

A paradigmaváltás és a totális diktatúrák (Vázlat a harmincas évekről)

ILLÉS LÁSZLÓ

Figyelemre méltó megállapítás, miszerint „az irodalmi paradigma- és korszakváltás belső, az irodalmi kifejezésformák világában tetten érhető *szemléleti tartalmainak* újszerű megközelítése”, továbbá más helyen: „a korszakváltás poetikai-szemlélet-történeti komponenseinek felderítése, *világképi sajátosságainak* meghatározása” lehet a témáról való gondolkodásunk célja. (Kiemelések tőlem – I.L.)¹ Ezzel mélyen egyet lehet érteni, különösen akkor, ha valaki a tudati jelenségek történelmi-társadalmi *végző fokon* történő meghatározottságának elvét vallja. Felfogásunk szerint a „világképi sajátosságok”, és a „szemléleti tartalmak” fényében értelmezhetőek hitelesen a poetikai formák önépítő belső változásai.

A korszakváltások történetében kevés olyan esetet találunk, amelyik annyira beszédes módon dokumentálná a változások végző indítékait, mint éppen a századunk húszas-harmincas éveiben végbement paradigmaváltás, amit alig megengedhető leegyszerűsítéssel az avantgarde művészetek lehanyaglása és valamiféle „új klasszicizmus” felé való tájékozódás szándéka megnyilatkozásának látunk.

Az alábbiakban két olyan jelenségről lesz szó, amelyek különös élességgel mutatják meg, hogy a paradigmaváltás, vagy legalábbis annak kísérle-

1 Idézet az 1991. április 12–13-án Pécsen „Paradigmaváltás(?) az 1920/30-as évek lírájában” címmel tartott irodalomtörténeti szimpózium koncepcióját közlő szinopsziszból. Jelen tanulmány a rendezvényen előadott szövegen alapszik.

te, nem-természetes úton, felgyorsítva is végbemehet, s ez törvényszerűen a művészet benső immanenciájának megsértéséhez, végülis megszűntetéséhez vezet. E „végső és radikális megoldásokhoz” képest is azonban meg kell kísérelnünk levonni azokat a következtetéseket, hogy milyen történelmi folyamat adta az indítékot ezekhez a változásokhoz.

A harmincas évek náci Németországában végbemenő nagyszabású – mondhatnók totális – irodalmi és művészeti paradigmaváltás már korai érzékelésére – úgy vélem – nem hívhatunk meg hitelesebb tanút, mint Gottfried Benn, a modern német líra legkiemelkedőbb képviselőjét, aki *Hitvallás az expresszionizmus mellett* címmel írt cikket a *Deutsche Zukunft* 1933. november 5-i számában.² Többször kell idéznünk őt, mert írásában – mint cseppben a tenger – tükröződik a költői „rendszerváltás”, azaz egyrészt a kétségbeesett ragaszkodás a kiküzdött, megszenvedett avantgarde esztétikai pozíciókhoz, és másrészt ezzel elbonthatatlanul összefonódva a szellem elborulása, az örület, amelyet – legalábbis abban a pillanatban – bizonyosan őszintén és azonosulva vállalt.

Benn tisztelgő körrel méltányolja azt az érdeklődést, amelyet az új Németország vezetői a művészet kérdései iránt tanúsítanak. „Legelső emberei beszélgetnek arról – úgymond –, vajon Barlach és Nolde a festészetben német mestereknek tekinthetők-e; lehet-e, kell-e lennie heroikus költészetnek az irodalmon belül? Ők azok – jegyzi meg Benn egyáltalán nem ironikusan, hanem hálával –, akik ellenőrzik a színházak játérendjét, meghatározzák a hangversenyek műsorát; egyszóval a művészetet mint elsőrangú államügyet szinte naponta a nyilvánosság elé tárják”. E tiszteletkör után Benn árcsap a révületbe, ezt írja; „A hatalmas biológiai őszitőn, amely az egész mozgalom fölött lebegve a faji tökéletesedést szolgálja [...] a szociális problémák forgatagában sem téveszti szem elől ezt az egy gondolatot. Itt van – mondja ez az őszitő – az egész történelmi mozgalom súlypontja és indítéka: Németországban a művészet nem mint teljesítmény, hanem mint a metafizikai lét alapvető tényezője; ez dönti el a jövőt, ez a Német Birodalom, sőt – a fehér faj, annak is nordikus része; ez Németország adománya, hangja, kiáltása a letűnőben lévő és veszélybe került nyugati kultúrához”.

2 Gottfried BENN: *Bekennnis zum Expressionismus*. In: *Deutsche Zukunft* 1933. nov. 5.; a költő a cikket felvette az 1934-es megjelenésű *Kunst und Macht* című kötetébe is. Újabban: *Gesammelte Werke*. Hg. von Dieter Wellershoff. Limes V., Wiesbaden. 1959. I. köt. 240-256.

