



Szilágyi Ákos

A sztálini korszak „elfajzott művészete”: a formalizmus

Abstract: A tanulmány Max Nordau művészetekre alkalmazott orvosbiológiai „Entartung”-fogalmának századfordulós oroszországi recepcióját, az „elfajzásos diskurzus” kialakulását és továbbélését vizsgálja az 1936-os sztálini „antiformalista kampány” és az 1937-es náci Entartete Kunstaustellung retorikájának összehasonlító elemzésével, különös tekintettel a fogalom biopolitikai (náci) és osztálypolitikai (sztálinista) használatának eltéréseire.

This study explores how “Entartung”, a medico-biological concept which was applied to arts by Max Nordau, was received at the turn of the twentieth century in Russia as well as the emergence and continuation of the “discourse of degeneracy”, through the comparative analysis of the rhetorics of the Stalinist “antiformalist” campaign and “The Degenerate Art Exhibition” that took place in 1937 in Nazi Germany, with a focus on the differences between the biopolitical (Nazi) and the class-based (Stalinist) usages of the concept.

Fábry Zoltán 1955-ben készült *Körhinta* című játékfilmje egy karneváli nyitánnyal kezdődik: a hömpölygő vásári tömeget nagy csinnadrattával szekérháton érkező cirkuszi artisták, bohócok menete választja ketté. A vidám menet élén két artitalány halad magasba emelt transzparenszel: „*Le a burzsoá formalizmussal! Szocialista realista esztrád-cirkusz! Minden nap két előadás*”. A rendező a filmbeli esztrád-cirkusz vásári érkezésével valójában az országos politikai nagycirkusz történelmi távozását jelenti be: a művészi szabadságot hol „balos elhajlásként”, hol „burzsoá formalizmusként” megbélyegző és üldöző sztálinista-rákosista művészetpolitika végét, ami nélkül a filmet alighanem le sem forgathatta volna. Két évvel a Sztálin 1953-as halálát követő, Nagy Imre nevével és kormányfői működésével fémjelzett „új szakasz” végén¹ járunk, az általános ideológiai erjedés közepette, a Nagy Imre és Rákosi között kiéleződő hatalmi harc időszakában, egy évvel az 1956-os felkelés előtt. A tulajdonképpeni filmet – a paraszt Rómeo-Júlia-történetet – az alkotó nem *bevezeti* e parodisztikus felütéssel, hanem *leválasztja* a hazug világról, mely nézőt, rendezőt, filmet körülveszi.

De honnan kerülhetett egy 1955-ben készült magyar filmben – még ha csak egy parodisztikus felvillanás erejéig is – a falusi vásárra érkező vándorcirkusz transzparensére a „burzsoá formalizmus” szóösszetétel a „szocialista realista” jelzős szerkezettel megfejelve? Az 1955-re kiüresedett, semmitmondó terminológiát eredetileg 1948 és 1953 között próbálták ráerőszakolni a magyar művészeti életre – ahogy az

¹ Lásd ehhez: Szilágyi, Ákos: 1953 hideg nyara: az elmaradt peresztrojka. In: Fodor Fanni (szerk.): *Nagy Imre és kora. Tanulmányok és források VII.* Budapest: Nagy Imre Alapítvány. 2020. 118-131.

egész sztálini típusú diktatórikus államszocializmust a magyar társadalomra – a választásos államcsínnyel leválthatatlan hatalomhoz jutott magyar sztálinisták. „Burzsoá formalizmus”, „szocialista realizmus”, „népiség”, „pártosság” – a diktatórikus hatalom ideológiai prokrasztész-fogalmi voltak, melyek a szellemi és művészi élet megnyomorítására, a kultúra államszocialista gleichschaltolására szolgáltak. Tértfoglalásuk a magyar hivatalosság szovjetizált nyelvében 1948 és 1953 között pontosan követte a 1937-38-as „nagy terror” új kiadása felé siető Szovjetunió politikai-hatalmi mozgását, melyet a kultúra területén – ugyanúgy, mint 1936-ban – nagyszabású antiformalista kampány készített elő. A két antiformalista kampány között a legszembevetőbb különbség az volt, hogy az 1948-ban – Andrej Zsdanov nevével fémjelzett – *második* kampány nem a „balos formalizmus”, hanem a „burzsoá formalizmus” elleni harc lánglobogóját emelte magasra.² Az első – 1936-os – kampány „balos formalistáiból” ekkor már hírmondó is alig maradt, nevesíthető figura pedig egy sem: Mejerholdot kivégezték, a „megjavult” Ejzenstein 1946-ban meghalt, a folytonosságot egyedül a „megjavult”, de láthatólag nem eléggé megjavult Dmitrij Sosztakovics, az 1936-os antiformalista kampány – Mejerhold mellett – fő céltáblája képviselte, aki ezúttal is az ideológiai vádlottak padján találta magát, ezúttal Prokofjev mellett, ha ezúttal már nem is az első sorban. Az 1948-as második antiformalista kampány hangszerelése – a szövetségesek között világháborús győzelmük másnapján kitört hidegháború atmoszférájában –

² A „formalizmus” szó ebben az *átcímkezett* zsdánovi változatában – mint „burzsoá formalizmus” – került át Magyarországra 1948-tól, de besúlykolása megmaradt szlogenszerű, rituális ismételtetésénél és stigmatizáló kultúrpolitikai használatánál. Magyarországon nem volt „antiformalista kampány”.

élesen idegenellenes, nyugatellenes, és alig burkoltan antiszemita volt. Az 1936-os „balos formalizmus” jelzős szerkezetet, amely egy évvel később már a „művészet trockizmusával”³ volt egyenlő, 1948-tól a „kozmpolita formalizmus”, illetve „burzsoá formalizmus” jelzős szerkezetek váltották fel. Ahogyan a művészetek szinte minden területét letaroló *első* antiformalista „kulturkampf” torkollott bele az 1937-38-as „nagy terrorba”, úgy készült beletorkolni az 1948-as *második* is egy újabb „nagy terror” – Sztálin által tervezett és szervezett – második kiadásába 1953-ban.⁴ De ezúttal az előkészületek – letartóztatások, kínvallatások, kivégzések, az „anticionista” orvos-per – döngő lépteivel végkifejlete felé közeledő újabb „nagy előadás” Sztálin „theatrum mundi”-jában a „rendező” – a zsarnok – halála következtében elmaradt. A társadalom csodás megmenekülésén érzett megkönnyebbülést alighanem a fiatal drámaíró, Viktor Rozov korabeli szavai fejezték ki legpontosabban: „A Halálnak kellene szobrot állítanunk, mert már egyedül csak ő menthetett meg tőle

³Az 1939-ben letartóztatott Vszevolod Mejerhold, a 20. század színházművészetének kiemelkedő rendezője, a forradalmi szovjet avantgárd színház („Színházi Október”) megteremtője, mikor kegyetlen kínvallatás után halálra ítélték, Molotovhoz intézett kegyelemkérő levelében így ír: „Vjacseszlav Mihajlovics! Mondja meg kérem: el tudja Ön hinni rólam, hogy hazaáruló vagyok (a nép ellensége), hogy kém vagyok, hogy tagja vagyok egy jobboldali-trockista szervezetnek, hogy ellenforradalmár vagyok, hogy művészetemben a trockizmust népszerűsítettem, hogy a színházban (tudatosan) ellenséges aknamunkát fejtettem ki abból célból, hogy aláássam a szovjet művészet alapjait? A 537. számú nyomozati ügyiratban mindez megtalálható. *Itt már az a szó, hogy »formalista« (a művészet területén) a »trockista« szó szinonimájaként szerepel.* Az 537. számú ügyiratban rajtam kívül trockistaként szerepelnek: I. Ehrenburg, B. Paszternak, Ju. Olesa (ő még terrorista is), Sosztakovics, Sebalin, Ohlopkov és mások.” Ny. Ny. Panfilova, O. M. Feldman (szerk.): *Gyelo nomer No 537. Dokumenti szledsztvennogo gyela V. E. Mejerholda.* Moszkva: Izdatyelsztvo »Artyiszt Rezsisszjor Tyeatr«, 2022. 147. (Kiemelés – Sz. Á.)

⁴ Lásd erről bővebben: Szilágyi, Ákos: Pártállamból a rendőrállamba: Lavrentyij Berija rendőrállami peresztrojkája. 2000, 2020/6. 3-53.

