

## A művészet funkcióváltása Gaál Gábor kritikai munkásságában

### Kontextusok

Gaál Gábor örökségének számbavételekor azzal a módszertani nehézséggel kell szembe néznünk, hogy egy olyan értelmiségi szerepkonfigurációról van szó, amelyben egymásba csúszik legalább öt jellegzetes szerep, illetve tevékenységforma: a szerkesztőé, a kritikúé, az ideológúé, a tanáré és a teoretikusé. Az 1964–1975 között kiadott, mindeddig legteljesebb, négykötetes életműkiadás, bár bevezet egyfajta laza műfaji rendszerezést („cikkek és tanulmányok”, „publicisztika”, „filozófiai jegyzetek”, „levelek”), döntően a kronológiai elv szerint rendezi el a több mint négyszáz szövegből álló válogatott anyagot.<sup>1</sup> Sőt a laza műfajtipológiai rendszerezés logikája sem minden esetben követhető, és nem is feltétlenül orientatív, hiszen az eltérő műfajú szövegek között rendre szoros vagy éppen szerteágazó gondolati és tematikus összefüggésekre bukkanunk. Ez arra hívhatja fel a figyelmet, hogy egy műfaji határokon átívelő tematikus rendszerezés – amely persze feltételezné az életmű szisztematikus újraolvasását és -értelmezését – talán gyümölcsözőbb lenne.

Az életműhöz való hozzáférés másik nehézsége, hogy a jelzett szereptorlódás miatt a recepcióban megfigyelhető egyfajta személyiségfetisizmus. Mivel az életműben jelenlévő szerteágazó intellektuális és diszkurzív beszédformák differenciáltabb rendszerezése és értelmezéstörténete hiányos, e beszédformák (látszólagos?) koherenciáját az olykor karizmatikus, máskor kultikus, néha éppenséggel démonikus vonásokkal felruházott jelentős személyiség imágója, a karizmatikus értelmiségi

A szerző szabadúszó kritikus. Email: aborbely82@gmail.com

1 Gaál Gábor: *Válogatott írásai I–III*. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1964, 1965, 1971. Gaál Gábor: *Levelek*. Kriterion Kiadó, Bukarest, 1975.

mesterfigura (olykor képzeletbeli) alakja teremti meg, akinek a neve már nem pusztán személyt, hanem intézményt, ideológiai gyakorlatot jelent („a régi Korunk” stb.). Az életmű értelmezéstörténetének helyét emiatt néha a mesterfigura imágójának morális és/vagy ideológiai megítélése veszi át, tanulságos példa erre az 1981-ben *A Hét*-ben lezajlott vita Székely János és Tóth Sándor között.<sup>2</sup> Emellett a II. világháború előtti *Korunkra* is érvényesnek látszik az, amit Losonczi Alpár a vajdasági *Híd* folyóirat kapcsán állapít meg: „teljesítménye idegenné vált: az emancipatórikus reflexivitás, a folytonos felszabadulás lázalmokkal teli tévelygésnek, délibábnak minősül, ami az említett »mozgalmi folyóiratot« megtartja a *saját* hagyományunk keretei között, de az általa felsejlő kérdések meghatározó részét semlegesíti. Kétséges, hogy ezen hagyomány megszólít-e bennünket: társadalomkritikai orientációját, forradalmi fényeit delegitimálták, irodalmi megnyilvánulásait viszont mindig is beárnyékolta a vélemény, miszerint nem több illusztratív-demonstratív szövegteremtésnél, amely alárendeli az esztétika mércéit a türelmetlen változásakarásnak, és nem tiszteli kellőképpen a megformáltság követelményeit.”<sup>3</sup>

*A mozgalmi folyóirat és az elkötelezett értelmiségi* konfigurációjának a mai kulturális önreflexió formáihoz képesti idegensége, sőt delegitimáltsága mellett meg kell említeni Gaál Gábor esetében még két fontos személytörténeti motívumot is, melyek talán közelebb hozhatják számunkra az elkötelezettség belső motivációit. Egyrészt azt, hogy a Tanácsköztársaság idején tartott előadása miatt a Horthy-rendszer Magyarországon politikai üldözöttnek számított, vagyis Kolozsvárra – Bécs és Berlin után – politikai menekültként érkezik. Emellett az emancipatórikus politikai elkötelezettség fontos, bár talán tudataltalan pszichológiai motívuma lehet, hogy Gaál Gábor egy budapesti cselédlány, Gál Anna törvénytelen gyerekeként született meg,<sup>4</sup> s ez a körülmény – a korszak társadalomszerkezetét meghatározó konstitutív

- 2 A vitát Székely János ambivalens értékelése nyitja, amelyben Gaált egyszerre jellemzi „shakespeare-i jelentőségű”, ugyanakkor „gonosz”, „elfogult” figuraként: Székely János: Találkozások G. G.-vel. *A Hét*, 1981:10, 6, 8. Tóth Sándor, Gaál monográfiája és filozófiai szövegeinek gondozója háromrészes cikksorozatban válaszol: Tóth Sándor: Egy őszinte vallomás szubjektív igaza és objektív korlátai. *A Hét*, 1981:43, 4. Tóth Sándor: Így kezdődött, avagy egy elfeledett egzisztenciális élmény és elfeledett tanulsága. *A Hét*, 1981:44, 6. Tóth Sándor: Cui prodest?... Cui bono?... *A Hét*, 1981:45, 6.
- 3 Losonczi Alpár: Hogyan/miért lesz a kisebbségből forradalmár? In Uő: *A hatalom (nélküliség) horizontjai*. Hommage á Új Symposium. Forum Kiadó, Újvidék, 2018, 47. (Kiemelés az eredetiben.)
- 4 Vö. Tóth Sándor: G. G. *Tanulmány Gaál Gáborról, a Korunk szerkesztőjéről*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971, 13.

egyenlőtlenség – meglehetősen traumatikus háttérként jön számításba. Ahogyan az e tekintetben Gaál Gáborral analóg pozícióból érkező Nagy Lajos önéletírásából erről részletes képet kaphatunk,<sup>5</sup> a cselédi, ráadásul „törvénytelen” származás az 1945 előtti társadalmi viszonyok között egyfajta illegitim és stigmatizált társadalmi létpozícióval járt együtt, ami érthetőbbé teheti az – olykor a recepcióban „balos elfogultságként” leegyszerűsített – emancipációs gondolati és politikai elkötelezettséget is.

Gaál Gábor írásmódjának van még egy fontos sajátossága, amely tevékenységének társadalmi kontextusából érthető meg. Ennek kapcsán Tóth Sándort idézem: „Íme egy életmű (vagy legalábbis annak jelentős része), többségében két-három oldalas vagy még rövidebb cikkekbe – könyvrecenziókba, glosszákba – szétforgácsolódva. Amelyik meghaladja a négy lap terjedelmet, az már nagyobb lélegzetű opusként emelkedik ki. Lehetséges-e ily szűk keretekbe szorítva és többségében múltó időszereűségű témák kapcsán nagy horderejű kérdésekről maradandót mondani? Gaál Gábor számára ez nem a *lehet* kérdése, hanem a *kell* szigorú parancsa volt. A levert forradalom fiatal emigráns irodalmának nem kínált fel senki sem tanszéket, sem előleggel járó kiadói szerződést, hogy közérdeklődésre számot tartó mondandóját nyugodt feltételek közt, összefüggő, nagyobb terjedelmű elméleti művekké érlelve hagyja az utókorra. Írásos hagyatékában, jegyzetfüzeteiben található tervvázlatok, elaborátumok, befejezetlen vagy csak megkezdett tanulmányok tanúskodnak szélesebb alapozású tudományos terveiről. (...) A *Korunk* szerkesztőjeként viszont a lap szükségleteinek kellett hogy alárendelje saját irodalmi munkásságát, s ez lényegében hasonló elaprózódásra vezetett.”<sup>6</sup> Ehhez járult még a cenzúra kijátszásának kényszere. Mindez együtt egy sajátosan sűrű, szintetikus, fogalmilag tömörítő írásmódot eredményezett, amely mögött összetett, ugyanakkor elfojtott, vagyis gyakran kifejtetlen teoretikus munka áll.

Ezek is indokolják, hogy a jelzett módszertani, befogadástörténeti és kontextuális nehézségek figyelembevételével ennek a dolgozatnak a témáját a Gaál Gábor művészetkritikai írásaiból kikövetkeztethető elméleti pozíció vázlatos körülhatárolása, vagyis a kritikus és a teoretikus Gaál tevékenységének egyfajta keresztmetszete képezi. A szerző 1945-ös korszakváltás utáni munkásságával itt nem foglalkozom, művészetkritikai szövegei közül pedig a téma szűkítése miatt kihagyom a színházzal és a filmmel kapcsolatos – egyébként izgalmas – írásokat. Vizsgálódásom a korszaktudat, korszakváltás és -válság tapasztalata felől próbálja meg

5 Vö. Nagy Lajos: A lázadó ember. In Uő: *Válogatott művei*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1973, 5–500. (Lásd főként a *Származás, társadalom, erkölcs* című fejezetet.)