Ezután Benn, miután felmutatta a mozgalom fölött lebegő biológiai ösztön képelmét, feljajdul, beszámol a berlini sportpalotában rendezett tömegdemonstráción elhangzottakról, aholis „a rajnavidéki tájmúzeumok custosa a birodalmi miniszterek előtt az expresszionizmust a festészetben elfajzottnak, anarchosznobisztikusnak, a zeneit kultúrbole-vizmusnak, az egészet pedig a nép kigúnyolásának nevezte”. Ezidőben történt, hogy egy költő az expresszionista generáció milieu-jét dezertőrök, börtöntöltelékek és bűnözők gállástalan, tisztességtelen társaságának nevezi, s köztük felsorolja Gottfried Benn nevét is.³

Költőnk mintegy az utolsó szó jogán hosszasan elemzi, mit is jelentett az expresszionizmus, ez a széles áradás a modern művészetek számára a 10-es, 20-as években, aztán bánattal felsóhajt: „Örökre vége a művészettel rendelkező korszaknak. A régi görögöknek még nem volt művészetük [...] Aiszkülósszal kezdődött minden, kétezer művészetközpontú év következett, és ennek most megint vége! Ami most kezdődik, ami most készülődik – úgymond –, az már nem művészet lesz, több lesz és kevesebb.”

Gottfried Benn pontos ráérése a paradigma radikális megváltozására beigazolódott. És ismétlem: legalábbis abban a pillanatban nem menthetjük fel a felelősség alól, mert kész volt önmagát feladva kábulatba merülni és azonosulni, amikor leírta: „Én azt mondom: a propaganda a csírasejteket érinti, a szó meglegyinti a nemi mirigyeket; egyáltalán nem kétséges, hogy ez a természet legkeményebb ténye, hogy az agy működése befolyásolja a csírasejt plazmájának milyenségét, hogy a szellem dinamikus és alkotó tényező a fejlődéstörténeti folyamatban; íme, itt van az egység: ami politikailag formálódik, az szerves módon jön létre. Amit mi politikailag megformálunk, az nem művészet lesz, hanem egy újfajta emberi nem. Politikailag ama ghibellini szintézis felé haladunk, amelyről Evola ezt mondja: Odin madarai, a sasok – a római légiónak sasmadarai felé repülnek. Ez a sas mint címerállat, a korona mint mítosz; és néhány, kevés, nagyszerű agyvelő mint a világ áttekintője: mitológiai ez annyi, mint az istenek visszatérése, a fehér föld Thule és Avalun között, rajtuk biro-

3 Gottfried Benn itt Börries von Münchhausen, a közepes tehetségű, de lángolóan „nemzeti” érzésű balladaköltő egy cikkére utal. MÜNCHHAUSEN *Die neue Dichtung* (Az új költészet) címmel tette közzé írását, ld. in: *Deutscher Almanach auf das Jahr 1934*. Reclam V., Leipzig, 1933. 28-36. E cikket nyomban további 34 német napilap közölte le, s ezzel koncentrált támadást indítottak a modern művészeti irányzatok ellen.

dalmi szimbólumok, fákllyák és szekercék és a magasabbrendű fajok, a szoláris elit kitenyészítése. egy félig mágikus, félig dór világ számára. Benépesülő végtelen távolságok; nem művészet, hanem rítus, a fákllyák lobogó fényében, a tűz körül [...] Itt áll az emberi nem ... egy nagy stílus van születőben ... ragna rök, a mi századunk, istenek alkonya."

Eddig Gottfried Benn. Az ember és a költő nagy szerencséjére a körülmények hamarosan értésére adták, hogy közreműködésére a paradigma-váltásban, az „új, nagy stílus” kialakításában nincs szükség. Ennek avatottabb mesterei léptek hamarosan a színre. Nincs terünk arra, hogy mégoly tömören felvázoljuk mindazt, ami az otthonmaradt német kultúrában történt, csak egy-két jelzésre szorítkozhatunk.

Az átfogni kívánt „kultúrtörténeti” anyag volumene indokolhatja talán, hogy ne maradjunk meg a lírában végbement változásoknál, hanem, ha mégoly tömören is, az ún. „világképi sajátosságok” egészére tekintünk. annál inkább, mivel olyan jelenséggel, a totalitarizmus egy különös válfájával van dolgunk, amely meglepő gyorsasággal és intenzitással gyúrta maga alá a kulturális és tudományos intézményeket, és ami még megdöbbentőbb: hatotta át és egyben mobilizálta az otthon maradt szellemi életet, szólt a katedrákról és a lapok hasábjairól, a színpadról és a filmről, elérte a zenét és az építészetet, eszméinek silány eklekticizmusa ellenére szinte érdemleges ellenállás nélkül „vált anyagi erővé” rendkívül széles tömegek tudatában.