Az Entartung-fogalom a kulturális emlékezet szövésszékén

Egy korszak fogalmi képződményeinek szálai, ha nem is a történelem, de a kulturális emlékezet szövésszékén sodródhatnak és állnak össze kivehető alakzatokká és sajátos mintázatokká. Hol váratlanul bukkannak elő, hol lassan készülve csomósodnak össze állandó motívumokká, hol uralkodó helyzetbe kerülnek, hol elhalványulnak, míg nyomuk nem vész. Ki gondolná a magyar játékfilm nyitó képsorát nézve, ha egyáltalán észreveszi a transzparens feliratát, hogy a „formalizmus” hamisítatlanul sztálini, totalitárius szövésszerű kulturpolitikai fogalmának eszme-szálai – számtalan áttétellel – a 19. század fordulójáig követhetők vissza, első körben mindjárt a Magyarországról elszármazott németajkú zsidó Max Nordau *Entartung* (Elfajzás/Degenerálódás) című, egykor nagyhatású kulturkritikai művéig, rajta keresztül pedig mestere, Cesare Lombroso, a törvényszéki orvostan turini tanára, a kriminálantropológia megteremtője munkásságáig, aki úgyszólván orvostudományi alapra helyezte a teratológiát, *Lángész és örület* című nevezetes könyvében pedig az abnormalitás egymással rokon antropológiai-pszichológiai típusaiként ismerte fel a zsenit, az elmebeteget és a bűnözőt. Ezzel máris a 19. század közepén járunk, a degenerálódás orvosbiológiai fogalmát a klinikai pszichiátriába elsőként bevezető Bénédict Morelnél, aki 1857-ben megjelent *Értekezés*

⁵ Nyikita Hruscsov v ih zsziznyi i tvorcsesztve. *Nyezaviszimaja Gazeta*, 1994. április, 15. 7.

az emberi faj fizikai, szellemi és morális degenerálódásáról (Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles, et morales de l'espèce humaine) című művével a 19. század egész második felének gondolkodását és művészetét átszövő *degenerálódás-diskurzust* útjára indította.

Max Nordau 1892-ben megjelent, a kontinentális Európa értelmiségét éveken át lázban tartó könyvéből már a Nagy Háború utáni évtizedben sem maradt sokkal több, mint a címe – az *Entartung* orvosbiológiai fogalma vagy metaforája – és a társadalmat „megbolondító”, „félrevezető”, „megrontó” modern művészeket és filozófusokat „pszichiátriai esetként”, nagyra tartott műveiket „elmekórtani” vagy „pszichotikus tünetként” leleplező irányultsága. De az *Entartung*-fogalom még így is – a „zsidó szerző” nevének elhallgatásával persze – leginkább a nácizmus „fajbiológiai-eugenikai” művészetpolitikájában élt tovább, mindenekelőtt az 1937-ben megnyílt és 1940-ig birodalmi vándorkiállításaként működő *Entartete Kunst* kiállítás elnevezésében. Ismeretes, hogy e rasszista spektakulum szervezői a korabeli modern és avantgárd képzőművészek tendenciózan összeválogatott, elmeogyógyintézeti ápoltak képei mellé helyezett műveit úgy tették közszemlére mint a „fajt” a „tisztá” és „egészséges” népi társadalmat” romlással-bomlással fenyegető „degeneráltak/elfajzottak” genetikailag örökölt betegségének kórtüneteit. Nordau tizenkilencedik századi „*Entartung*”-fogalmának e náci „újraszövése” többé-kevésbé ismert, alig ismert viszont a fogalom sztálinista használati módja a náci kiállítást egy évvel megelőző antiformalista kampányban, amelyben Nordau fogalma például ilyen verbális áttéteket képezett: *formalisztszkoje virozsgyenije* (formalista degeneráltság/elfajzottság); *formalisztszkij virozsgyenyec*

(formalista elfajzott/degenerált); *formaliszt-virodok* (formalista korcs/elfajzott). Hasonlóképpen elhomályosult e sajtóságon szovjet használati mód előtörténete, mely az orosz *fin du siècle*-ig vagy „ezüstkorig”, közelebbről Nordau könyvének rendkívüli oroszországi hatásáig nyúlik vissza.

Nordau könyve *Virozsgyenyije* címen először 1893-ban jelent meg oroszul, és három év alatt hat kiadást ért meg. Több kiadásban jelent meg *Paradoxe* című esszékötete (V poizskah za isztyinoj – Paradokszi), bemutatták színműveit, és több kiadást ért meg *Die Krankheit des Jahrhunderts* ('Bolezny veka') című regénye is. Ezt követte művei 12 kötetes moszkvai összkiadása 1901-ben.⁶ Olga Matics amerikai kulturtörténész, az orosz századforduló kutatója egész „elfajzás- vagy degeneráció-diskurzus” kialakulásáról beszél a Nordau-könyv korabeli orosz recepciója kapcsán, mely legalább két évtizeden át tartott.⁷

Visszafelé tekintve, mintha a 19. század egész kulturális története – a Nagy Forradalom utáni francia kultúra égisze alatt – a betegség jegyében állna. Egyik „fantombetegség követi a másikat: a századelő világfájdalmas melankóliája – a „mal du siècle” – átadja a „stafétabotot” a századközép már erősen

⁶ Max Nordau *Entartung*-jának 1995-ös, ezidáig utolsó orosz kiadása a *Virozsgyenyije* (Elfajzás) az 1896-os szentpétervári és a *Szovremennije francuzi* (Modern franciák) 1902-es moszkvai kiadásának szövegét egyesíti: Max, Nordau: *Virozsgyenyije. Szovremennije francuzi*. Moszkva: 1995.

⁷ Olga, Matics: Alekszandr Blok: Durnaja naszledsztvennoszty i virozsgyenyije. In: Kabakova Galina – Conte, Francis (szerk.): *Tyelo v russzkoj kulture. Szbornyik sztyatyjej*. Moszkva: Novoje Lityeraturnoje Obozrenyie. Moszkva: 2005. 398-412.; Olga, Matics: Pozdnyij Tolsztoj i Blok: Poputcsiki po virozsgyenyiju. In: Bogdanova K.–Murasova Ju.–Nicolosi, Riccardo (szerk.): *Russzkaja lityeratura i medicina: Tyelo, predpiszanyija, szocialnaja praktyka. Szbornyik sztyatyjej*. Moszkva: Novoje Izdatyelsztvo. 2006. 194-208.

„degeneráltság” árnyékolta „romlásának”, a baudelaire-i „Fleurs du mal”-nak, ez pedig a „mal du fin du siècle”-nek: az elfajzás „betegségének”, avagy Nordau szójátékával: a „fin du siècle” a „fin du race”-nak. Nordau nemcsak a „szimbolista nyomorékokat”, hanem szinte minden 19. századi modern irányzatot – parnasszistáktól a naturalistákig, preraffaelitáktól az impresszionistákig – az elfajzás elmekórtani eseteiként tárgyal. A költészetben az elfajzottak vezéralakja Verlaine (természetesen Baudelaire-rel és Rimbaud-val karöltve), a prózában Zola és az „erotomániás” öreg Tolsztoj, a drámában Maeterlinck és Ibsen, a filozófiában osztatlanul és überelhetetlenül Nietzsche, akinek – Schopenhauer mellett – mindig is „elmeagyógyintézetben lett volna a helye”, a zenében pedig az elfajzás csúcstartója természetesen Wagner.