6 Vö. Tóth Sándor: i. m., 140.

értelmezni Gaál kritikára és irodalomra vonatkozó, a műkritikai érdekeltségen túlmutató, egyszerre esztétika- és társadalomelméleti perspektívákat mozgásba hozó szövegeit.

Bár Gaál Gábor esztétikai pozícióját a recepcióban marxistaként szokás jellemezni, fontos látnunk, hogy ebben az időben, a 20-as és 30-as években nemzetközi szintén sem áll rendelkezésre semmilyen kiforrott marxista esztétikai elmélet. Walter Benjamin például 1936-ban publikálja *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című, a modernség esztétikai programjának szánt írását,<sup>7</sup> amelynek nyitó passzusában Marxra hivatkozva utal arra, hogy a kapitalista termelési mód átütő hatása a kultúra területén később, éppenséggel a szöveg írásának idején jutott el arra a szintre, hogy az elmélet meg tudja ragadni az ebből adódó problémákat. „A felépítmény átalakulása, amely az alapénál sokkal lassabban zajlik, több mint fél évszázadot igényelt ahhoz, hogy a kultúra valamennyi területén érvényre juttassa a termelés feltételeiben bekövetkezett változást. Az, hogy ez milyen formában történt, csak manapság állapítható meg.”<sup>8</sup> Adorno a 20-as években zenekritikákat ír, s az ő esztétikai koncepciója is csak jóval később, többek között a Benjamin-tanulmány által fölvetett kérdésekre adott válaszként, illetve azok továbbgondolásaként, továbbá a korai Lukács társadalomfilozófiájának akceptálásával alakul ki.<sup>9</sup> *A felvilágosodás dialektikája*, benne többek között a kultúripar kapitalizmuskritikai elméletével, 1947-ben jelenik meg. Maga Lukács közel másfél évtizednyi szünet után, a 30-as évek elején tér vissza újra az esztétika problémáihoz. Eltérően Benjamin és Adorno kiindulópontjától nem Marx fetiszizmus-elméletét vagy a *Történelem és osztálytudat* eldologiasodás-koncepcióját alkalmazva kezd hozzá a marxista esztétika kidolgozásához, hanem Moszkvában Marx és Engels műveinek filológiai rendszerezésében való részvétellel párhuzamosan, továbbá saját korábbi esztétikai műveit és a *Történelem és osztálytudat*ot erős kritikával, illetve az esztétikának sokkal inkább egy marxi indíttatású *történetfilozófiai* koncepcióját kezdi el kidolgozni. Ezeknek az éveknek lesz a gyümölcse a lukácsi realizmus-elmélet,<sup>10</sup> a tulajdonképpeni marxista esztétika, *Az esztétikum sajátossága* azonban csak a 60-as évek elejére készül el.

7 Vö. Weiss János: *A modernség esztétikai programja*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020.

8 Vö. Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html) (Hozzáférés dátuma: 2022. 11. 22.)

9 Erről részletesebben lásd Borbély András: Antikapitalizmus és esztétika Adorno és a korai Lukács kapcsolatában. In András Csaba – Hites Sándor (szerk.): *Kapitalizmus és irodalomtörténet*. Reciti, Budapest, 2022, 39–54.

10 Vö. Lukács György: *A realizmus problémái*. Fordította Gáspár Endre. Athenaeum Kiadó, Budapest, é. n. Vö. Borbély András: „Előre, költők, proletárok!” Lukács és a harmincas évek. *Tett*, 2021. június 10. <https://tett.merce.hu/2021/06/10/borbely-andras-elore-koltok-proletarok/> (Hozzáférés dátuma: 2022. 11. 22.)

Amikor tehát Gaál Gábor esztétikai pozíciójára kérdezzük rá a kritikáin, publicisztikáin keresztül, akkor fontos látnunk, hogy nem valamely esztétikai elmélet közvetlen hatásáról van az esetben szó, hanem azokkal a szerzőkkel lényegében *párhuzamos* kezdeti elméleti törekvésekről, akik később eljutnak egy többé-kevésbé koherens kritikai esztétika pozíciójához. Ez persze nem jelenti azt, hogy korábban nem kísérleteztek a marxi belátások esztétikai vagy irodalomtörténeti alkalmazásával, ezek a törekvések azonban többnyire inkább irodalom- vagy művészetszociológiai jellegűek, nem pedig esztétikaiak.

## Anyag és emancipáció

A sajátosan kritikai filozófiai kérdésfelvetés, ahogyan Benjaminnál, Adornónál vagy a korai Lukácsnál, Gaálnál is ahhoz a problémához kapcsolódik, hogy mit jelent egyfelől a modernitás, melyek azok a változások, amely ezt a korszakot különbözővé teszik minden más kortól, s hogy – másfelől – a korszakváltás, amelynek aktuális tapasztalatát fogalmilag rögzíteni próbálja, hogyan változtatja meg a művészet helyzetét, társadalmi funkcióját, feladatait és lehetőségeit.

Ezt a kérdést legegyszerűbben Gaál *Huszdik század* című, az *Új Kelet* 1927-es évfolyamában megjelent cikksorozata teszi fel.<sup>11</sup> A cikksorozat változatos témákon, napi híreken és olvasmányokon, statisztikai, demográfiai adatokon, technológiai újdonságokon, művészeti jelenségeken keresztül próbálja rögzíteni a „huszdik század” sajátos korszaktapasztalatát. Az első leszűrhető válasz a *mi a század?* kérdésre úgy fogalmazható meg, hogy az egyfajta permanens ünnep, amely a technológia és a tömeg találkozásából kialakuló új globális konfigurációt viszi színre: „ez az ünnep, ott fent a levegőben és a földön a repülő körül, az utcákon ujjongó néppel, a gyárak bűgásával, a riadó ágyukkal, a parti erődökről és hadihajókról a vizek fölött, egy gép és egy ember körül, e valószínűtlen színjáték fantasztikus kórusaival, momentaneitásával és dimenzióival: egészen ezé a századé! Egy új színjáték, commedia dell’arte, betanulás nélkül...”<sup>12</sup> Ennek az ünnepi jelennek azonban sajátos prognosztikus vagy utópikus jellege is megmutatkozik Gaál leírásában: „Ó, hol áll ez meg? Miben konzerválódik egy város és tömeg lelkének ilyen felsuhanása a hálaadáshoz, amiért ily emberi tettet honorálni akar? Miben ülepedik le? Milyen formákat

11 A teljes cikksorozatot lásd Gaál Gábor: *Válogatott írásai II.* Id. kiad., 114–143.

12 Uo. 115.

lel majd a városok és népek, kollektivitások ünnepe méltóan a gyárak és hadihajók embereihez, kik forrasztják a vasat és siklanak a vizek és levegő felett, szárnyas repdesők és eónok felé.”<sup>13</sup> A leírás két sajátosságát emelhetjük ki. Egyrészt a beszélő sajátos szituáltóságát, amelyet a szöveg anakronikusként jellemez, mivel nem esik egybe, nem felel meg a modernitás ünnepi, jövőt anticipáló aktualitásának. A beszélői pozíció lokális, kolozsvári környezetét ennek a globális ünnepnek a nem-érzékelése, az ünnepből való kimaradása teszi sajátossá, s maga a beszélő a globális ünnep és a lokális csend („de itt csend van...”) közti törésvonalon helyezkedik el.<sup>14</sup> A leírás másik sajátossága a korszak immanens artificiális jellege, amelyet a betanulás, s így vélhetően az úgynevezett szöveggönyv vagy eredeti változat nélküli színjátékra utaló fordulat is jelez. A korszak sajátossága eszerint egy olyan történelmi színrevitel, amely nem valami előzőleg elkészültnek az előadása, reprodukciója, hanem valami, amit maga az előadás hoz létre. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az új korszak irrelevánssá teszi a másolat és eredeti, látszat és valóság közti hagyományos filozófiai különbségtételt. A korszak által kitermelt látszat maga is valóság, a valóság pedig eredendően látszat- vagy színjátékszerű.<sup>15</sup>

A cikksorozat következő része a festészet kérdésével foglalkozik egy látszólag merőben külsődleges, demográfiai nézőpontból: „Egy magyar lap egy rövid jegyzetében arról ír, hogy a mai Magyarországon nem kevesebb, mint hétszáz hivatásos festőművész él”.<sup>16</sup> A festészeti túltermelés kérdésfölvetése azonban több szokatlan előfeltevéssel dolgozik. Először is azzal, hogy a festészet nem egyszerűen individuális alkotás, hanem része a társadalmi termelés kollektív folyamatainak, illetve a piacnak. A társadalom egészét üzemmékként jellemzi („az élet minden sarka és vonatkozása zugolya egy roppant üzemmek, melyben csak az kell, amire szükség van”)<sup>17</sup>,

13 Uo. 115.

14 A lokális nézőpontot megkülönböztető fáziseltolódás arra emlékeztet, ahogyan Giorgio Agamben jellemzi a kortársiasság sajátos időbeliségét: „A kortársiasság tehát egy egyedi viszony a saját korrallal, melyre rátapad, ugyanakkor meg is különbözteti magát tőle. Még pontosabban: a kortársiasság *egy olyan viszony a korrallal, mely egy fáziseltolódáson és egy anakronizmuson keresztül kapcsolódik rá*. Azok, akik túlságosan illeszkednek saját korukhoz, akik tökéletesen és minden ponton megfelelnek neki, nem kortársak, pontosan azért, mert nem sikerül látniuk a kort, nem képesek szilárdan a korra szegezni tekintetüket.” Lásd Giorgio Agamben: *Mit jelent kortársnak lenni?* *A szem*, 2016. 07. 11. <https://aszem.info/2016/07/giorgio-agamben-mit-jelent-kortarsnak-lenni/> (Hozzáférés dátuma: 2022. 11. 22.)