Eppen ez a gyors ütemű, tömegeket átfogó szuggesztívó az oka annak, amiért lehetetlen rövid úton letudni ezt a mintegy egy évtizedes esztétörténeti fenomént azzal a könnyed megállapítással, hogy a fasiszta szellemiség jegyében – talán az építészet kivételével – semmilyen emlékezetes mű nem maradt fenn, sem az irodalomban, sem a művészetekben, mintha csak nyomtalanul tűnt volna el ez a nyomasztó, rossz álom a németiség és Európa történetéből. Ez azonban nem így van, kiterjedt tudományos irodalom és dokumentáció tanúskodik a messze múltba nyúló előzményekről, a korabeli történetésekről,⁴ sőt a jelenig szétszórva utóéletéről, a

4 Csúpan néhány ilyen művet említünk meg: Franz SCHONAUER: *Deutsche Literatur im Dritten Reich*. Walter-Verlag, Otten und Freiburg, 1961.; Hildegard BRENNER: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Rowohlt V., Reinbek bei Hamburg, 1963.; Dietrich STROTHMANN: *Nationalsozialistische Literaturpolitik*. H.Bouvier et Co. V., Bonn, 1963.; Lionel RICHARD: *Deutscher Faschismus und Kultur*. Berlin, 1982.; Günter HARTUNG: *Literatur und Aesthetik des deutschen Faschismus*. Berlin, 1983.; Ernst LÖEWY: *Literatur unterm Hakenkreuz*. S.Fischer V., Frankfurt a.M., 1983.; Joseph WULF: *Kultur im Dritten Reich*. Ullstein-Bücher, 1-5 köt. Frankfurt a.M., 1983.

nemzeti-szocializmus relativizálási kísérleteiről. (Elég talán, ha ez utóbbi vonatkozásában az ún. „Historikerstreit”-re utalunk, a nyugatnémet történetészek vitájára.)⁵

Ha a századelő avantgarde művészetét, s benne az igen jelentős helyet elfoglaló német művészetet legáltalánosabban a korabeli polgári világrend ellentmondásaiból, a századforduló kultúrája kríziséből származó és táplálkozó szellemi keresés nagy áramának látjuk, az intellektualizmus felfokozott működésének, néhány érdekes kivételtől eltekintve egy urbánus kultúrát, az ipari civilizáció rohamos terjedése időszakának szellemi produktumát ismerjük fel benne, akkor nyomban feltűnik a német szellemiségben egy ezzel ellentétes áramlat, amelyik már a múlt századvég ún. völkisch jelenségeiből ered, (tartózkodnánk attól, hogy e kifejezést magyarra népinek, vagy népiesnek fordítsuk). E völkisch ideológiában, főleg az ún. Heimatkunstban ugyanis alig van jelen a szociális elem, annál intenzívebben a biológiai ösztön, a rasszizmus, a tiszta németfajúság hiedelme, azt mondanám idézőjelben: „vallása”; párosul ez az első világháborúban elszenvedett vereség revánsot követelő féktelen nacionalizmusával, majd az egyre radikalizálódó német munkásmozgalom ellen forduló militáns antikommunizmussal.

Ha az előbb vallásosnak neveztük ezt az eszmeáramlatot, érdemes talán felidézni Giovanni Gentile, az olasz fascio ideológiai programja megalkotójának szavait, aki ezt mondotta: „A fasizmus jelentősége [...] egy új kultúrában, egy új életfelfogásban, egy új egzisztenciában, egy antilaicisztikus, antiintellektuális, antiliberális életfelfogásban rejlik. A fasizmus [...] totalisztikus és vallásos. Türelmetlen [...], mint minden vallásos hit.”⁶ Ez bizonyosan az olasz fasizmus jellemvonása volt; a német változat szemben állt az egyház intézményeivel és ideológiájával, mivel a saját ideológiája inkább nevezhető fanatikus hiedelemvilágnak.

Németországi hatalomrajutása után ez a kizárólagosságra törő eszme egyveleg nem tűrhette a weimári demokrácia sokszínű kultúráját, a még ekkor is továbbélő avantgarde irányzatokat, amelyeknek lételeme a nyitottság, a kétségbevonás, a kérdés, az éles kontrasztok kedvelése, a szaggatott és szétlőredezett lét adekvát megjelenítése, racionalizmus és irracionalizmus oszcilláló játéka.

5 „Historiker-Streit” – Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung. Hg. Ernst Reinhard Piper. Piper-Verlag. München–Zürich, 1987 (7).