Az „ezüstkornak” (szerebrjannij vek) is nevezett orosz „fin du siècle” szimbolista dekadensei – művészek és gondolkodók – különösképpen „találva érezték” magukat Nordau könyvétől: mintha a korabeli orosz értelmiség *facies hippocratica*-ja nézett volna vissza rájuk belőle.⁸ Nem volt ez másként másutt sem a századvégi Európában. Az *Elfajzás* épp

⁸ Anton Csehovnak – mint 1887-1992 közötti levelezéséből is kitűnik –, nem kellett Nordau-t olvasnia ahhoz, hogy olyan diagnózist készítsen az őt körülvevő orosz értelmiségről, amit maga Nordau is megirigyelhetett volna. Bourget és Tolsztoj egy-egy korabeli művére utalva teszi fel a kérdést: vajon az ilyen szerzők „valóban arra készítetnek, hogy »megújhodjunk«? Nem. Franciaországot arra készítetik, hogy degenerálódjon, Oroszországban pedig segítséget nyújtanak az ördögnek, hogy megsokasítsa azokat a férgek és százlábúakat, akiket mi értelmiségieknek nevezünk.” – írja barátjának A. Sz. Szuvorinnak 1889 decemberében. Csehov, Anton Pavlovics: *Művei IV.* (Fordította: Wessely László) Budapest: Európa Könyvkiadó, 1959. 1060-1061. Később aztán, mikor kezébe kerül Nordau könyve, mintha megfeledkezne saját korábbi diagnózisáról: „Már elegendem van mindenféle okoskodásból, és a Max Nordau-féle széltozókat egyszerűen undorral olvasom.” – írja A. Sz. Szuvorinnak 1894 március 27-én. (Csehov, 1959. 1133.l.)

annak köszönhetőe lármás sikerét, hogy az értelmiségi olvasó, aki tükrébe belenézett, képzelt arcának vonásait láthatta viszont, mégpedig „degenerálódó”, „kihalásra ítélt fajtája” örökletes betegségeinek összes klinikai-elmekórtani tünetével. A könyv hatásához természetesen hozzájárult Nordau lehengerlő, sziporkázó újságírói stílusa és a klinikai elmeorvos tudományos vértetében fellépő tudós könyörtelen diagnózisa koráról és kora nagyra tartott embereiről és eszméiről. Ám – ahogy az már a megfelelő pillanatban színre lépő, ovációval fogadott művekkel és szerzőikkel lenni szokott – a kezdeti mámort, az elismerést és rajongást pár év múltán csalódottság, kiábrándulás, ellenszenv követte, ha nem is egycsapásra és nem is mindenkinél.

Csehov, a *6-os számú kórterem* szerzője nemcsak a kortárs író, hanem a gyakorló orvos szemével olvasta Nordau könyvét. Mint korabeli elbeszéléseiből (pl. *Fekete szerzetes*, *Ariadna*, *Párbaj*) és levelezéséből is kitűnik, meglehetősen jól ismerte a művet, viszolygott azonban bombasztikus stílusától, önkényes módszertanától. Bár Nordauról többször is megvetéssel nyilatkozott – „széltolónak” nevezte, aki „filozófusnak közepeske” –, könyvét annyira fontos társadalmi jelenségnek, kortünetnek tartotta, hogy 1896-ban postára adta vidéken élő barátjának csak azért, hogy legyen belőle példány a taganrogi közkönyvtárban.⁹ Csehov azonban, aki irtózott az absztrakt elméletektől, minden teóriában az „értelem rabszíjra fűzését” látta, ellenszenvesnek találta Nordau felszínességét, hatásvadász zsurnalizmusát, azt, ahogy

⁹ A Nordau-hatásról Csehov életművében lásd: Krinyicin, A. B.: »Virozsgyenyije« Maksza Nordau. In: Katajev, V. B.–Kluge Rolf-Dieter (szerk.): *Csehov i Germanija. Materiali sz konferencii*. Moszkva: MGU, 1996.

a klinikai orvostudomány nyelvét használva durván kiforgatja a tényeket és minden szellemi és művészi teljesítményt agyfiziológiai elváltozásokra vezet vissza, a modern művészetet pedig örökletes elfajzásként „diagnosztizálja”, mely nagymértékben felelős a társadalom morális és pszichikai romlásáért. Kétségtelen, Csehov is gyakran nevezi műveiben és leveleiben elfajzásnak a korabeli orosz értelmiség, a művelt nemesi és polgári osztály morális és testi-lelki romlását, enerváltságát, céltalanságát, de orvos létére sem hiszi, hogy ennek okai a klinikai orvostudomány révén felderíthetők volnának, egyáltalán: műalkotások, filozófiai teóriák biológiai eredetű elfajzási vagy annak mondott tünetek elmeorvosi problémák lehetnének, melyek megoldása a modern, az „egzakt” embertudományokra vár. Annál is inkább, mert Csehov tisztában van ennek a megoldásnak – a „gyógymódnak” – a természetével: „van ember – van probléma, nincs ember – nincsen”. Ha az átöröklődő „genetikai hiba” folytán „elfajzottak” – az abnormálisak vagy rendellenesek – beteg művészete és beteg filozófiája megfertőzheti, megbetegítheti, megronthatja a társadalmat, akkor a „beteget” – a mentális és morális „vírushordozót” – el kell különíteni, ki kell zárni vagy ki kell vágni a társadalomtestből. Nordaunál, aki a 19. század embere volt, a haladás és a humanitás eszméinek elkötelezettje, természetesen föl sem merülhetett, hogy a „társadalomterápia”, a „gyógyítás”, a társadalom egészségének helyreállítása valamilyen „végső megoldással” lenne egyenlő a náci „Lebensunwertes Leben” jegyében. Az Entartung orvosbiológiai fogalma azonban ebbe az irányba mutatott. Ez volt az a pont, ahol Nordau biologizáló antropológiája élesen szembekerült nemcsak Csehov, hanem

Tolsztoj és Gorkij társadalomantropológiájával is, és ahol az elfajzás-fogalom későbbi biopolitikai és osztálypolitikai, náci és szovjet használat elváltak egymástól.

Tolsztoj sem Nordau könyvében találkozott először az „elfajzás” fogalmával. Innen legfeljebb azt tudhatta meg, mi fán terem a „tolsztojánusság” mint saját írói-gondolkodói elfajzásának tünete. Nordauval szemben táplált heveny ellenszenvé dacára *Mi a művészet?* című 1898-ban megjelent traktátusa mégis szinte kivétel nélkül ugyanazokat a moderneket – írókat, zeneszerzőket, képzőművészeket – kárhóztatja a társadalom „megbetegedése” – morális romlása és bomlása – miatt, akiket Nordau, és – jóllehet a társadalomtanító, a vallásbölcse és nem a klinikai elmeorvos szerepében – Tolsztoj sem idegenkedik az orvosi metaforáktól, amikor olyan „dekadenseket” kell jellemeznie, mint Baudelaire, Nietzsche, Manet vagy Wagner, csak ő nem a *virozsgyencseszkij* (degenerált/elfajzott) szóval, hanem az *izvrascsonnij* (romlott, patológus, természetellenes) szóval illeti őket. Ezzel a verbális elhatárolódással is kifejezésre akarta juttatni, hogy saját valláserkölcsei bűn- egészség- és betegség-felfogását egész világ választja az *Entartung* klinikai-orvosbiológiai megközelítésétől. Tolsztojnak meggyőződése volt, hogy Nordau semmit nem ért abból, amit elemez: az ember, a társadalom, a szellem, a művészet nem a biológia rugójára jár. Amikor a fiatal Gorkijjal vitatkozva egy ízben szóba kerül köztük a modern művészet elfajzása, Tolsztoj ingerülten kifakad: „Semmiféle elfajzás nem létezik, ezt ez az olasz Lombroso találta ki, a zsidó Nordau meg papagájként utána rikoltozta. Olaszország a sarlatánok, a kalandorok országa, az Aretinók, a Casanovák, a Cagliostrók és más effélék szülőhelye. – Na és Garibaldi? – kérdeztem vissza. – Az más,

az politika!”¹⁰ Figyelemreméltó, hogy szinte szó szerint ugyanezt mondja íróbarátjának az 1889-ben Taganrogra látogató Csehov: „Beszélgetni kezdtünk a neuraszténiáról és az elfajzásról. – Nem létezik semmiféle elfajzás – mondta Anton Pavlovics – ezt az egészet Max Nordau találta ki. A neuraszténia hamarosan meg fog szűnni. Mi mind ebben a betegségben szenvedünk. Ez abból ered, hogy hirtelen szokatlan körülmények között találtuk magunkat. Apáink még a földet túrták és kovácsműhelyekben dolgoztak, mi meg első osztályon utazgatunk és kényelmes szállodai szobákban szállunk meg. (...) De a gyerekeink számára ezek már megszokott körülmények lesznek, és a neuraszténia eltűnik majd. Ahogy eltűnik a pesszimizmus is, amit ugyanezek a körülmények szültek.”¹¹

Tolsztoj, mint ismeretes nem áll meg a szimbolistáknál és dekadenseknél a „betegség” diagnosztizálásában, régiek és újak – Aiszkhülosztól Shakespeare-ig, Bachtól Beethovenig – egyaránt az „ártalmas”, a „beteg” művészet skatulyájába kerülnek, olyannyira, hogy a nagy államellenes író ebben a tekintetben mintha kifejezetten *Az állam* szerzőjével értene egyet: legszívesebben magát a művészetet, különösen a zenét is számúzná a társadalomból. Mindenesetre Tolsztoj e kései művészetbölcseleti elmélkedése – ha nem is a nordau-i vonalon – a századvég „degenerálódás-diskurzusába” illeszkedik, és nyelve, érvkészlete, stílusa számtalan ponton érintkezik az

¹⁰ Gorkij, Makszim: Lev Tolsztoj. In: Fortunatova, Ny.M. (szerk.): *L.N. Tolsztoj v voszpominanyijah szovremennyikov II*. Moszkva: Hudozsesztvennaja Lityeratura, 1978. 502.