15 Lásd ehhez Alain Badiou: *A valóság iránti szenvedély és a látszat montázs*. In *Uő: A század*. Fordította Mihancsik Zsófi. Typotex Kiadó, Budapest, 2010, 89–106.

16 Gaál Gábor: *Válogatott írásai II*. Id. kiad., 116.

17 Uo. 118.

s kijelenti, hogy „minden áru – még ha fáj is!”, ennél fogva a műalkotás is. A művész tevékenysége a társadalmi termelés részfolyamata, amelyre vonatkozóan Gaál szerint a racionalizálás ugyanolyan elveit kell érvényesíteni, mint a termelés más ágazataira. A cikksorozat egy későbbi darabja, amely a rádióknak mint technikai médiumnak az emberi beszéd művészi megformálására gyakorolt hatását elemzi, megközelíthetővé teszi, hogy mit ért Gaál racionalitáson. Esztétikai értelemben itt a legérdekesebb állítás az, hogy a rádiómikrofonra szorítókozó közvetítés technikája az emberi beszéd materiális aspektusának, a hangzás „plasztikájának” a kifinomodásához vezet: „A rádiómikrofon előtt az előadó művészi alkotásának anyaga kizárólagosan a szó. A szó nem szimbolikus közlésforma itt, mint a színpadon, ahol a gesztus és a látvány kíséri, hanem valóságos fizikális eszköz. A szónak a rádiómikrofon előtt szellemi súllyal kell rendelkeznie, *plasztikával*, nem pedig hangfestéssel.”<sup>18</sup> Arról van szó, hogy a technikai apparátus az emberi hangot leválasztja a testi jelenlétéhez kötött, integrált artikulációról, ugyanakkor az így elidegenített, szeparált hangzó nyelv materiális artikulációját önálló jelentéstermelő erővé fejleszti, melynek hatékonysága túlmegegy a szimbolikus nyelven.

Ahogy a korszak alapvonásának előbb a betanulás nélküli, auto-referens, látszat és valóság oppozícióját meghaladó technikai-materiális színrevitelt tartja, ugyanúgy kerül itt előtérbe a hang önreferens materialitása mint a szimbolikus nyelv meghaladása. E gondolatmenet konklúziójában Gaál meglehetősen közel kerül a kultúripar koncepciójához, amelyben Adorno a technikai apparátus uniformizáló hatalmát vonja majd kritika alá, épp csak ellenkező előjellel. Gaál számára ugyanis a technikai-materiális racionalizálás a huszadik század pozitívan értékelendő újdonsága: „Az új technikai apparátus természete szerint válogatja ki előadóit, illetve a rádió maga alakítja ki a vele kapcsolatban szóba jöhető előadók »művészi« velleitását. A művészet tehát sohasem divinációs megnyilvánulás, hanem adott anyagoknak és tudatosított céloknak egy mindenképp racionális összeegyeztetése a közlés vagy a teremtés formájában. Korunkban különben a film is eléggé illusztrálja, hogy a művészetek keletkezésükkor ugyanúgy, mint a további fejlődés folyamán, racionálisan rekonstruálható alkalmazkodási folyamatok, melyeket az anyagok és eszközök mérnek ki.”<sup>19</sup> Éppen ezért lesz Gaál Gábor számára

18 Uo. 120. (Kiemelés az eredetiben.)

19 Vö. például Adorno következő leírásával: „A rádió viszont demokratikus egyaránt hallgatóvá tesz mindenkit, hogy autoriter módon kiszolgáltassa őket a rádióállomások egy kaptafára készült műsoraival. Nem fejlődött ki a visszabeszélés semmiféle apparátusa, és a privát rádióadások is szabadságuk elvesztésére kárhoztattak. Az 'amatőrök' apokrif körére korlátozódnak, akiket ráadásul felülről szerveznek meg.

a prototipikus huszadik századi figura a *színész* és a *sportember*, akiknek „új a fiziognómiája, a testalkata, a járása”, hiszen mindkettő „együtt született a géppel és a gép minden romantikája az övé[ké]”.<sup>20</sup> Vagyis a termelőerő két formájának, az embernek (úgy is, mint tömegnek) és a technológiának a szintézisében Gaál egy újszerűen racionális mozzanatot lát, s az így létrejövő „technizált primitív ember” lesz az új történelmi korszak specifikuma.

De miben is áll pontosabban ez a racionalitás? A választ a cikksorozatnak abból a darabjából olvashatjuk ki, amely nyíltan fölteszi az arra vonatkozó kérdést, ami a jelen korszakot az előzőtől megkülönbözteti. Eszerint egyfelől a mi korunk – mondja Gaál 1927-ben – az *újkor* folytatása. Amit Gaál újkornak nevez, azt alapvetően egy „homocentrikus” beállítódás, a találmányok, az új földrészek megismerése, a természettudományos gondolkodás jellemzi, de amelyben alapvetően az emberi eszmények és mércék anyagi világra erőltetett túlsúlya mutatkozott meg, s ahol az „anyag csak olyan mértékben jutott szóhoz, amilyen mértékben az anyaghoz tapasztott homocentrikus, fiktív eszményiség megengedte.”<sup>21</sup> Másfelől azonban ez a humanisztikus beállítódás mostanra lényegében kiürült, csak „szakmányszerűen” folytatódik, miközben „a század, a huszadik legjellemzőbb vonása az, hogy felszabadította az anyagokat. Rájött, hogy az anyagnak a mi gondolkodásunktól független élete és törvényszerűségei vannak, melyeknek engedelmessé akceptálása az ember haszna. A huszadik századról tehát, ha röviden meg akarjuk különböztetni a többtől, azt kell mondanunk: a tiszta, önmagát jelentő, idegen értelmeket nem viselő anyagok aktív, alkotó kora. Az önmagát adó, saját törvényei szerint alakuló és alakított technika, építészet, irodalom, film, tudomány korát éljük.”<sup>22</sup> Az újfajta, modern racionalitás ezek szerint tehát *nem humanisztikus, hanem materialista*. Súlypontja nem az emberen van, hanem a társadalmiasult technikai-materiális minőség törvényadó önszerveződésén. Sajátos, társadalmilag transzformált anyagi „racionalitásról” van itt szó, amely a technika, a művészetek, a tudományok „homocentrikus” perspektívát meghaladó társadalmi autonómiájában nyilvánul meg. Az új korszak alapvonása így

A hivatalos rádiózás keretében a közönség spontaneitásának minden nyomát szakszerű válogatással irányítják és abszorbeálják a tehetségkutatók, a mikrofon előtt zajló versenyek, az ilyen-olyan támogatott rendezvények. A tehetségek már réges-rég az üzlethez tartoznak, mielőtt az föltalálná őket: különben nem alkalmazkodnának olyan buzgón.” Lásd Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*. Fordította Bayer József et al. Atlantisz Kiadó, Budapest, 2011, 155.

20 Gaál Gábor: *Válogatott írásai II.* Id. kiad., 123.

21 Uo. 119.

22 Uo. 119.



nem pusztán az, hogy az ember pozíciója megváltozik (leértékelődik?), hanem az is, hogy megjelenik a társadalmiasult materialitás humanisztikus eszményektől és fikcióktól megszabadult „racionalitásának” egy újszerű fogalma, amely a művészetek funkcióváltásának megértéséhez is kulcsfontosságú lesz.

Összegezve az eddigieket: a sajátos szubjektivitás születéseként érzékelt „huszadik századnak” egyszerre van anticipatív, utópikus és anakronikus, immanens fáziseltolódáson alapuló karaktere. Gaál kortársi nézőpontjának időbeliségét az jellemzi, hogy a modern korszakutadat alapvonásának tűnő törésvonalról, anakronia és utópia, lokalitás és univerzalitás közti szakadásból tekint saját jelenére. Innen, vagyis a saját utópikus idejéhez képesti lemaradás és az elővételezett referencia közti törés érzékeléséből magyarázható talán a nála is megfigyelhető, jellemzően modern szenvedély: a megvalósulás vagy a valósággá tétel szenvedélye. A valósággá tételnek ez a szenvedélye ugyanakkor egyfajta teátrális tér megnyitását jelenti, ahol a valóságossá tétel végül is színrevitelt jelent. Vagyis a valóságot, ahhoz, hogy legyen, színre kell vinni, ami azt implikálja, hogy nincs eredeti, „természeti” valóság, minden valóság elsősorban azért az, mert akként játsszák vagy azzá teszik. A színjáték és a valóságossá tétel ezért érintkezésben áll a modern, azaz kapitalista termelés fogalmával is, amennyiben azon nem pusztán anyagi vagy szimbolikus javak, hanem az új valóságtér termelését is érthetjük.