6 Giovanni GENTILE: *Szellem és fasizmus*. Napkelet, 1931. 317-318.

A náci kultúrfilozófia – ha egyáltalán így nevezhetjük – lényegéből fakadt, hogy tagadta a művészetek autonómiáját, ha tetszik: öncélúságát; a művészet és az élet azonosságát vallotta, aholis az ún. életfilozófiák örököséként a misztikum és metafizikává növelt titokzatos élet egyszerű megjelenítőjévé, stilizált leképezésévé degradálta az alkotói fantázia termékeit. Rosenberg hivatalában a képzőművészeti osztály referense mondotta: „Az esztétika a mi felfogásunkban nem egyénileg alkotott művekből utólag elvont szabályok gyűjteménye, hanem *hit és céltételezés*, amely bizonyosságát a világnézet esztétikán kívüli szférájából nyeri.”⁷ Egy másik teoretikus, Karl Obenauer irodalomtörténész pedig így vélekedik: „Az eszteticizmus kora messze mögöttünk van [...] A vezető költők már régóta más értékrendet követnek, s ebben a művészet már nem egyetlen és legfőbb érték. Ma a politikai, azaz a nemzeti-szociális nevelés áll az elő-térben [...] ami az akaratfejlesztés iskolája, egy ridegebb, hősi áldozatokra kész nemzedék kinevelését szolgálja; eközben a patológikus esztétikai típusok, a kulturális betegség e termékei eltűnnek [...] A művészet primátusa el van intézve, egy individualista múlt rekvizítuma csupán.”⁸ Az így előtérbe kerülő szélsőséges szubjektivizmus kreációjává váltak – mondjuk – Arno Beker szobrai, az Übermensch emberfeletti méretűre növelt, tragikus, hősi és kegyetlen vonásokkal megformált alakjai, amelyek a berlini olimpiai stadiont szegélyezték. A nürnbergi pártkongresszusi stadion-amfiteátrumban, azaz a luitpoldhaini előszeretettel frekventált halottkultikus kegyhelyen a vezér által megálmodott és Albert Speer által kivitelezett, hideg és szögletes álklasszicista monumentalitás árnyékában, az antikizáló oszlopsorok lenyűgöző keretében a többszázazres felvonuló kollektívum egyedei részben egy ellenállhatatlan sodrás részeseseinek, részben a hatalom fenyegető ölelésében paránnyá zsugorodott lénynek érezhették magukat, de semmi esetre sem szabad személyiségnek, individuumnak.⁹ „Ezek a hatalmas műalkotások – mondotta Adolf, a műértő – a német nemzet politikai erejének legfenségebb igazolását nyújtják.”¹⁰ Míg Rosenberg a nordikus-gótikus művészetben látta meg az

7 Robert SCHOLZ: *Lebensfragen der bildenden Kunst* (A képzőművészet létkérdései). München, 1937. 76-78.

8 Karl Julius OBENAUER: *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur* (Az esztétikus ember problematikája a német irodalomban). München, 1933. 404-405.

9 *Der nationalsozialistische Baugedanke*. In: Hildegard BRENNER, id.mű 118-124.

10 *Reden des Führers an Parteitag der Arbeit*. München, 1937. 48.

ősgermán lélek reinkarnációját, addig Hitler főleg a görög architektúra felé vonzódott; sekélyes ízlése nyomán deformálódott az antikvitás; a klasszicizmus imitációjává, üres és merev kultusszá torzult középületek hosszú sorában. Ernst Bertram, a kölni egyetem tanára egyenesen elméletet dolgozott ki a görögség és az árja északi népek szemléletének ősi rokonságáról.¹¹

Az intellektualitás visszaszorítását, az emocionalitás misztikummal növelt kultuszát szolgálták az ún. Thing-színházak,¹² amelyeket szerte Németországban a germán múlt hősi eseményeinek színhelyein alakítottak ki, rendszerint félelmetesen vad természeti környezetben, ahol több tízezer néző élte át az éjszakát áthatító mesterséges fényeffektusok borzongató és démonikus atmoszférájában a Nibelungok heroikus sorsát. A szakirodalom máig vitatja, joggal vagy jogtalanul vallotta-e magáénak a náciizmus Wagner zenedrámáit, amelyek a Thing pódiumán harsogtak. A zenében mindenestre kevésbé sikerült az áthasonítás, a hamisítás. A muzsikában a fő ellenfél, egy teoretikus véleménye szerint „a zenei bolsevizmus, a dzsessz és az atonalitás, melynek fő képviselői Paul Hindemith, Alban Berg, Arthur Honegger és Bartók Béla.”¹³

Költészetben és prózában (pl. Max Barthel: *A halhatatlan nép* című regényében); majd a festővásznon megjelent a nép egyszerű gyermeke, nem ugyan a munkás, a városlakó, hanem főleg a paraszt, aki szőlőtől cserzett arccal, bátor tekintettel pillant a jövőbe, hősi lelkületről tanúskodó neje, egészségtől kicsattanó gyermekei és valamennyiük fölé magasodó barmaik körében, mint az pl. Ferdinand Spiegel híres-hírhedt festményén látható.¹⁴ A nép, a talajban és vérben gyökerező népközösség kultusza a náci politikai ideológia egyik felfokozott érvényű vezéreszméje volt, amely alapvető esztétikai princípiummá is vált, mivel a hatalom legitimációját a mesterségesen egységes nemzetté deklarált, osztálykülönbségeitől megszabadított népre való állandó hivatkozással törekedett megteremteni.