¹¹ Tarahovszkij, A.B.: Iz voszpominanyij o A.P. Csehove. *Priazovszkij Kraj*, 1904. július 13. 2.

1936-os antiformalista kampány retorikájával. Még ha szövegszerűen – tudtommal – senki nem is hivatkozott rá, a „formalista elfajzás” sztálinista retorikája sokkal tartozik Tolsztoj kései művészetfelfogásának.

A „fin du siècle” dekadens „degeneráltjai” és az 1930-as évek „balos elfajzottjai” – a „formalisták” – között azonban mégis Gorkij korai munkásságában találjuk meg a hiányzó láncszemet, mindenekelőtt a Nordau-könyv hatása alatt írt 1896-os *Verlaine és a dekadensek* című tanulmányában, melyet aztán az antiformalista kampány tetőpontján – de már Gorkij halála után – sietve újraközölt egy szovjet folyóirat.¹² A dekadens francia költőkről szóló 1896-as tudósításra, mely eredetileg „A.P.” [Alekszej Peskov] szerzői monogrammal jelent meg a vidéki *Szamarszkaja Gazeta* két egymást követő számában, Paul Verlaine halála kínálta az alkalmat Gorkijnak. Jellemző, hogy az írásban Nordau nevét csak az *Entartung*-könyv egyik irodalmi példája – egy Maeterlink-vers – kapcsán említi meg, de anélkül, hogy jelezné, ki az a Nordau. Nordau neve a cikk írásakor feltehetően annyira ismert volt Oroszországban, hogy még a vidéki újságolvasók előtt sem szorult kommentárra. Fél évszázad múltán ezzel szemben annyira az ismeretlenség homályába merült, hogy Gorkij műveinek harminckötetes gyűjteményes kiadásában, melynek szerkesztői minden felbukkanó névhez gondos ismertetést fűztek, az 1949-ben kiadott kötetben, mely a korai Gorkij-írások gyűjteménye, Nordau neve csak a főszövegben jelenik meg, a jegyzetekben – feltehetően e név 1949-ben gyanúsan

¹² Gorkij, Makszim: Paul Verlaine i dekadenti. *Zvezda*, 1937/6. 14-24.

„kozmodolita”, ha ugyan nem „cionista” csengése miatt – nem. Csak az *Entartung*-könyvben idézett Maeterlinck nevéhez fűztek jegyzetet.¹³ Verlaine, akit még Szerb Antal is *Entartung* ihlette kifejezésekkel mutat be *Világirodalom* című könyvében („két lábon járó betegség”, „a századvégi patológia szerencsétlen megszemélyesítője”¹⁴) Nordau-nak is kiemelt „antihőse”. A fiatal Gorkij nem is mint költőt veszi górcső alá, hanem „mint embert, kulturális típust és mint annak az egyre jobban sokasodó csoportnak a kiemelkedő képviselőjét, amelynek tagjai dekadenseknek nevezik magukat. (...) Önként vállalják ezt a jelzöt, még büszkélkednek is beteges furcsaságukkal, mely hétköznapi szemmel nézve nevetséges figurát, az orvos-pszichiáter nézőpontjából pszichotikus beteget, a szociológus nézőpontjából pedig anarchistát csinál belőlük, anarchistát mind a művészet, mind a morál területén, és végül minden lehetséges szempontból nézve dekadenseket, márpedig a dekadencia kártékony, társadalomellenes jelenség, amely ellen mindenképpen harcolni kell.”¹⁵ Ezzel együtt Gorkij számára már 1896-ban is elfogadhatatlan Nordau biológiai determinizmusa. Később pedig nyíltan szembe is fordul Nordau felfogásával. Egy 1910-es levelében ezt írja: „Max Nordau vulgarizál, abszolút nem értette meg a francia dekadensek motívumait. Nála csak biológia van.”¹⁶ Jellemző, hogy nagy

¹³ Gorkij, Makszim: *Szobranyije szocsinyenyij v tridcatyi tomah. 23. tom, Sztatyji 1895-1906.* Moszkva: Goszlitizdat, 1949. <https://traumlibrary.ru/book/gorkiy-pss30-23/gorkiy-pss30-23.html#s044> (letöltés ideje: 2024.február 1.) Annál részletesebb ismertetést találunk Nordau-ról Gorkij Összes Művei 1976-os kiadásának 25. kötetének jegyzeteiben. Gorkij, Makszim: *Polnoje Szobranyije Szocsinyenyij.* Moszkva: Nauka, 1976. 147.

¹⁴ Szerb, Antal: *A világirodalom története III.* Budapest: Révai, 1942. 147.

¹⁵ Gorkij, 1937. 22. (Kiemelés – Sz.Á.)

¹⁶ Gorkij, 1976. 147.

regényfolyamának, a századfordulón játszódó *Klim Szamgin életének* hamleti lelkű, az eszmék és események áradatában ideoda vergődő altergó-hőse előbb helyeslően idézi Nordau-t, de mikor kezébe kerül René Doumic, francia irodalomkritikus *Literatura i virozsgyenyije* című könyvecskéje¹⁷, mely idealista-vallási alapról utasítja el Nordau biológiai determinizmusát, megkönnyebbülten átáll a francia kritikus álláspontjára. Bizonyára az 1910-es évek elején a szocialista orosz „istenkeresőkhöz” [bogoiszkatyeli] csatlakozott Gorkijhoz is közelebb állhattak az ember spirituális szabadságát képviselő francia Doumic, mint a biológiai determináltságát hirdető német Nordau nézetei. De Nordau ekkor már különben is a tegnapi napot képviselte a társadalmi eszmék piacán.

A századfordulós Európa kulturális válságát, a dekadensek irodalmát nyugtalanul követő idős Tolsztoj és a harcosan dekadencia-ellenes fiatal Gorkij gondolkodására kétségkívül rányomta bélyegét a – Nordau hatásos könyve nyomán – elterjedt „elfajzás-diskurzus”, ugyanakkor végtelenül távol állt mindkettőjüktől az „elfajzás” orvosbiológiai-genetikai fogalmának kiterjesztése az alkotóművészetre, magukra az alkotókra, egyáltalán az emberi jelenségre. Merítettek ugyan Nordau példatárából, de ők maguk nem orvosbiológiai, hanem morális, esztétikai és szociális szempontból, metaforaként – költői képként, retorikai alakzatként és nem tudományos tételként – használták a degenerálódás/elfajzás fogalmát. Innen nézve az 1930-as évek

¹⁷ Doumic, René: *Literatura i virozsgyenyije*. Odessza: 1894. A könyv alapját Doumic *Littérature et dégénérescence* címmel ugyanebben az évben a *Revue des Deux Mondes*-ban megjelent írása képezhette (tom 121. 1894. p. 440-445.)

náci faji ideológiájában felbukkanó és a náci állam hatalmi praxisába átültetett *Entartung* a moreli-lombrosoi-nordau-i orvosbiológiai elfajzás-fogalom torz, *biopolitikai* folytatása, míg a sztálini totalitárius állam retorikájában felbukkanó és terrorisztikus gyakorlatába átültetett¹⁸ *Virozsgyenyie* a tolsztoji-gorkiji szociális-morális elfajzás-metaphora *politikai* megvalósítása volt.