A művészet evidens módon része a társadalom egészét átfogó társadalmi termelésnek. A társadalmi termelésbe foglalt művészeti produkciót egyrészt az anyagi-technikai racionalitás túlsúlya formálja, például a rádió az emberi hangot leválasztja az integrált testi artikulációról, s mint önálló, deszubjektívált képességet fejleszt (ami antihumanista és materialista vonás), hogy egy új techno-materiális társadalmi integrációt hozzon létre – ahogy a modern sportember és a színész is a technikai apparátus által formált „technizált primitív ember” megtestesítői. Másfelől a szimbolikus kommunikáció helyét a művészeti gyakorlatokban is az autoreferens kommunikáció veszi át. Ilyenformán a művészetnek (meg a technikának és a tudománynak) az értelme nem e kommunikációs formák által jelölt igazságokban található, hanem abban az anyagi-társadalmi erőben, amelynek e kommunikációs formák mint sajátos kollektív termelési gyakorlatok a megvalósulásai, azaz színrevitelei.

A fentiekhez képest Gaál egy öt évvel későbbi előadása, mely a *Világválság és világirodalom* címet viseli,<sup>23</sup> már határozottan kapitalizmuskritikai álláspontot képvisel. Az itteni kérdésfölvetés apropóját

23 Gaál Gábor: *Világválság és világirodalom*. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 474–487.

nyilvánvalóan az 1929–33-as gazdasági válság adja, de Gaál interpretációjában a válság a tőkés rendszer permanens állapotává vált: „A válság nem ma kezdődött. S nem is tegnap. Sőt. A világháború ennek a válságnak már egyik fázisa. Nyíltan a válság a világháború előtt került felszínre. Akut állapota azonban még régebből datálódik. Attól a pillanattól, amikor életrendszerünk, a tőkés termelési rend belső ellentétei megjelentek.”<sup>24</sup> A szöveg többször megállapítja, hogy a válság nem valamilyen kivétel, hanem a társadalmi rendszer létezési módja. A rendszert magát összefüggő totalitásként igyekszik megragadni, melynek különállóan tűnő elemeit a termelési mód kapcsolja össze: „Nem az iskola és a pedagógiánk, nem egy valamely valuta vagy az arany, nemcsak a demokrácia és az önelvű művészetek, nem a vallások és a filozófiák, nem az erkölcsünk és a szórakozásaink, nem a színház és a sajtó került most külön-külön válságba, de mindez külön-külön és együttvéve, az egész teljesség, ami a tőkés valóság.”<sup>25</sup>

Az, hogy az új korszakot itt már nem diszkrét vonások jellemzik, hanem egy szintézis, a különféle életszférákat összekapcsoló totalitás, egyben Gaál megközelítésének határozottan *elméleti* karakterét is kiemeli. Vagyis azt, hogy az új valóság leíró vagy empirikus szempontú jellemzését elégtelennek tekinti: a szövegben körülírt valóság valójában egy fogalom, a totalitás fogalmának a körülírása. E felől az elméleti totalitás felől indulhatunk el az egyedi életszférák vagy pozíciók jellemzése, leírása felé, nem pedig fordítva. Kitűnik ez többek között abból is, hogy okfejtése szerint az irodalom azért maradt adós a válság, vagyis a valóság adekvát megragadásával, mert nem vette figyelembe, hogy az új társadalmi viszonyok között az embert elégtelen egyedi pszichológiai vagy fiziológiai realitásként felfogni, hiszen viselkedését az elméleti totalitásként megragadott „tőkés életrendszerben” elfoglalt, pontosabban számára kiosztott helye, pozíciója határozza meg. Pszichológiai vonásai például nem okok, hanem e pozíció következményei. A társadalmi valóság úgy fogható fel, mint egy sakktábla, amelyen csak bizonyos lépések lehetségesek, bármit is gondoljanak magukról és szabadságukról egyébként a sakktábla figurái, akik nem pillanthatnak rá kívülről a mozgásukat determináló mezőre. A valóságnak ez az elméleti felfogása természetesen maga is egy absztrakció a társadalom reálfolyamataihoz képest. De az implicit állítás az, hogy az új kapitalista valóságot, s benne az embereket pontosan egy ilyen absztrakció irányítja, vagyis ez egy reális absztrakció, amely konstitutív a valóságtermelés folyamatára tekintetében.

24 Uo. 475.

25 Uo. 476.

## Immanens és történeti kritika

Gaál Gábor kritikai pozícióját, ahogy az előbbiekből is látható volt, erősen meghatározza a korszakváltás tapasztalata. Gyakran megfogalmazza, hogy saját korát átmenetiként éli meg, amelyben a múlt elemei jelen vannak ugyan, ám kimozdult vagy anakronikus formában, mivel összeütközésbe kerülnek az új valóság tapasztalatával, amely azonban még szintén nem egészen rögzült, hanem sajátosan lebegő valóság, s amely igényeket, követeléseket támaszt a múlt és az új valóság konfliktusterében elhelyezkedő kritikussal szemben. Az átmenetiség tapasztalatának reflexióját érhetjük tetten az ugyancsak 1927-ben megjelent, *Az irodalmi kritikáról* című szövegben is,<sup>26</sup> amely arra tesz kísérletet, hogy számba vegye, a hagyományos kritika mennyiben alkalmas az átmeneti kor művészeti termelésének adekvát bírálatára.

A nyelvhasználatában és gondolatmenetében döntően szellemtudományi és fenomenológiai hatásokat tükröző írás<sup>27</sup> a kritika két típusát különbözteti meg. Az első, hagyományos kritika több változatát megnevezi, ezek legfőbb sajátossága, hogy a kritikus kizárólag a mű belső tartalmára figyel, mely belső tartalmat bizonyos értelemben történetileg változatlanak, az örök „szépség” vagy a „szellem” megnyilvánulásának tekinti. Ez az első megnevezése szerint „misztikus kritika” bizonyos értelemben nem tesz mást, mint rekonstruálja és visszatükrözi a mű belső tartalmát, amely maga is az idea visszatükrözése, s ha erre képes, a kritika a művészettel egyenrangú alkotássá válik. E misztikus kritika válsága akkor következik be, amikor a mű ideális tartalmát visszatükrözni kívánó kritika magát „objektívnek”, „pártatlannak” kezdi tekinteni. „A kritika legjobbjai mindig érezték ennek a meddségét, s ezek a pillanatok állították a kritikát hol az erkölcsi, hol a nemzeti, hol pedig kizárólagosan az esztétikai célok szolgálatába.”<sup>28</sup> Az implicit állítás tehát az, hogy a művészet ideális tartalma, amely a „misztikus kritika” eredeti tárgyát képezte, veszendőbe ment, de ezt a hiányt a kritikátörténet legjobbjai úgy igyekeztek pótolni, hogy az ideális tartalom helyére a mű *erkölcsi, nemzeti* vagy *esztétikai* tartalmát állították, amelyet ugyanolyan öröknek tekintettek. Az erkölcsi, a nemzeti és az esztétikai tartalmat előtérbe állító kritikai gyakorlatok sajátosan történeti válaszok arra a válságra, hogy az idea örök, vagyis történelemfeletti tartalma a művészetben veszendőbe ment. A válságot

26 Gaál Gábor: *Az irodalmi kritikáról*. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 186–191.

27 A korabeli filozófiai irányzatok, köztük a szellemtudományi iskola Gaálra gyakorolt hatásáról lásd Tóth Sándor: *i. m.*, 43–84.

28 Gaál Gábor: *Az irodalmi kritikáról*. Id. kiad., 188.

azonban ezek a kritikai gyakorlatok nem képesek feloldani, hiszen azáltal, hogy örökérvényű tartalomnak tekintik saját történetileg meghatározott értéktulajdonításukat, magában a kritikai gyakorlatban termelik újra a válságot.