11 Ernst BERTRAM: *Möglichkeiten deutscher Klassik*. In: Deutsche Gestalten. Fest und Gedenkreden. Insel Verlag, Leipzig, 1935. 313.

12 A Thing a germán mitológiában a bölcs és hős férfiak ítélkezési gyülekező helye.

13 Paul ZSCHORLICH: *Der intellektuelle Hindemith*. In: Deutsche Zeitung, 1934. márc. 17.

14 Ferdinand SPIEGEL: *Bergbauerfamilie* (Hegyi paraszti-család). A kép a berlini „Téli művészeti napok”-on volt látható 1933/34. fordulóján a náci „Kulturális Közösség” kiállításán.

Találón mondja Walter Muschg emlékezetes munkájában: „Ez a kollektívizmus aláássa a művészetek alapjait. A film, a rádió, a televízió a tömegbefolyásolás és csöcselékképzés eszközeként vált s enélkül elképzelhetetlen lenne a diktatúrák apparátusa.”¹⁵ Az így manipulált „népközösség” aztán engedelmes eszközeként vált az agresszív, militáns szándékoknak.

Érthető, hogy e szellemiségnek útjában állt az egész megelőző kultúrtörténeti korszak, az expresszionizmus tömegbázis-nélkülinek, dekadensnek és széthullónak látott világa. Rosenberg megjelölése szerint: „A mi mozgalmunk eszménye nem a beteges, hanem a harcoló, egészséges ember.”¹⁶ Hitler szerint a weimári köztársaság kulturális élete oly mértékben szétzúllt, hogy az ország már csak ezért is kormányozhatatlanná vált, s csakis a diktatúra teremthette meg a művészet és kultúra, valamint a népközösség tételezett óhajai közti egyensúlyt.¹⁷

Négy év elegendő volt ahhoz, hogy ez az egyensúly helyreálljon. A radikális fordulat szimbóluma lehetett az a kiállítás, amelyek közül az elsőt, az „egészséges” német művészetét maga a vezér nyitotta meg 1937. július 18-án a müncheni Német Művészet Házában. Itt mondotta a műbarát: „Mostantól kezdve könyörtelen tisztogató harcot kezdünk a kulturális rombolás utolsó hadállásai ellen.”¹⁸ Másnap, pár lépéssnyivel távolabb, a Galerie-strassei kiállítóteremben Goebbels József nyitotta meg az „Entartete Kunst”, azaz az elfajzott művészet tárlatát, amelyben a tematikus csoportosítású termek ilyen feliratokat viseltek: „A zsidó faji lélek megnyilatkozása”, „A bolsevizmus inváziója a művészetben”, „A hősök megcsúfolása”, „Tökéletes örület”, „A természeti beteges szellemek lelki tükrében”, és így tovább. Midőn a kiállítást később Berlinbe vitték, igazi értelmét a náci tudatban így világította meg a már idézett Robert Scholz: „E művek fő témái: az osztálygyűlölet felkeltése, az ember alatti lét dicsőítése, a legpiszkosabb erotika, s mindez együtt a bolsevista kultúrnihiliz-

15 Walter MUSCHG: *Die Zerstörung der deutschen Literatur*. Paul List V., München, 1958 (3). 32.

16 Alfred ROSENBERG: *Revolution in der bildenden Kunst* (Forradalom a képzőművészetben). München, 1934 (2). 4.

17 Ld. erről: Lionel RICHARD, id. mű 81.

18 Berthold HEINZ (Hg.): *Die Malerei im deutschen Faschismus* (A német fasizmus festészete). München, 1974. 169.

mus szolgálatában áll”.¹⁹ A kiállítás annyi más művész közt Franz Marc, George Gross, Ernst Barlach, Paul Klee, Vaszilij Kandinszkij képeit zsúfolta össze. Közülük mintegy kétezer pár év múlva a köpenicki tűzoltólak-tanya udvarán rakott máglyán semmisült meg, többszázat pedig külföldi aukciókon tettek pénzé a műértés ügynökei. E szomorú szemlét talán azzal a mégis vigasztaló mozzanattal zárhatjuk le, hogy az elfajzott művészet kiállítását több mint kétmillióan tekintették meg, míg az arteigene tárlatra negyedannyian voltak kíváncsiak.