Az 1936-ban már nagybeteg, de az antiformalista kampányban részt venni nemcsak ezért vonakodó Gorkij *A formalizmusról* címmel Pravdában megjelent cikkében sokatmondóan mellébeszél. 1936-os írásában távoli utalásként sem merül fel sem Nordau neve, sem a „virozsgyenyie”, az „Entartung” orosz megfelelője, amely az antiformalista kampányban a megbélyegzés és kiátkozás bevett formulájává vált. Gorkij úgy tett, mintha az antiformalista kampány nem a kultúra és a művészet összes területén a hatalom csúcsáról indított megsemmisítő háború lenne alkotók és intézmények ellen, hanem valamilyen félreértés folytán „lent” elszabadult, túlzásba vitt, feleslegesen eldurvult irodalmi belharc, amely esztétikai kérdésekről, a művészi forma ősi kérdéseiről folyik: „a forma jelentőségéről 1936 márciusáig

¹⁸ Néhány példa arra, mit is jelentett az „elfajzás”-metaphora *politikai* alkalmazása a *Lityerturnaja Gazeta* 1937. január 28-i számában a „Párhuzamos Trockista Központ moszkvai peréről” nyilatkozó írók tollából: „trockisztszkije virodki” (trockista elfajzottak/ korcsok/ degeneráltak/ torzszülöttek); „csudovisnije ubljudki” (ocsmány korcsok, iszonyatos szörnyszülöttek). Kontextusban: „A restauráció vérebei – akik hason csúszva követték falkavezérüket az embervérrel és becsülettel kereskedő, hazátlan [nye imejuscsim rogyinu] Trockijt, ezt az acsargó korcsot, a fasizmus ringyóját.” Vagy: „Ezek az elfajzott korcsok akarták a világ legszabadabb, leghatalmasabb népét igájukba hajtani!” Természetesen a politikai elfajzottságra – csakúgy mint náci oldalon a biopolitikai-genetikai elfajzottságra – nincs más „gyógymód”, mint az „elfajzottak” megsemmisítése: „Lőjétek agyon ezeket a veszett kutyákat!”; „A veszett farkasokat nem kórházban ápolják, hanem megsemmisítik.”

kétezerháromszázhatvanhat esztendeje vitatkoznak – írja nyilvánvalóan csillapítólag, békítőleg Gorkij. – Az irodalomban ez esztétikai kérdés: a szép problémája”.¹⁹ Ilyen átlátszó retorikai trükkökkel azonban akkor már nem lehetett lefékezni a felpörgő antiformalista kampányt, amely hiszen csak felvezetése, érületi-hangulati előkészítése volt az ekkor már javában készülő, 1936 augusztusától pedig elszabaduló „nagy terrornak”. Nem a világhírnévnek örvendő orosz író megnyilatkozásai – szavai, cikkei, Sztálinhoz írt levelei²⁰ – képezték ekkor már utolsó akadályát annak, hogy a terror gépezete beinduljon, hanem az, hogy még él, lélegzik, jelen van. Mostantól csak a halott Gorkijra volt szüksége a sztálini hatalomnak. 1936 júniusában aztán ez az utolsó akadály is elhárult a hatalom útjából:²¹ Gorkij távozott az élők sorából, kezdetét vehette a rettenet politikai nagyszínházában a soron következő előadás.²²

¹⁹ Gorkij, Makszim: O formalizme. *Pravda*, 1936. április 9. 2-3.

²⁰ Lásd például: A. M. Gorkij levele I. V. Sztálinnak 1936. március 7-10 körül. Nyersfogalmazványban fennmaradt kézirat. Nem tudni, eredetije csakugyan eljutott-e Sztálinhoz. In: Szilágyi, Ákos: Állam és formalizmus. 2000, 2014/3. 47.

²¹ Gorkij halálának körülményeiről bővebben: Szilágyi, Ákos: Mr. West a bolsevikok országában. In: Szilágyi Ákos (szerk.) *André Gide: Visszatérés a Szovjetunióból*. Budapest: Interart, 1989. 5-44.

²² Zinovjevet, Kamenyevet, akikkel Gorkij régi keletű barátságban volt, másfél hónappal Gorkij halála után, az első moszkvai kirakatperben hozott ítéletek alapján 1936 augusztusában kivégezték. Az első kivégzések után, 1936. szeptember 25-én jelent meg a *Pravdában* Sztálin és Zsdanov Szocsiból Molotovnak és Kaganovicsnak küldött hírhedt ál-távirata, melyben javasolják az állambiztonsági szervek vezetője, Jagoda leváltását mert – úgymond – „az OGPU négy éves lemaradásban van a trockista-zinovjevista blokk leleplezésében”, ezért Jezsov kinevezését javasolják a helyére. Már csak a Belügyi Népbiztosság 00447. számú operatív direktívája hiányzott, hogy ténylegesen rendkívüli állapotot vezessenek be az országban és beinduljon a „nagy terror” gépezete, mely másfél év leforgása alatt hétszázezer ember kivégzéséhez és több mint egy millió ember kényszermunkatáborba zárásához vezetett. Lásd erről: Junge, Mark

Alkalmazott teratológia

Az 1937-es náci *Entarte Kunstaustellung* – bizonyos szempontból – a 16-17. századi barokk *Kunstammer* modern *imitációjaként* is felfogható – imitációjaként, azaz giccsként, márpedig a giccs – mint még Hermann Brochtól tudhatjuk – a Gonosszal van eljegyezve.²³ A náci „tudományos rasszizmus” kritériuma szerint „degeneráltaknak”, azaz szörnyeknek (Unwesen) nyilvánított modern és avantgárd művészek „beteg agyszüleményeinek”, „kulturbolsevista merényleteinek” fajvédő célzatú spektakuluma a múzeumi kiállító térben természetesen csak a felszínen érintkezett az újkori *Kunstammerek* monstruózus gyűjteményeinek játékterével. Utóbbiban szó sem volt a rendellenes, extrém, torz elfajzottságként való demonstrálásáról és a „normális emberi” világból kizárásáról: az összes szörnyszülemény, minden „idegenszerű és monstruózus” a természet játékaként (*lusus naturae*), a teremtő természet „tréfajaként” jelent meg, jótékonyan és szellemileg termékenyen, mintha a Teremtő Isten – a természet alkotója – maga játszana, innen nézve pedig a természet zavarba hozó, elborzasztó, lenyűgöző „eltévelyedései”, torzói és szörnyszülöttei és a normálisnak tekintett emberi lények között nem létezett lényegi különbség:

– Bordjugov, Gennagyij– Binner, Rolf: *Vertikal bolsova terrora. Isztorija operacii po prikazu NKVD N° 00447*. Moszkva: Novij Hronograf, 2008.

²³ Hermann Broch *Das Böse im Wertsystem der Kunst* című 1933-ban írt esszéjében a giccset imitációs rendszerként és anti-rendszerként írja le, így mutatva meg belső összefüggését a Gonosszal – a „Nagy Imitátorral”, „Isten majmával”, a „Hazugság Atyjával” –, aki bármit képes színlelni, imitálni, szimulálni, ebben rejlik végzetes megtévesztő ereje: igaznak mutatja a hazugságot, életnek a halált, szabadságnak a rabságot, szabadulásnak a kelepccébe kerülést, és megfordítva. Magyarul: Broch, Hermann: *Giccs és irányművészet*. In: Gillo Dorfles (szerk.) *A giccs*. Budapest: Gondolat. 1986. 66-72.

sokkal több volt bennük a közös, mint ami szétválasztja őket.²⁴ Csak egyetlen példa: Jose Ribera *Magdalena Ventura férjével és fiával* című, de inkább *Muher Barbuda* (Szakállas Nő) címen ismert festménye modelljét – a dús szakállú szoptató anyát, keblén kisdédével – a nápolyi spanyol alkirály nem azért vette fel ritkasággyűjteményébe, hogy pellengérré állítsa, elítélje, gúny üzzön abnormalitásából, hanem hogy „nagy természeti csodaként” mutogassa, ha nem is a széles néptömegeknek, de az arra érdemes értőknek, nagyúri látogatóinak (ezért is rendelte meg Riberától, a „természeti csoda” megörökítését).

A náci imitáció – az *Entartete Kunst* kiállítás „Kunstammerje” – ezzel szemben nem játéktérre, inkább kínzó- és kivégzőkamrára, középkori szégyenpadra és pellengérré hasonlított. Nyoma sem volt itt a teremtő természet szép formát és formátlanságot egyaránt kreáló, a „természeteset” a „természetellenessel” olykor összekeverő, az emberi testet deformáló, a nemi szerepeket és funkciókat felcserélő játékosságának, a természet felfoghatatlan nagyszerűségén való csodálkozásnak, gyönyörködésnek és ismeretszerző kíváncsiságnak. A náci kiállításon a „szörnyszülötteként” keretezett művészeket és „elmebajként”, „fajlennes merényletként” keretezett alkotásaikat a legkevésbé sem a „játékos természet” csodáiként vagy tréfáiként vonultatták fel a tömegek előtt, hogy csodálatot keltsenek velük. Ellenkezőleg: a „természet szemetjeként”, „korcsokként”, „biológiai hulladékként”, „faji mocsokként” kerültek kiállításra, hogy utálatot és undort keltsenek, mielőtt – immár

²⁴ Erről bővebben lásd: Bredekamp, Horst: A Kunstammer mint játéktér. (Fordította: Újvári Péter) *Café Babel*, 1994/4. 70-84.