Ezen a ponton válik világossá, hogy Gaál Gábor gondolatmenetének valódi kortársi tétje, hogy kidolgozza a kritika egy olyan elméletét, amely szembeállítható a korszak esztétizáló kritikai gyakorlataival, mivel utóbbiak Gaál álláspontja szerint anakronisztikusnak tekinthetők. „Az esztétikai kritika a kritika elplatonizálódásának volt a fénykora. Fénykora és mélypontja, mert – ahogyan ma látjuk – a kritikus elvesztette eredeti hivatása termékenyítő lendületét. Csak az örök-szépet vágyta, s eszméi kékülő barlangjában ülven, még csak az élet árnyképeit se látta a falon tovavonulni. (...) Ez a kritika a műalkotás redőzeteibe simult, s a műalkotást betöltő életformák passzív magába szívásába ernyedtek el, és már aktív volt, ha a szépségek láthatatlan rózsakoszorúival feje körül szemlélte könyvtára mélyén az ablakon túl tündöklő napot.”<sup>29</sup> Ezzel szemben a kritika új változatát kétféle igény hívja életre: egyrészt az, hogy a kritikus, érzékelve a korszakváltás vagy válság jeleit, kénytelen a mű belső tartalmától kifelé, a változó társadalmi és történelmi valóság felé fordulni, másrészt az is, hogy ez a válság magába a művészetbe is betör. A kritikai attitűdváltás tehát nem egyszerűen a kritikus szubjektív vagy önkényes döntése, hanem magának a művészetnek a követelése, mely maga is válságban van: „Mondd meg, milyen az irodalom, és én tudom, milyen a bírálata – ez egy mai megfigyelés lehetne, ha volna korunknak tényleg művésze, ha nem alakulóban lévő művészet jelenségeit kísérné nyomon a bírálat szintén alakulóban levő sokféle típusa.”<sup>30</sup> E megjegyzés jelentősége abban van, hogy kimondja, a művészet nem független a történelmi folyamattól, nem örök tartalmak visszatükrözése, ahogyan azt a misztikus kritika és változatai feltételezik.

A Gaál által azonosított kétféle kritikát *immanens* és *történelmi* kritika változataiként állíthatnánk szembe egymással. Magában a szövegben azonban ez a szembenállás nem jelenik meg ilyen mereven, épp ez teszi nehezzé értelmezését. Valójában Gaál nem egyszerűen az immanens kritika egyszerű opponálására törekszik, hanem dialektikus meghaladására, ami azt is jelenti, hogy a mű ideális tartalmának állandóságát megpróbálja mintegy „megszüntetve megőrizni” az új, történelmi kritika gyakorlatában: „Az irodalmak az emberről, az életről szólnak; még a legcsöppebb vers is az ember örök híradása magáról, életéről, mindenségéről. Az irodalomban az emberi személyiség változatai és típusai

29 Uo. 188–189.

30 Uo. 187.

szólalnak meg, s az élet alakuló, tűnő, teljesedő formái az öröklét azon színvonalán, melyet a mindenkori jelen tudatának nevezhetünk. Ezek a személyiségváltozatok, típusok és életformák, a sors és problémái nem jelenthetnek a bíráló számára abszolút jellegű, bonthatatlanul zárt érvényességeket.”<sup>31</sup> Az irodalom tartalma eszerint valamilyen örök emberi minőség lenne, ám ennek az emberi minőségnek csak történetileg változó megnyilvánulásait ismerjük. A kritika változatainak dialektikus egyesítése alig észrevehetően megváltoztatja az immanens kritika értelmét is: míg ennek jellemzésekor a szöveg közel marad egyfajta vallási vagy transzcendentális pozícionáláshoz („misztika”, „kiválasztottság”, „isten szikra”, „szentély”, „beavatottak” stb.), ennek az új, történeti kritikába való asszimilálása során az immanens kritika által feltételezett „örök tartalom” már sokkal inkább az emberre mint történeti lényre vonatkozik. A műalkotás örök tartalma mellé mindenesetre Gaál azzal egyenragúként állítja oda a történeti tartalmat: „A műalkotás ugyanis azonkívül, hogy a szép megnyilvánulása – jelentésalakulat is. Esmét, törekvést, szándékot zár magába. A kritikus csak a jelentésalakulattal szemben válik igazán bírálóvá. Hiszen az eszméknek szintén megvan a maguk ténytudományi és értéktudományi vonatkozása.”<sup>32</sup>

Ezután Gaál azt állítja, hogy a történeti kritika nem az immanens kritika ellenlábasa, hanem „az irodalmi bírálat tulajdonképpeni beteljesítő foka. A bírálat – mint az ember és az életformák bírálata.”<sup>33</sup> Bár a szöveg mindvégig fönn kívánja tartani az egyensúlyt az immanens kritika által a műalkotásban föltételezett változatlan, és a történeti kritika által föltételezett történetileg változó tartalom között, a súlyponteltolódás a szöveg végére mégis nyilvánvaló lesz: a műalkotás végső soron olyan történeti képződménynek mutatkozik, amelynek kritikáján keresztül a kritikus nem pusztán esztétikai érvényű állításokat tesz, hanem „a közösségek tiszta céljaiért” küzd. A műalkotás tartalma a változatlanság és időtlenség dimenziójából észrevétlenül átsorolódik a humanisztikus közösségi célok területére. Sőt, annak megfogalmazásával, hogy az irodalmi mű tartalma nem egyszerűen az esztétikum, hanem valamely konkrét jelentésalakulat vagy jelentésösszefüggés, amely eszmék, törekvések, szándékok és életformák sajátos elrendeződését és értékelését is tartalmazza, közel kerül ahhoz a belátáshoz, hogy a műalkotás – bevallva, bevallatlanul – esztétikailag leplezett ideológiai állásfoglalást foglal magában, vagyis közel kerül egy ideológiakritikai pozíció megfogalmazásához. Egy ilyen jelentésalakulat „igazságának”

31 Uo. 189.

32 Uo. 190.

33 Uo.

megállapítása ugyanis nyilvánvalóan nem végezhető el kizárólag esztétikai szempontok szerint: ha a műalkotás konkrét szándékot, eszmét, életformát zár magába, ez azt jelenti, hogy a jelentésalakulatként értett mű a társadalmi jelentések termelésének és közvetítésének egy sajátos módja, vagyis – minden esztéta műfeticizálás ellenére – nemcsak része a társadalmi termelés folyamatának, hanem annak meghatározott irányát is propagálja.

## Költészet és cselekvés

Gaál felfogásában a műalkotás nemcsak történetileg szituált, hanem szituáltságának reflexióját is tartalmazza, azaz állásfoglalást fejez ki azzal a társadalmi és történeti helyzettel kapcsolatban, amelynek létrejöttét köszönheti. Több kritikájában beszél például a líra korszerűtlenségéről, vagyis arról, hogy a líra nyelve egy letűnt életforma atavisztikus maradványait őrzi, amikor az ipari korszak által meghatározott életforma körülményei között olyan tiszteletre méltó haszontalanságokról beszél, mint a falevelek színe, a visszhang vagy egy ismeretlen hölgy iránti szerelem.<sup>34</sup> A *lírikusok alkonya* című írásban<sup>35</sup> a bevett költői zsargon közhelytárát elavult „lélekárunk”, a költőket pedig „házalóknak” nevezi, s ez a gazdaságtani metaforika egyben arra is utal, hogy a történeti változás mozgatórugójának a termelési viszonyokat tekinti, amelyek érvénytelenné vagy érdektelenné tehetik a lírai nyelvet, amennyiben az nem hajlandó tudomásul venni saját történeti szituáltságának, más szóval társadalmi életformájának változását: „Szerelje át magát. Változzon meg! Most él! Az előbb volt itt az ember a gázgyártól. Ki kell fizetni a számlát. Ez nem történik minden emóció nélkül! A lelki életünk másképp folyik, mint a pszichológiai tankönyvek s a lírikusok vélik!”<sup>36</sup> A „lélekáru” kifejezés azért is különösen érdekes a költészet vonatkozásában, mivel az áruforma sajátossága köztudottan az, hogy benne a használati érték csereértékre való cserélődése rögzül. Ebben az összefüggésben ez azt is jelentheti, hogy a Gaál szerint korszerűtlen lírában az érzelmi élet *elidegenedett* formája jut szóhoz, azaz a nyelvi megnyilatkozás „érzelmi értékét” – bár a látszat pontosan ez – nem a

34 Megengedőbb álláspontot képvisel ebben a kérdésben: Gaál Gábor: A tények vagy az álmok költészete? In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 297–299.

35 Gaál Gábor: A lírikusok alkonya. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 192–193.

36 Uo. 193.

közvetlen átélés (a „használat”) szabályozza, hanem az érzelmek valamiféle piaci konjunktúrája, vagy egy absztrakt érzelmi ökonómia. Vagyis a korszerűtlen érzelmi viszonyulás annak a nyoma, hogy egyrészt az érzelmi élet elszakad a konkrét életösszefüggéstől, és egy attól elkülönült belső logikára, a bensőségesség hatására tesz szert, az individuum „független” belső életévé válik. Másfelől ez a szeparált érzelmi tartalom aztán az érzelmek átélőjétől is elszakadva esztétikai látszatként dologi-asodik el a költészeti „lélekáruban”.