* * *

Nagyon vázlatosan érintve a történéseket: ez a nem természetes paradigmaváltás zajlott le tehát ekkor Európa közepén. S mi történt ugyanekkor keleten, a világ dolgozóinak reménységét megtestesítő Szovjetunióban? Amiként a Röhm-puccsor követően Németországban, ugyanúgy Kirov meggyilkoltatása után és a koncepciós perek sorozatában a szovjetországban is a Thermidor, a bombasztikus frázisokkal leplezett *ellenforradalom* váltotta fel – miként amott a weimári demokráciát –, úgy emitt a húszas évek kavargó, sokszínű, művészileg még nagy lehetőségeket kínáló viszonylagos demokráciáját. Lukács *A realizmusról van szó* című, a korszak vonatkozásában alapvető tanulmányában nyíltan kimondja: „Ne feledjük, nemcsak az első németországi forradalmi hullám visszaszorítása fosztotta meg trónjától az expresszionizmust, hanem a proletárforradalom győzelmének igazi konszolidálása is a Szovjetunióban. Minél szilárdabb lett a proletariátus uralma, minél átfogóbban és mélyebben hatotta át a szocializmus a Szovjetunió közgazdaságát, minél szélesebben és mélyebben ragadta magával a kultúrforradalom a dolgozók tömegeit, annál erősebben és reménytelenebbül szorította vissza a Szovjetunióban az 'avantgardista' művészetet az egyre tudatosabbá váló realizmus. Az expresszionizmus veresége tehát végsőleg a forradalmi tömegek érettségének következménye.”²⁰ Ezt mindenestre annak ismeretében, ami a későbbiekben a modern művészet elfojtása érdekében adminisztratív úton és szisztematikusan történt, kétségbe kell vonnunk.

19 Robert SCHOLZ: *Die Kunst im Dritten Reich* (1938). Részleteket idéz a cikkből Lionel Richard, id. mű 210.

20 *Es geht um den Realismus*. In: *Das Wort* (Moszkva), 1938. 6.sz. 112-138.; Magyarul: *A realizmusról van szó*. In: *A realizmus problémái*. Bp., (1948), 285-317. (310-311.).

Hogy Németországban mi történt az avantgarde művészettel, azt már láttuk. De mi történt Oroszországban?

A történetírás már régebben megállapította, hogy 1917-ben Oroszországban tulajdonképpen *polgári forradalom* zajlott le, amely csupán megkésettisége miatt volt proletárrá kosztümírozva.²¹ A 20-as, 30-as évek fordulója hozta el e megkésettiségben az eredeti tőkefelhalmozás és az erőltetett iparosítás polgári industrializációs kényszerét, ami kétszáz évvel azelőtt zajlott le nyugaton, ott is szörnyű következményekkel a néptömegek számára. Ez a fordulat nem mehetett végbe erőszak nélkül; új szakaszt vezetett be nemcsak a gazdaságban, hanem a társadalmi életben és nem utolsósorban a szellemi szférában.

Ahogy ma olvassuk a régi szövegeket, meglepetéssel kell megállapítanunk, hogy maga Lukács is kimondta ezt, noha indirekt célzattal. Előbb említett tanulmányában a történelmi totalitásról szólva kifejti, hogy az eredeti tőkefelhalmozás, minden embertelen borzalmával együtt történelmi szükségzerűség volt. S midőn szemei előtt játszódott le a 30-as évek elején többek közt az „ukrajnai akkumuláció” tragédiája, több milliónyi paraszt éhhalála, kétségbe vonja, hogy fatalisztikusan vezetne az út az eredeti akkumuláción át a kapitalizmushoz – értsd: államkapitalizmushoz és csak ezen keresztül a szocializmushoz, ez – mondja – „ellenforradalmi program” lenne.²² Amit Lukács elvileg nem enged meg, a valóságban megtörtént: a demokráciát megsemmisítették.

Bevezetőben Bennt idéztük 1933-ból. A másik táborból is tanúul hívhatunk tehát egy írástudót, a radikális paradigmaváltás krónikását és egyik működtetőjét, úgyszintén 1933-ból. Ekkor teszi közzé oroszul és németül a Németországból menekülő Lukács György *Az expresszionizmus nagysága és bukása* című nagyszabású tanulmányát, amelyben elsősorban szociológiai-politikai szempontokat érvényesítve számol le a forradalmakat kísérő avantgarde művészet legjelentékenyebb áramlatával.²³ A konszolidáció készül itt, a realizmus esztétikája, a közérthetőség,

21 Ld. erről többek közt: Lothar BAIER: *Vom Erhabenen der proletarischen Revolution. Ein Nachtrag zur „Brecht-Lukács-Debatte“* (A proletárforradalom magasztosságáról. Utólagos adalék a „Brecht-Lukács-vitához”). In: *Der Streit mit Georg Lukács*. Hg. von Hans-Jürgen Schmitt. Suhrkamp V., Frankfurt a.M., 1978. 65.