általános helyeslés és össznépi egyetértés közepette – a „természet szemétdombjára” vetik őket, vagyis – ahogy az már a szeméttel civilizált társadalmakban történik – a szemétegetőben megsemmisítik: előbb a képeket és könyveket, aztán az embereket, végül – szigorúan áltudományos alapon – „genetikai szemétnek”, „kártékony hulladéknak” nyilvánított egész társadalmi csoportokat és népeket is. A csodálnivaló szépséget, a fajilag tiszta, normális, egészséges, harmonikus művészetet egy másik „Kunstammerben” – az *Entartete Kunstausstellung* egyidőben megnyitott *Erste Grosse Deutsche Kunstausstellung* kiállító terében – kínálták a fajilag tiszta és öntudatos tömegeknek a klasszikus művészet imitációinak, vagyis a giccs *esztétikai* szörnyűségeinek öntőformáiban és műfajaiban.

Bármennyire jelentős volt is a különbség az „elfajzás” náci és sztálinista-szovjet, rasszista biopolitikai és osztályharcos politikai felfogása, a „természet szemétdombja” és a „történelem szemétdombja” között, a modernista és avantgarde művészetre – a náciknál többnyire „kulturbolsevizmus”, a sztálinistáknál „balos formalizmus” címen – használt megbélyegző-kirekesztő címkék, megszegyenítő jelzők és terrorisztikus módszerek tekintetében annyira közel kerültek egymáshoz, hogy a szovjet sajtó jó okkal hallgatta el az 1937-es náci *Entartete Kunst* kiállítást, jóllehet egyébként minden alkalmat megragadott a nácik kultúraromboló barbarizmusának bemutatására, ahogy azt például a *nyilvános* náci könyvégetések esetében tette, a lobogó könyvmáglyák képét a nácizmus szimbólumává emelve. De a szovjet sajtó hallgatásának oka nemcsak a „elfajzásos” terminológia és a művészetüldözés náci és a sztálinista céltáblája közötti kínos egybeesés volt, hanem a két totalitárius

rendszer *kulturális mixtúrája* közötti mélyreható különbség is.

A náci titanizmus, a monumentális nagyságot (nagy korszak, „ezeréves birodalom”, nagy művészet, nagy nép, nagy vezér) *imitáló* náci mixtúra modern, sőt, kora-posztmodern volt. Nem a szöveg – különösen nem a „szent szöveg” –, nem a könyv, a szó állt kulturális imitációja középpontjában, hanem a kép, a spektakulum, a rítus. Mindent – még az olvasnivaló szöveget is – néznivalóként, képként, eseményként igyekezett „eladni”, teatralizálva-ritualizálva színre vinni, népszerűen mediatizálni. Ezzel szemben a sztálini kulturális mixtúra logokratikus volt. Ugyancsak a monumentálisat, a grandiózusan nagyot imitálta (a „nagy októberi forradalom”, a „nagy Sztálin”, a „nagy építkezések”, a „nagy szovjet nép”, még a terror is „nagy” volt), de középpontjában nem a látnivaló, hanem az olvasnivaló – az írás, a textus, az államideológia „szent könyvei” és azok kanonizált értelmezése – állt. Végtelen jelentősége és súlya volt a leírt és kimondott a Szónak: teremtő ereje és rontó ereje. Ezért lett a textualitás és verbalitás a sztálini kulturális mixtúra kiemelten veszélyes területe: mind azokra nézve, akik ilyen területen alkottak, mind azokra a műfajokra nézve, amelyek a legcsekélyebb mértékben is a szó művészetéhez – az irodalomhoz – kapcsolódtak, mint például a librettó vagy a forgatókönyv. Egy filmrendezőnek, egy képzőművésznek, egy zeneszerzőnek, még ha „balos formalista” volt is, ezerszer több esélye volt a terror túlélésére, mint egy írónak vagy egy színházi rendezőnek. A Sosztakovics operáját támadó Pravda-cikknek is szinte csak címe utalt a zenére (*Zűrzavar zene helyett*), valójában az irodalmi librettóban elbeszélte és színpadra állított *történet* „durvasága és nyersessége”, az ágyjelenetek „kéjsóvár érzékisége” képezte „kritika” vagy inkább inkvizítori számonkérés tárgyát

(Sosztakovics le is vonta belőle a következtetést: többé nem komponált librettóra semmiféle zenét, nem írt operát). A filmért sem a rendezőt, hanem elsődlegesen az író – a forgatókönyv íróját – terhelte minden felelőség: „Ugyan már – mondta egyszer a film rendezőjét kárhóztató filmfőigazgatónak Sztálin –, mit akar a rendezővel, ő csak – és ujjával mutatta, mintha a filmkamerát tekerné – leforgatja a forgatókönyve.”

A náciizmus – és e tekintetben nem a későszovjet sztálini, hanem a koraszovjet forradalmi és a mindenkori amerikai tömegkultúrát követte²⁵ – a *modern képpel* „varázsolt”, ezért is lehetett „varázslata” (tömegszuggesztiója) olyan hatékony. A sztálinizmus ezzel szemben a *szóval* akart „varázsolni”, tulajdonképpen „archaizált”: szavak erejével akarta megigézni a jórészt premodern állapotban élő, írni-olvasni épp csak megtanult tömegeket. A Sztálin-kultusz képeinek és szobrainak túltengő jelenléte a köztereken, hivatalos helységeken és a magánszférában is, némileg megtévesztő. Hiszen ezek az ortodox ikont imitálják, márpedig ennek nemhogy a modern képhez (a profán képhez, a technikai képhez), de még a középkori nyugati képzőművészet festett és faragott képeihez is vajmi kevés közülük van, mivel az ikon a megtestesült Szó vagy Ige (Logosz/Verbum/Szlovo) jelenléte a képen, ezért is lett *szent* – érinthetetlen – ez a kép, még ha természetesen a totalitárius politikavallás *imitált szentsége* értelmében is. Jellemző módon Sztálin előszeretettel jelenik meg „ikonjain” a

²⁵ Bővebben erről lásd: Szilágyi, Ákos: Az eredeti és a másolat. Totalitárius államművészet a XX. században. In: Szilágyi Ákos: *A vágy titoktalan tárgya*. Budapest: Liget Kiadó, 1992. 112-128.; Szilágyi, Ákos: Hitler Adolf szupersztár. *Filmvilág*, 1990/1. 8-14.l. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=4677 (letöltés ideje: 2024.01.06.)

kezében csukott evangéliumos könyvet tartó Pantokrátor Krisztus ikont imitálva, mint a Könyv Embere, csak ő többnyire az „SZK(b)P rövid történetét” – a *Kratkij Kursz*-ot – tartja szent könyvként a kezében. Más képeken mennyezetig érő könyves szekrény előtt áll, vagy könyvek előtt ül kreml-i íróasztalánál, de mindenképpen könyvek társaságában. Az 1930-as évektől még a köztereket, utcákat, kirakatokat is elborítja a „szent” szöveg, amely nem nézni-, hanem olvasnivaló: a transzparenszokra festett, épületek homlokzatára vésett, kirakatokba helyezett lózungok, beszédekből, könyvekből, párthatározatokból kiollózott idézetek; nem beszélve a *Pravda* aznapi számának hirdetőtáblákra ragasztott lepedőnyi újságoldalairól, amelyet az előttük tolongó tömeg olvas.