Az áruformában megnyilvánuló szeparáció mechanizmusával állítható szembe az Ernst Toller szavalókórusai kapcsán tett megjegyzés: „Kórusköltemény mindig volt, mióta a valóság lírai irányulása beszél versekben, de különösen volt és élt azokban a korokban, ahol a szép kultusza nem *nőtt* ki külön a kultúra egészéből, hanem ahol a *kifejezés* (akár a lelki, akár a valóság tartalmainak formákba való rögződése) együtt nyilvánult meg a környező gazdasági és ideológiai valóság egyetemes összefüggéseit hordozó végső életérzéssel; hogy két kirívó és feltűnő példát mondjunk: az antik görögség és a nyugat-európai kereszténység még eszmeileg és hangulatilag egységes századaiban.”<sup>37</sup> A kialakulóban lévő új proletárkultúra e jellegzetes műfaján keresztül, ezzel a régi örökséggel való kapcsolatának megállapításán túl, Gaál a hangzó nyelv materiális aspektusának – a rádiómikrofon kapcsán már szóba hozott – önálló kulturális termelőerővé válását is továbbgondolja. Eszerint a kóruskölteményben a hang újfajta kulturális ökonómiája jut szóhoz: „Toller elosztja a kórus ritmikái és zenei feladatait (...) maga a hang is a tartalmi ideológia szolgálatába kerül. (...) A még fel nem szabadult népé, de a teljesülés napjai előtt: s ezért a kórus a közeli és távoli hangok, magában e közletről és távolról felhangzó ritmikái tételek által is, valóságos anagramm – még szótlán olvasva is egy frenetikus hatás felidézője.”<sup>38</sup> Az orosz és német munkásmozgalmi rendezvényeken előadott kórusköltemények a megszervezett tömeg kollektív hangjai. De Gaál hangsúlyozza, hogy nem a szöveg jelentése, hanem a hangtér materiális szervezetsége fejezi ki a „tartalmi ideológiát”. Ernst Toller kóruskölteményei nem tartalmi jegyeik, nem is az esztétikai megformálás elveitől független politikai elkötelezettségük miatt korszerűek, hanem azért, mert a materiális (nem szimbolikus) értelemben vett nyelvi hangzásanyag újjászervezésén keresztül a nyelvi közlés új *lehetőségfeltételeit* teremti meg. A politikai aspektus, az autonóm hangteret létrehozó kooperatív tömeghangzás így a műalkotás formai konstituálásának a módja, vagyis elválaszthatatlan

37 Gaál Gábor: Új művészet. In Uó: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 105–107, 106. (Kiemelések az eredetiben.)

38 Uo. 107.

az esztétikai hatástól. Fontos megemlíteni azt is, hogy a nyelv materiális újjászervezésének hatása Gaál szerint nincs hozzáláncolva az előadás *itt és most*jának aktualitásához, mivel a kóruszöveg csendben olvasva, a magányos olvasói tudatban is létrehozza a kooperatív tömeghatást, ilyenformán új individuális tudatforma erjesztőjeként is számba vehető. Ahogyan Gaál értelmezésének az is lényeges aspektusa, hogy az új kulturális forma nem a felszabadulás vágyát vagy akaratát fejezi ki – hiszen ez a nyelv szimbolikus használata lenne, amiről itt nem lehet szó –, hanem az emancipáció konkrét, materiális nyelvi feltételeinek létrehozásához járul hozzá.

Azt mondhatjuk, hogy Gaál interpretációja szerint az ipari termelés által létrehozott kooperatív munka- és életforma beépül a kórusköltemény formai konstitúciójába, s ezáltal válik a műalkotás korszerűvé, azaz ezáltal képes reflektálni létrejöttének társadalmi és életformabeli körülményeit – vagy ahogyan Gaál sokszor nevezi, az „életet” vagy a „valóságot”. Az ipari kooperációs forma kulturális transzformációja továbbá annak modelljeként is értelmezhető, ahogyan a tömeg elsajátítja vagy visszaveszi a gazdasági-technológiai apparátusban tőle elidegenített termelőerőt. Ez azzal analóg gondolat, ahogyan Walter Benjamin értelmezi a politika fasiszta esztétizálásával szemben az esztétika politizálását. Benjamin szerint a politika esztétizálása azt jelenti, hogy a háborúban a technikai apparátus kénytelen elsajátítani és elpusztítani a társadalmat azért, hogy fenntartható legyen a termelőeszközök tulajdonviszonyai terén a status quo. Az esztétika – kommunista – politizálása viszont ennek fordítottja lenne, amikor a társadalom képes szervesen magába építeni a technikát, azaz képes a termelők és a termelőeszközök elválasztásának felszámolásával egyesíteni termelőerőket.<sup>39</sup> A művészet funkcióváltása ezen a ponton azt jelenti, hogy az új művészet, melynek a kórusköltemény a példája, képessé válhat arra, hogy a termelőerők elidegenedése visszavételének kulturális modelljeit hozza létre. A kóruskölteményben a kooperáció ugyanis nem a termelőeszközöktől elválasztott termelők osztályérdekeit, tehát valamely szeparált és partikuláris ideológiai érdeket, hanem a termelők és a termelőeszközök egyesítését fejezi ki – épp ezért van, mint Gaál hangsúlyozza, anticipatív vagy utópikus vonása. Vagyis nem (vagy nem csak) valamely társadalmi (osztály)realitást fejezi ki, hanem egy új társadalmi realitás lehetőségi feltételét vázolja fel. A műalkotás ebben a konstellációban végül nem az elidegenült munka tárgyi vagy szellemi végterméke (áru), hanem az elidegenedés visszavonásának gyakorlata, emancipatórikus cselekvés.

39 Walter Benjamin: i. m., uo.



## Valóságválság és regény

A próza tekintetében Gaál kiindulópontja ugyancsak a korszakváltás tapasztalata, amelyből levezethetőnek látja a regényforma felé a korszak által támasztott – és a kritikus által közvetített – követelményeket. A gyakran normatív értelemben használt esztétikai kulcsfogalom itt a *realizmus*. Gaál felfogása több ponton hasonlóságot mutat Lukács György 30-as években kidolgozott realizmuselméletével. Mivel Gaál folyamatosan szemlézi a német és a szovjet sajtót, föltehető, hogy a később magyarul *A realizmus problémái* és az *Esztétikai írások 1930–1945* című kötetekben megjelent írásokat eredeti megjelenésükkor olvashatta.<sup>40</sup> Gaál és Lukács összehasonlító vizsgálata külön tanulmány tárgya lehetne, amire itt nem vállalkozhatom. Most sokkal általánosabban abból indulok ki, hogy irodalom és valóság viszonyában Gaál szerint egy olyan követelésről van szó, amelyet maga a valóság támaszt az irodalommal szemben. Valóság és irodalom viszonyának azonban többféle leírását is kidolgozza.

Az egyik a *Valóság és irodalom* című cikkben<sup>41</sup> fölvetett gondolatból indul ki, mely arra a kérdésre keresi a választ, hogy mi az oka a biografikus írásmód megnövekedett népszerűségének. A választ két körülmény összejátszása adja meg: egyrészt az, hogy a regény terén hiányzik a korszak alapkérdéseit szintetizálni képes regényforma, s emiatt az olvasói érdeklődés a „regényversenyen kívül” elhelyezkedő biográfiák és a memoáriródalom felé fordult. A másik körülmény, „hogy az ember és érdeklődése az írott dolgokkal szemben a tíz-tizenöt év előtti ember érdeklődéséhez képest elváltozott. Az írott dolgokban az ember ma már nem a szépségképrázatokot, az álmot, a hangulatot és a költészetet keresi. Mindezek egy sokkal erősebb és nagyobb érdeket keltő momentummal szemben járulékos tényezőkké lettek. Ma az írott dolgokban az ember (az előbb említettekén túl) elsősorban az élet valóságát s az emberi és társadalmi lét szinte megfogható, reális tárgyiségát keresi.”<sup>42</sup> Az ok tehát egyszerre esztétikai és társadalmi: a biográfiák olvasásával az emberek egyszerre igyekeznek pótolni a regényirodalomból hiányzó realista hatást, tehát az ok itt egy feltételezett esztétikai hiányosság, másrészt választ keresnek azokra a kérdésekre, amelyekkel társadalmi valóságuk megváltozása szembesíti.

40 Lásd Lukács György: *A realizmus problémái*. Fordította Gáspár Endre. Athenaeum Kiadó, Budapest, é. n.; Lukács György: *Esztétikai írások 1930–1945*. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982.

41 Gaál Gábor: Valóság és irodalom. In *Uő: Válogatott írásai I.* Id. kiad., 240–242.

42 Uo. 241.

Ezen a ponton azt lehet kiemelni, hogy irodalom és valóság viszonyát Gaál számára itt elsősorban az olvasói választások közvetítik, vagyis az olvasó az, akinek irodalomhoz való viszonyulásából következtetést von le a kritikus irodalom és valóság megváltozott viszonyára vonatkozóan. A másik kiemelendő mozzanat, hogy Gaál szerint az irodalomban a megváltozott igényű olvasók már nem egy kontemplációra alkalmas esztétikai tárgyat, hanem a *cselekvés ösztönzését* keresik: „azt az aktivitást lesi, és azon az aktivitáson nevelődik, amely dolgozik és árad egy-egy nagy életben. A mai embert a biográfiákban épp ez az elem köti, vagyis az, hogy mit tud a hős, s hogy mi lehet a tudás és az aktivitás az ember számára.”<sup>43</sup> Ebből arra következtethetünk, hogy irodalom és valóság viszonyában a *cselekvés* vagy a *cselekvésre vonatkozó tudás* a közvetítő fogalom: a biográfiában megformált cselekvés az olvasó oldalán a társadalmi cselekvés modelljeként vagy ösztönzéseként jelenhet meg, vagyis a valóság adekvát esztétikai formája a megformált cselekvés.