22 LUKÁCS György, id. mű 304.

23 *Velikije i pavenyije „ekspresszionizma. Literaturnij Kritik. 1933. 2.sz. (szept.) 34-54.; illetve: „Grösse und Verfall“ des Expressionismus. In: Internationale Literatur (Moszkva), 1934. 1.sz. 153-173.; Magyarul: Az expresszionizmus „nagysága és bukása”. In: Német realisták. Bp., 1955. 333-387.*

itt is a nép, az istenadta nép tudtán kívüli esztétikai kategóriává minősítése.

Tudnunk kell, hogy Lukács a szovjetországban lezajló irodalmi és művészeti erőszakos paradigmaváltásnak nem kizárólagos, még csak nem is legnagyobb hatású teoretikusa volt; sőt ő maga, Lifsic és a *Lityeraturnij Kriyik* műhelye és köre, az ún. „áramlat” mindig is kívül állt a hivatalos kultúrpolitikai irányítás övezetein. A harmincas évek elején, a proletáriródlalmi szervezetek felszámolása, egy emelkedettebb irodalom-szemlélet kiküzdésének kísérletei idején – mondhatni – kongruenciában álltak törekvései a frazeológiában progresszív hivatalossággal. Személyes és teoretikusi szerencsétlenségére azonban – a harmincas évek közepén, a naturalizmus és formalizmus ellen kibontakozó hadjáratban Lukács összehasonlíthatatlanul magas színvonalú elméleti koncepciója vészes parallelításba került a zsdánovi–jermilovi–fagyejevi praktikummal. Ennek leghomályosabb szakasza a sajátos felfogású, egyoldalúan ismeret-elméleti alapzatú *realizmus-elmélet* (az ún. szocialista realizmusról Lukács sohasem akart igazán tudomást venni), és ezen belül az a szerep, amelyet 1937–38-ban az *expresszionizmus-vitában* játszott. Ahogy Münchenben 1937-ben az „elfajzott művészet” szemléje jelentette az erőszakos paradigmaváltás végső fejezetét, ugyanígy a szovjetországban ugyanekkor zárult le – legalábbis a hivatalosság szándékai szerint – a húszas évek modern művészeti örökségének utóélete, felszámolása. S ebben Lukács tagadhatatlanul fontos szerepet vitt. Még visszatérünk röviden ehhez a szerephez és következményeihez, előtte azonban egy olyan csomópontját kell érintenünk a történeteknek – természetesen szintén csak vázlatosan –, amelyek megvilágítják azt a terepet, ahol a realizmus esztétikája szocialista realizmusba, majd a napi praktikumban sivár sematizmusba fordult át. Ez egyáltalán nem felelt meg Lukács szándékainak, a történetekben bennerejlő groteszk ironia fordította visszájára elméleteinek célzatát, s úgy tetszik, egy ponton fel kellett ezt ismernie, sőt bizonyos konzekvenciákat is levont ebből, amikor a harmincas évek végéig kifejlesztette a „realizmus diadala” elméletét. De ekkor már késő volt, s ezt a felismerést is következtetlennül alkalmazta későbbi munkásságában.

A szovjet hivatalosság nagy paradigmaváltó shaw-ja az 1934-es első író-

kongresszus volt.²⁴ Nem célunk, sem lehetőségünk, hogy erről a két hétig zajló eszmecseréről referáljunk. Csupán néhány, számunkra, témánk szempontjából fontos mozzanatra kell utalnunk. Az összejövetel alapkonceptiója az avantgardista burzsoá irodalom erkölcsi megsemmisítése volt, s ezzel együtt a szovjet irodalom masszív eszmei befolyásolása, ma azt mondanók: államosítása. Az alaphangot Andrej Zsdánov ütötte meg, aki bevezető előadásában joggal ítélte el a fasiszta könyvégetés barbár cselekményét, de szinte egy lélegzettel söpörte le a színről a „rothadó” polgári kultúrát, amely meglátása szerint a miszticizmusban, a vallásos képzelmelekben kéjeleg, a pornográfia szenvedélyének hódol. „A polgári irodalom tekintélyes képviselői – úgymond – eladták tollukat a tőkének, a mai polgári írók tolvajok, rendőrkopók, prostituáltak és csirkefogók.”²⁵ Talán emlékezünk arra, miképpen nevezte a Benni becsmérlő költő az expresszionizmus képviselőit; komparatista szempontból bizonyos meglepő ez az azonosság. Talán arra is emlékezünk Benni lelkes szavaiból, miképpen törődik a náci párt- és államvezetés a művelődés kérdéseivel. Zsdánov nemkülönben deklarálhatja: „A párt vezetésével, a KB mindennapos értő irányításával, Sztálin elvtárs állandó támogatásával és segítségével a szovjet írók tömegei a szovjethatalom és a párt körül sorakoznak fel.”²⁶