Már csak a kulturális mixtúra e sajátos, archaizáló jellege miatt sem merülhetett fel a sztálini korszakban, hogy a „balos elfajzottak” (levackije virozsgyenci), a „formalista korcsok” „örült mázolmányait” kiállításon vonultassák fel a dolgozó nép elborzasztására, okulására és szórakoztatására. De túlmenően a kétféle kulturális imitáció közötti különbségen, volt még egy oka annak, hogy „balos formalizmus” képzőművészeit – e „szovjet elfajzottakat” – semmiféle leleplező, elrettentő, megszégyenítő kiállításon nem állították ki. Egész egyszerűen az, hogy egészen a 30-as évek elejéig éppen nekik, a 10-es és 20-as évek magukat *nem politikai, hanem esztétikai értelemben* „baloldaliként” – a művészi forma radikális megújítóként, „forradalmasítóiként”, „kísérletezőiként” – meghatározó modernjeinek és avantgardistáinak a képeivel voltak teleaggatva a szovjet múzeumok kiállító termei. A 10-es évek orosz képzőművészeti forradalmát elindító *Bubnovij Valet*

(Káro Bubi) művészcsoport 1926-os Tretyakov Gallériában²⁶ megrendezett nagyszabású retrospektív tárlatát a nácik 1937-ben egy az egyben bemutathatták volna maguknál „kulturbolsevizmusként”, azaz „elfajzott művészetként”, a „kulturbolsevizmus” hazájában azonban – jóllehet az 1926-os kiállítás képei 1936-ra itt is messzemenően kimerítették a „formalista elfajulás” kritériumát – nehéz lett volna a „forradalmi művészet” iskolateremtő mestereinek – Malevicsnek, Sterenbergnek, Filonovnak, Tatlinnak – tegnap még „forradalmi” és „haladó” alkotásait hirtelen a „formalista elfajzás” szörnyű példáiként felvonultatni. Beszélni róluk, pocskondiázni, megbélyegezni őket a sajtóban és gyűléseken viszont annál inkább lehetett. Kép helyett maradt a szó, kiállítás helyett a vádbeszéd, illetve maradt a „képrombolás”: eltüntetésük, kivonásuk a múzeumi kiállító termekből, a náci Entartung Kunst-projekthez képest azzal a különbséggel, hogy az antiformalista kampányban nem elégették vagy külföldön értékesítették az „elfajzott” festményeket, hanem múzeumi raktárak mélyére süllyesztették őket. „Az utóbbi 20-25 év alatt – írta 1936-os felterjesztésében Sztálinnak és Molotovnak a Művészetügyi Bizottság elnöke, az antiformalista kampány megbízott karmestere, P. M. Kerzsencev – az ország legnagyobb múzeumai: az *Állami Tretyakov Galléria* és a *Russzkij Muzej* formalista és naturalista jellegű alkotásokkal

²⁶ A Bubnovij Valet ('Káro Bubi') művészcsoport 1927-es retrospektív kiállításáról lásd: *Visztavka proizvedenyij hudozsnyikov gruppi „Bubnovij Valet”*. Moszkva: Izd. Goszudarsztvennoj Tretyakovszkoj Gallerei, 1927. A csoportot a Pétervári Művészeti Akadémia 1910-ben „baloldaliság és lázadás” miatt egytől-egyig kizárt fiatal művészei alapították, többek között: P.P. Koncsalovszkij, I.I. Maskov, A.V.Kuprin, R. R. Falk, A. V. Lentulov. A laza társuláshoz cezanne-isták, fauve-isták, később kubisták, futuristák, szuprematisták csatlakoztak, többek között: N. Goncsarova, M. Larionov, D. Burljuk, K. Malevics.

teltek meg. – Mindazonáltal ezek a művészi szempontból jelentéktelen és számos esetben kifejezetten kártékony alkotások mindmáig megtöltik a múzeumok kiállító terének nagy részét (például a *Káro Bubi* és más formalista csoportosulások képei, levelemhez csatolok is néhány ilyen képről készült fotográfiát). Ugyanakkor a XIX. és XX. század legkiválóbb orosz realista mestereinek²⁷ vásznai, szobrai és rajzai múzeumi raktárakban porosodnak. A nagyszámú formalista mű miatt a szovjet korszak hamis színben tűnik fel a Tretyakov Gallériában. Számos, állítólagosan a szovjet korszakot fémjelző mű túrheterenül alacsony színvonala különösen szembeötlő a nagyszerű Repin-kiállítással való összevetésben. Természetesen az ilyesfajta »festmények« gúnyos megjegyzéseket váltanak ki a múzeum munkás látogatóiból. Az eltávolítandó, de történeti és művészettörténeti vizsgálódás szempontjából érdeklődésre számot tartó anyag számára célszerű külön helyiséget kijelölni, amely a látogatók széles tömegei előtt zárva van. A képek áthelyezésével egyidejűleg, a Repin-kiállítás tapasztalata alapján a Művészetügyi Bizottság a realista művészet propagálása céljából egy sor hasonló kiállítás megrendezését javasolja, például Szurikov, Rembrandt és mások képeiből. Kérem az alábbi határozat jóváhagyását: 1. Elfogadjuk a Művészetügyi

²⁷ A „peredvizsnyikek”, a 19. századi orosz festészet zsánerképfestői, ama „realista mesterek” és követőik a forradalmi 20-as években a művészet jobboldalán találták magukat az esztétikai „ellenforradalom” képviselőiként. „Akik politikailag a legbaloldalibbnak gondolják magukat – a régi realizmus szélsőjobb padsoraiban ülnek” – írja Jevgenyij Zamjatyin, a *Mi* című antiutópia szerzője a kortárs művészetről adott 1923-as körképében és maró iróniával hozzáteszi: „ha létezne a Művészet Forradalmi Ítélszéke akkor az ilyen alkotókat művészeti ellenforradalomért kellene felelősségre vonnia”. (Zamjatyin, Jevgenyij: *Novaja russzkaja proza*. In: Zamjatyin, Jevgenyij: *Szobranije szocsinyenyij*, tom 3. Lica. Moszkva: Russzkaja knyiga, 2004. 133.,126.)

Bizottság javaslatát, miszerint el kell távolítani a *Tretyakov Galléria* és a *Russzkij Muzej* nyilvános kiállító termeiből az utóbbi 25 év során idekerült formalista és durván naturalista képeket. 2. Jóváhagyjuk, hogy a Művészetügyi Bizottság szervezésében speciális kiállításokat rendezzenek olyan realista művészek képeiből, mint Repin, Szurikov, Rembrandt.”²⁸ A múlt imitálendő mintáit megtestesítő mesterek e névsora korántsem véletlen. Ivan Gronszkij, a „szocialista realizmus” terminus „feltalálója” 1974-es életinterjűben így számol be arról, hogyan magyarázta meg 1934-ben az értetlenkedő képzőművészeknek, mi is az a szocialista realizmus a festészetben: „Kicsit leegyszerűsítve azt mondanám, a szocialista realizmust a festészetben úgy lehet elképzelni, mint Rembrandt, Rubens és Repin festészetét, csak a munkásosztály, a szocializmus szolgálatába állítva.”²⁹ Más szavakkal: a szocialista realizmus = a klasszikus művészeti szépség – egyszerűség, közérthetőség, harmónia – a „munkásparaszti osztályállam” politikai érdekeinek szolgálatába állítva. Hasonlóan képzelte el Goebbels és Hitler is a „nemzetiszocialista realizmust” azzal a különbséggel, hogy ők a klasszikus szépséget a „faji állam”, a „genetikailag megtisztított” német nép, az „egészséges nemzet” szolgálatába kívánták állítani. Az eredmény egyfelől a modernista és avantgárd művészet – itt „balos formalizmus”, ott „zsidó kulturbolsevizmus” címén történő – felszámolása, másfelől a

²⁸ Makszimenkov, Leonyid: *Szumbur vmeszto muziki. Sztalinszkaja kulturnaja revoljucija 1936-1938.* Moszkva: Izdatyelsztvo Jurigycseszkaja knyiga, 1997. 228-229.1.

²⁹ Gronszkij, Ivan Mihajlovics 1974. május 27-én Viktor Duvakinnal készült és 2023. január 23-án közzé tett beszélgetését lásd: <https://oralhistory.ru/talks/orh-372-373> (letöltés ideje: 2024, január 15.)

klasszikus művészet – itt monumentalista, ott titanista – imitációja, vagyis a grandiózus giccs lett; a társadalmi következmény pedig a Gonosz rémuralma: kultúrarombolás, művészet- és művészüldözés és permanens emberirtás – itt a tömegterror kivégzőkamráiban és a légerekben, ott a népirtás gázkamráiban és a koncentrációs táborokban.