Hasonló előfeltevésekkel, vagyis a cselekvés egyszerre esztétikai és társadalmi fogalmának kiaknázásával dolgozik *Az író és a gyakorlat* című 1932-es szöveg,<sup>44</sup> mely a polgári író és a szovjet író szembeállításával fejezi ki azt a különbséget, ahogyan a hagyományos és az új írótypus az irodalmon kívülinek gondolt valósághoz viszonyul. Az újdonság az előbbiekhöz képest abban van, hogy a korban valóban újszerűnek számító szovjet társadalomszervezési modellre való hivatkozással az esztétikai ítéletnek itt már nagyon konkrét politikai vonatkozást ad. A pozitív példa Szergej Tretyakov, aki egyfajta aktivista irodalmi szerepet vállal, szemben a polgári íróval, aki tudatosan elkülöníti magát a valóságtól, „amelyben sok a dög és a trágya”. Az aktivista író „egy mezőgazdasági munkaközösséghez csatlakozott, és az író a saját maga teljes írói habitusa latbavetésével a következőket cselekedte: gyűléseket hívott egybe; rávette egyenként az idegenkedő parasztokat a kolhozba való belépésre; felügyelt az olvasóörökben, faliújságot hívott életre, és szerkesztette a kolhoz lapját; tudósításokat küldött napilapoknak, bevezette a rádiót, s vándormozikat szervezett stb. Röviden: az író kint a valóságban operált, a »költői« szféra és a valóság szférája között megtette az ugrást: gyakorlativá lett (...) könyvében kritika, ösztönzés és szervezési javaslatok révén magának az írói lényegnek a tartalmát visszavitte a termelési folyamatba.”<sup>45</sup> Nyilvánvaló itt, hogy a *cselekvés*, a *gyakorlat*, illetve a *termelés* adják azt a fogalmi keretet, amelyen keresztül a valóság és a művészet közti távolság áthidalható. Ez a fogalmi keret azonban megváltoztatja azt is, hogy magát

43 Uo. 242.

44 Gaál Gábor: *Az író és a gyakorlat*. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 442–444.

45 Uo. 443. (Kiemelés az eredetiben.)

az esztétikai objektumot hogyan érzékeljük. Ezt a változást legtisztábban a *Jellemek ábrázolása-e vagy helyzettudatosítás?* című cikk foglalja össze, mely szerint a kritikust (és a befogadót) nem az érdekli, hogy „milyen az, amit megcsinált a művész, hanem hogy adott tárgyát hogyan dolgozta fel: nem a mű statikus vonatkozását, hanem a tárgy dinamikus valóságát nézi. A munkafolyamatot bírálja és nem a zárt megoldást.”<sup>46</sup> A műalkotás tehát nem objektum, hanem transzformatív aktus; nem tárgy, hanem cselekvés; nem egy „mi?”, hanem egy „hogyan?” Ahogy a cikk címe is utal rá, Gaál realizmusra vonatkozó elképzelése nem egy ábrázoláesztétika, hanem egy performatív esztétika irányába mutat: a valóságot a mű nem ábrázolja, hanem megcselekszi, illetve transzformálja.

Az erdélyi magyar irodalom vonatkozásában még két fontos szöveget emelhetünk ki, melyek irodalom és valóság kapcsolatát az eddigiektől eltérően írják le. Az 1930-ban írott *A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai* című szövegben<sup>47</sup> nem a cselekvés, hanem az osztály, illetve az osztálytudat képezi a közvetítő kategóriát az alakulóban lévő valóság és az irodalom között. Az irodalom performatív felfogásához képest itt egy statikusabb, de egyszersmind bonyolultabb kerettel találkozunk. Először is az irodalom tartalmát itt nem cselekvések, hanem „érzések és gondolatok” alkotják: „Az érzések és gondolatok sokféleségében viszont mi az, ami rendet teremt? – Pontosan azok a tudatsoportosulások, amelyekhez ezek az érzések és gondolatok tapadnak. Tiszta és pontos elemzésben a társadalmi tudat mindig különböző osztálytudatokból tevődik össze. Elemezni kéne tehát itt, hogy az erdélyi magyar irodalomban milyen osztálytudatok jelentkeznek”.<sup>48</sup> Irodalom és társadalmi gyakorlat vagy termelés között itt nem áll fenn közvetlen kapcsolat, a kettő között a társadalmi folyamatot már előzetesen valamiképpen értelmező és elrendező osztálypozíció közvetít.

Az erdélyi magyar irodalomban Gaál szerint nem állapíthatók meg ki-kristályosodott osztálytudatok, de „bármilyen nagy a zavar, bármilyen gyökértelen itt az író érzülete, a fő erővonalak, melyeket az erdélyi magyar írók szétsugároznak, mégis láthatók.”<sup>49</sup> Az első, osztálypozícióként azonosítható tömb az *irodalmi akadémizmus*, amely még a régi Magyarország történelmi osztályainak (a dzsentriknek, az egyháznak, az iskolai és hivatalnoki rendnek) a megváltozott államjogi keretben is megőrzött hatalmi pozícióját, életformáját, irodalmivá transzformált társadalmi érdekeit fejezi ki. Ez a megőrződött,

46 Gaál Gábor: *Jellemek ábrázolása-e vagy helyzettudatosítás?* In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 395–396.

47 Gaál Gábor: *A mai erdélyi magyar irodalom arcvonalai.* In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 379–386.

48 Uo. 379.

49 Uo. 381.

részben rendies, részben osztályjellegű (ideológiai) hatalom annak köszönheti fennmaradását, hogy „a kezeik között van még mindig három fontos közvélemény sugalmazó szerv: az egyház, az iskola s a napisajtó jó része. Azok az egykori magyar feudális-konzervatív eszmények tehát, melyek az impérium-változás előtt az uralkodó magyar réteget az irodalomra vonatkozólag betöltötték, ezen az arcvonalon továbbra is élnek”.<sup>50</sup> A második osztálypozíciót a transzszilvanista irodalom képezi, melynek esztétikai ideológiája az irodalom ideológiamentessége, a művészet a művészetért elve, az esztétizmus.<sup>51</sup> E pozíció egy nagy belső ellentmondás hordozója: a társadalmi viszonyoktól elvonatkoztatott, s így az erdélyi polgári írókat, a felvilágosult feudális urakból lett írókat, a dzsentriket, sőt még a megszületőben lévő székely népi irodalom művelőit is egy platformra hozó esztétikai (és irodalompolitikai) koncepció ára, hogy kénytelen szisztematikusan elhallgatni, figyelmen kívül hagyni az irodalmi termelés minden valóságvonatkozását, s a valósággal való szembeállítás és szembeállítás helyett idealisztikus és történeti menekülőútvonalakat keresni, belerekedni egyfajta „szoba- és műteremirodalomba.” Végül a harmadik pozíciót „a tiszta osztályvonal” képviseli, melynek jellemzője, hogy „az idő és a valóság magváig ásta előre magát, a legvégső pontig, ahonnan sarkaiból emelkedik ki a »szellem« mai kritikus világa, és tisztázódik az az egész zavar és ellentmondás, mely a többi vonalakra oly jellemző.” Ennek a pozíciónak egyetlen kikristályosodott irodalmi képviselője Gaál szerint Szilágyi András *Új pásztor* című regénye, de a későbbi kritikák értékelései szerint ehhez a vonalhoz tartozhat a külvárosok szociális milióját leíró Nagy István<sup>52</sup> és a székelyföldi munkáskolónia költője, Salamon Ernő.<sup>53</sup>

Míg az irodalmi akadémiizmus hibája, hogy egy elkorhadóban lévő rendies-kapitalisztikus életforma eszményeit konzerválja, a transzszilvanizmusé pedig, hogy elhallgatja, sőt tevőlegesen leplezni igyekszik a társadalmi valóságot meghatározó osztályantagonizmusokat, a tiszta osztályvonal irodalmának korszerűsége és érvényessége abban állna, hogy tudatosítja az erdélyi magyar társadalom osztálymeghatározottságaiból következő reális perspektívákat. Ennek az elemzési keretnek az implicit újdonsága az eddigiekhez képest nem annyira esztétikai, mint inkább társadalomelméleti vonatkozású: az osztályfogalom irodalmi elemzésbe való bevezetésével már nyilvánvalóan a történeti és ideológiai kritika mellett és az immanens kritikával szemben foglal állást. Mindazonáltal Gaálnál is megfigyelhető *rend* és *osztály* fogalmának összezsúszása, amelynek

50 Uo. 381–382.

51 Az ideológiai semlegesség részletesebb osztályelméleti magyarázatához lásd: Gaál Gábor: A válság az irodalomban. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 408–413.

52 Vö. Gaál Gábor: Nagy István: Külváros. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 666–668.

53 Vö. Gaál Gábor: Salamon Ernő. In Uő: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 628–630.

következménye, hogy a tőkés termelés rendi viszonyokat destruáló, anti-feudális aspektusa olykor antikapitalista vonásnak tűnik számára.<sup>54</sup>

Ehhez képest *A mai magyar szociográfia és az irodalom* című, 1937-es szöveg irodalom és valóság kapcsolatát jóval közvetettebbnek mutatja. Gaál nézőpontja itt sokkal közelebb áll egy immanensen irodalom-, pontosabban műfaj történeti megközelítéshez, amennyiben az irodalmi szociográfia 30-as évekbeli kialakulását nem közvetlenül társadalmi igények vagy a termelési viszonyokhoz kapcsolódó korszerűségi követelmények kifejeződéseként, hanem – akár a formalista irodalomtudományi iskola hasonló megközelítéseivel összevethetően – az irodalom autonóm törvényszerűségek mentén leírható történeti folyamatának eredményeként mutatja be. A valóságfolyamat és az irodalmi folyamat kapcsolatát itt tehát nem is a cselekvés, a gyakorlat vagy a termelés, de nem is az osztály vagy az osztálytudat fogalma közvetíti, hanem az, amit Gaál az írásformák változásának nevez. Elsősorban tehát az irodalmi írásformák változása az, amely követi vagy amelyről leolvashatók a társadalmi folyamat változásai: „Az írásformák élete nem véletlen, a történelem nem egyedül jár.”<sup>55</sup>

- 54 Gaál osztályszempontú jellemzése nagyvonalakban megfeleltethető a „kívülről kapitalizálódott” kelet-európai társadalmakról Erdei Ferenc által adott leírásnak, amelyek eszerint a rendi társadalomszerkezet és a kapitalista termelési vagy osztálypozíciók sajátos ötvözetei. Erdei koncepciója felől megmagyarázható az osztálypozíciók kapcsán Gaál által említett zavar: valójában nem osztálypozíciókról van szó, hanem három, rendi társadalomszerkezet és osztályszerkezet vonatkozásában kevert, lényegében párhuzamos társadalmi formáció van egyszerre jelen: a történelmi nemzeti társadalom, a rendi társadalom részben kapitalizálódott „*underclass*” rétegei, és a modern polgári társadalom a maga osztálytagozódásával. Vö. például: „A legfőbb és uralkodó társadalomszerkezet a rendi nemesi társadalom folytatódásaként kifejlődött és modernizálódott történelmi nemzeti társadalom, amely ebben a korszakban is azokat a termelőhelyzeteket és azokat a szerepeket foglalja el, amelyeket a rendi társadalomban töltött be, csak most már a kapitalista termelés viszonyaihoz illeszkedve. Alatta a rendi társadalom jobbgységének, illetve az egész rendek alatti alsó népi társadalomnak a folytatódásaként kifejlődött és valamelyest modernizálódott történelmi népi társadalomszerkezet helyezkedik el, amely ebben a korszakban is a rendi társadalombeli osztályhelyzetekben és szerepekben áll fenn, szintén többé-kevésbé alkalmazkodva a kapitalista termelés viszonyaihoz. E történelmi struktúrák mellett a magyar társadalomban is kiképződött a kapitalizmus saját szerkezete mint modern polgári társadalom, amely ebben a korszakban csak egyik összetevője a magyar társadalomnak az ipari termelés, az áruforgalom és a modern városi-szellemi élet termelőhelyzeteiben és szerepeiben.” Lásd Erdei Ferenc: *A magyar társadalom a két háború között I. Valóság*. 1976:4, 22–53, 25. Rend és osztály fogalmának összemosódásához és ennek politikai következményeihez lásd: Tamás Gáspár Miklós: *Igazság és osztály*. In *Uő: Antitézis*. Fordította Sipos Balázs. Kalligram Kiadó, Budapest, 2021, 113–194.
- 55 Gaál Gábor: *A mai magyar szociográfia és az irodalom*. In *Uő: Válogatott írásai I*. Id. kiad., 607–613.

A szakirodalomtól eltérően úgy látom, Gaál szövegének lényegi hozadéka nem a szociográfiák *tipológiája*,<sup>56</sup> hanem a szociografikus írásmód mint társadalmi beszédműfaj *történeti genezisének* a (minimalista) elmélete.

A szöveg első fontos megállapítása, hogy a korabeli irodalomban a klasszikus műfaji és műnemi típusok felbomlása, átalakulása, kísérleti formák megjelenése figyelhető meg. E formaváltozás egyik legfontosabb mozzanata, hogy két olyan műfaj is megjelenik az irodalmi beszédformák között, amelyek korábban nem számítottak irodalminak: az egyik a *Valóság is irodalom* című cikkben is szóba hozott *vallomás* vagy *önéletrajz*, a másik a *szociográfia*. Gaál azt állítja, hogy az új irodalmi szociográfiát ennek a két, eredetileg nem irodalmi műfajnak a találkozása teszi lehetővé: „A szociográfia mint *irodalmi formába* öltözött szociológiai diszciplína, az önéletrajz e villanatán fogant...”<sup>57</sup> Az új irodalmi szociográfia genezisére vonatkozó második fontos megállapítás, hogy az irodalmon kívüli műfajok kombinálódása mellett az irodalmi szociográfia bizonyos periférikus irodalmi műfajokat vagy műfaji változatokat is beépít: „Alkatában az anekdota, a helyzetrajz, a tájkép, a leírás, a dokumentáció, a riportázs, a publicisztika (csupa irodalmi elem) ugyanolyan súllyal szerepel, mint az empirikus szociográfiai felvétel tárgyleíró, statisztizáló s a szociológiai empirizáláson kialakuló szociológiai szintetizálás.”<sup>58</sup> Az új műfaj olyan szintézis, mondja Gaál, amely megoldja a tudományos szociográfiának azt a problémáját, hogy amennyiben „teljességre törekszik, úgy szükség-szerűen az enciklopédikus anyaghalmozásban vész el...”<sup>59</sup> Azáltal képes megoldani, hogy a társadalom egészének leírása helyett valamely „zárt világ” leírását adja, de úgy, hogy az egyben „hasonlat az egészről”. Vagyis például egy falu leírása az irodalmi szociográfiában olyan intenzív totalitást hoz létre, amelyről leolvashatók az extenzív totalitás, az egész magyar társadalom döntő összetevői, konfliktusai, perspektívái.

Az új irodalmi szociográfia mindezekkel együtt sem képez Gaál beállításában befejezett, kész esztétikai formát vagy műfajt, hanem annak csak előkészítése vagy lehetőségi feltétele: „A magyar írónak – ha vállalja – a szociográfiák hatása alatt új viszonya stabilizálódik a magyar világgal: a képzelgés és szabad raptus helyett a magyar valósággal való tárgyilagos szembenézés.”<sup>60</sup> Ez az új viszony, hangsúlyozza Gaál, osztályviszonytól

56 Ekként értékeli például Cseke Péter: *Otthonirodalom, A magyar szociográfia erdélyi műhelyei*. Kolozsvár, Polis Könyvkiadó, 2020, 33–34.

57 Gaál Gábor: A mai magyar szociográfia és az irodalom. In Uó: *Válogatott írásai I.* Id. kiad., 607–613, 611.

58 Uo. 608.

59 Uo. 609.

60 Uo. 612.

függetlenül kialakítható, de még semmiképpen nem adott az irodalmi szociográfia írásformájában. Bár nem mondja ki, de föltehető, hogy Gaál az irodalmi szociográfiában az annyiszor hiányolt realista regény felé vezető előzetes lépcsőfokot látott. Mindenesetre az irodalmi szociográfia műfajtipológiai vizsgálata arra hívhatja fel a figyelmet, hogy irodalom és valóság közti új viszony kialakításának nemcsak a társadalmi termelési viszonyok törvényszerűségeinek feltárása, kulturális transzformációja, hanem a társadalmi beszédműfajok reflexiója és transzformációja is feltételét képezi, hiszen az írásformák változásai közvetve a társadalmi tudat változásai. Felfoghatjuk úgy, hogy a beszédműfajok történeti átalakulásának ez a minimalista elmélete nem ideológiai alternatívája, hanem kiegészítése annak a követelménynek, hogy az irodalom a társadalmi termelési viszonyok feltárása, illetve az emancipáció lehetőségi feltételeinek termelése kell legyen. Vagyis Gaál Gábor kritikai gyakorlatában egyszerre figyelhető meg az irodalomnak egy olyan felfogása, mely azt a társadalmi termelési viszonyok reflexiójaként, átalakításaként, az emancipáció lehetőségi feltételeinek termeléseként fogja fel, ugyanakkor egy kvázi autonóm irodalomkoncepció is, amely elismeri az irodalmi írásformák önálló történeti alakulásfolyamatát. Mindeközben lehetségesnek látszik e két elképzelés teoretikus egyesítése: az irodalom pontosan önreflexivitása, saját létrejötté feltételeinek tudatosítása révén válik képessé arra, hogy reflektálja a társadalmi termelés viszonyait, s így önmagát mint termelést.