A formalizmus mint „balos torzság”

A formalista elfajzottak művészetét az 1936-os kampányban a „szumbur” (zűrzavar, elmezavar, káosz) szón kívül leggyakrabban még egy szóval illették: „urodsztvo” (rútság, torzság, ocsmányság), mindkét esetben az obligát „levackoje” (balos, baloskodó) jelző kíséretében: „levackij szumbur”, „levackoje urodsztvo”. Előbbi inkább a zene és az irodalom, utóbbi a képzőművészet³⁰ és az építészet területén társult a formalista elfajzottsághoz (virozsgyenyije).

Az elfajzott művészet elleni náci és a formalizmus elleni sztálini szovjet kampány metafora-használatában tetten érhető átfedések talán ezen a téren – a szabályos, statikus, klasszicista egyszerűség és harmónia *imitációjával* szemben a valóság dinamikus, szabálytalan, ellentmondásos, nyitott folyamatát poétizáló *igaz* művészet elítélése terén – a legerősebbek. Különösen durva példája a két imitáció közel kerülésének A

³⁰ Protyiv formalizma i »levackogo urodsztva« v isszkusztve [A képzőművészeti formalizmus és »balos torzság« ellen] *Komszomolszkaja Pravda*, 1936. február 14. 3. A szerzői név nélkül publikált cikk később megjelent a *Protyiv Formalizma i naturalizma v isszkusztve* című cikkgyűjteményben is (Moszkva: OGIZ–IZOGIZ. 1937. 18-19.)

mocsokság-festőkről (O hudozsnyikah-pacskunah³¹) írt 1936-os Pravda-cikk, melynek névtelen szerzője a 20-as évek virtuóz „baloldali művészből”, gyerekkönyv-grafikáival iskolát teremtő Vlagyimir Lebegyevből, valóságos *formalista gyerekrontót* csinált. A cikk – Victor Hugó *A nevető ember* című regényének csecsemőkereskedőkről szóló bevezető fejezetét idézve – Lebegyevet úgy mutatta be, mint valamilyen huszadik századi *comprachicos*-t: „A comprachikosok gyermekeket nyomorítottak meg szörnyű maszkká változtatva arcukat. (...) A comprachicos a középkor szörnyűségeen torz grimasza volt. De nem különös-e, nem brutális-e, hogy még napjainkban, még itt, a mi hazánkban is akadnak, *akik mesterségüknek tekintik a gyermeki test efféle eltorzítását, jóllehet természetesen papíron, papíron, kizárólag rajzban!* Kezemben egy könyv, amit nehéz undor nélkül forgatni, *olyan mint valami patológiai-anatómiai atlasz*. Összegyűjtötték benne az eltorzított gyermeki test minden fajtáját, ami csak egy comprachicos képzeletében megfogható: görvélykóros, gyufaszál-lábú, felfúvódott hasú, szem és orr nélküli kisgyerekek, majom-formájú gyerekek, gyengeelméjű fiúcskák, elvadult és torzonborz lányok. De ebben a könyvben torz lények a felnőttek is, az állatok pedig nyomorékok. Itt van például egy undort és borzadályt keltő ocsmány macska. De van rosszabb is ennél: egy megnyúzott tetem – egy döglött ló maradványai. A torzság e világában [v etom mire urodsztva] mintha még a növények is a comprachicos kezén mentek volna keresztül: a

³¹ O hudozsnyikah-pacskunah. In: *Protyiv Formalizma i naturalizma v isszkusztve*. Moszkva: OGIZ–IZOGIZ. 1937. A „pacskun” kontextuális jelentését nem könnyű visszaadni: a *pacsmagoló*, *pamacsoló*, *maszatoló* nem fejezi ki a viszolygást, sőt, undort, ami ebben a kontextusban társul hozzá. E sorok írója az „undokság-festő” és „mocsokság-festő” között választott – utóbbi javára.

fák törzse fájdalmasan meggörbed, mindenféle undorító kinövések, hólyagok jelennek meg rajtuk, a pálmafák rútak, körülöttük túskebokrok, nincs illata semminek. (...) *Mintha az egész könyvet egy zord, kegyetlen comprachicos szántotta volna végig, aki halálosan gyűlöl minden természeteset, egyszerűt, örömtelit, életvidámat, fénylőt, nélkülözhetetlent, – és miután mindent eltorzított, megnyomorított, tönkretett, mindenre rányomta a maga förtelmes bélyegét, ocsmány művét bevégezve, az egész alá ujjongva odakanyarítsa a nevét: V. Lebegyev képzőművész rajzai.*”³²

A “balos rútság/torzság” elleni küzdelem a festészetben [borba sz levackim urodsztvom v zshivopiszi] valósággal egyfajta *teratofóbia* jellegét öltötte a kampányban: “A rútságnak, a torzságnak [urodsztvo] megvan a maga története a művészetben. Ismerjük például a párizsi Notre Dame székesegyház szörnyeit. Ne menjünk most bele azoknak a forrásoknak az elemzésébe, amelyek ezeket a nyomasztó ábrázolásokat ihlették. A szovjet alkotóművészek más ihletforrásokból táplálkoznak. *Mindenesetre, ha valamelyiküknek eszébe jutna, hogy egy szovjet óvoda falait a párizsi Notre Dame szörnyeirehöz hasonlókkal pingálja tele, azt kíméletlenül el kell zavarnunk.* Aki nem tud vagy nem akar egyszerűen, derűsen, szeretettel a szovjet gyermekek számára alkotni, aki gyűlöli a szovjet gyermek vidám, napsütötte világát, aki csak arra képes, hogy saját öröme „ocsmányságokkal” mázolja össze a könyvek lapjait, az tartsa magát minél távolabb a gyermekeinktől.”³³

³² O hudozsnikah-pacskunah, 11-12.

³³ O hudozsnikah-pacskunah, 11.

Epilógus

Friedrich Nietzsche (Nordau könyvének egyik fő “degeneráltja”) ezt írja *Bálványok alkonya* című művében: „Amit azelőtt nem tudtunk, amit ma tudunk, tudhatnánk – visszafejlődés, visszafordulás, valamiféle értelemben és fokon egyáltalán nem lehetséges. Mi fiziológusok legalábbis tudjuk ezt. De minden pap és moralista hitt ebben – vissza akarták vinni, visszaszófolni az emberiséget az erény egy korábbi mértékére. Az erkölcs mindig Prokrusztész-ágy volt. Ebben még a politikusok is utánozták az erény prédikátorait: *még ma is vannak pártok, amelyek minden dolog rák-hátrálásáról álmodnak, mint célról. De senki sem lehet rákká. Semmi nem segít: előre kell haladnunk, akarom mondani lépésről lépésre tovább a dekadenciában (én így definiálom a modern »haladást«...).* Ezt a fejlődést lehet gátolni, és a gát révén magát az elfajzást felduzzasztani, felhalmozni, hevesebbé és váratlanabbá tenni: többet nem tehetünk.”³⁴ Nietzsche dekadenciaként, elfajzásként definiálta a modern haladást, Max Nordau haladásellenességként, a fejlődés akadályaként értette félre a dekadenciát, az elfajzást. Nem látta, hogy haladás és dekadencia ugyanakkor a modernizációs világfolyamatnak két oldala, egyik nem létezhet a másik nélkül. Az „elfajzást” gátolni annyi, mint a fejlődést gátolni, ezzel pedig felduzzasztani, vagyis megsokszorozni az „elfajzást”, a rosszat, és mint azt a „rák-hátrálásba” kezdő, a visszafordulást előrehaladásnak, kolosszális fejlődésnek hazudó totalitárius szörnyállamok gyakorlata a huszadik században megmutatta – ez a

³⁴ Nietzsche, Friedrich: *Bálványok alkonya (Avagy hogyan filozofálunk a kalapáccsal)*. In: Nietzsche, Friedrich: *Válogatott írásai*. (Fordította: Szabó Ede.) Budapest: Gondolat, 1972. 380. l. (Kiemelés – Sz. Á.)

legrosszabb rossz. Az eltorlaszolással ugyanis az elfajzás magukban ezekben az államokban duzzadt és halmozódott fel, ők maguk váltak elfajzottakká – elfajzott állammá, elfajzott párttá, elfajzott hatalommá –, mely elfajzottakban találta meg politikai vezéreit, a tömegterrorban és a totális háborúban mindennapi gyakorlatát, és a giccsben – az antiművészetté fajzott művészetben – adekvát művészetét.