Zsdánov és a szovjet kultúráirányítók mindenesetre nem a mirigyekben megbúvó ösztön, nem a plazmákat átható faji gondolat jegyében végezték a „KB körül tömörülő írók” lelkének alakítását; a tudatmanipuláció más eszközeihez nyúltak. A világforradalom illúziójának táplálásához nekik is ugyanúgy szükségük volt a „grandiózus perspektívák” kijelölésére, a „legmagasabbrendű heroizmus” dicséretére, a kemény, józan praktikus munkának a forradalmi romantikával való ötvözésére, mégpedig meghatározott céllal. Ez a cél a tömegek, minden egyes ember, azaz az egyéniség érzelmi és tudatvilágának átfarmálása volt. „A valóság-hoz hű és történetileg konkrét művészi ábrázolást össze kell kötni azzal a feladattal, hogy a dolgozó embereket a szocializmus szellemében ideológiailag átfarmáljuk és neveljük” – halljuk Zsdánovtól a hírhedtté vált formulát. „Ez az a módszer – mondja –, amelyet a szépirodalomban és

24 A kongresszus anyagát ld.: *Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стыгенографический отчет*. Moszkva, 1934.

25 Uo., 4.

26 Uo., 3.

az irodalomkritikában a szocialista realizmus módszerének nevezzük.” S büszkén vallja azt is, hogy a szovjet irodalom tendenciózus, mert – úgy-mond – „az osztályharc korában nem létezik az osztályok feletti lebegő tendencianélküli, állítólag apolitikus irodalom, és nem is szabad, hogy létezzen.”²⁷ Zsdánov azonban nem állt meg a dolgozó tömegeket nevelő irodalom követelésénél, következetes volt, és az írók önkéntes önevelését is óhajtotta. „Elengedhetetlen feltétel – mondotta –, hogy az író önmagán és ideológiai vétezettségén a szocializmus szellemében állandóan és folyamatosan munkálkodjon, enélkül nem tudja olvasói tudatát átalakítani, és nem válhat az emberi lélek mérnökévé.”²⁸ Ebből a passzusból az is világossá válik, hogy az ismert sztálini tézis egyáltalán nem valamiféle semmire nem kötelező megtisztelő címe volt a szovjet értelmiségnek, hanem nagyonis konkrét mérnöki, mondhatnók technológiai tudatmanipulációs feladatokhoz volt kötve ez a hivatás. A történelmi tapasztalatok birtokában ma könnyen átlátható, hogy ez a messzemenő beavatkozás az írói alkotómunka folyamataiba, az irodalom ily mértékű átpolitizálása, a társadalom célé kitűzött feladatok közvetlen szolgáltatásra rendelése csakis a totalitarizmus módszere lehetett, s hogy ez halálos veszélyt jelentett a szellem szabad létezésére.

Valószínűleg nem volt ez ennyire világos minden jelenlévő számára, egyszerűen azért, mert ez a típusú örület ekkor még nem bontakozott ki teljes valójában, ezenkívül nem szabad elfelejtenünk, hogy a hatalmas elmaradott ország ténylegesen az átalakítás és újjáépítés lázában élt, és ez valóságosan mozgásba hozott milliókat, bizonyos mértékig még életszínvonalukat, képzettségüket is növelte, az utópikus illúzióknak volt tömegeket formáló ereje és a széles rétegeket érintő represszáliák még nem bontakoztak ki, mint majd hamarosan a következő években. Mindezzel együtt a történelmi pillanat szomorú dokumentuma Gorkij hosszan tartó előadói beszéde, amely magán viselte annak jegyeit, hogy a korábban az élet mélységeit járó és vergődő intellektusú író feladta magát, és járszlagjára került utolsó éveiben a démonikus hatalomnak. Amit a kultúra történetéről, az akkori polgári irodalom kilátástalanságáról és lezültségéről elmondott, semmiben sem különbözött Zsdánov kirohanásaitól. Különösen fájdalmas mindaz, ahogy a modern világirodalom egyik legna-

²⁷ Uo., 4.

²⁸ Uo., 5.

gyobb alakját és inspirátorát, az orosz Dosztojevszkijt minősítette, úgy gondolván, hogy az az állatiasságot keresi az emberben, mégpedig nem azért, hogy megcáfolja, hanem hogy igazolja azt. Gorkij úgy vélte, az emberben lakozó gonosz ösztönök mindaddig nem küzdhetnek le, amíg a polgári társadalom éppen ezt az állatiasságot táplálja az emberben.²⁹

Bucharin nagylélegzetű előadói beszéde a költészetről más szempontból tanulságos. Rendkívüli műveltsége, érzékenysége a költői alkotómunka iránt, az orosz formalisták elméleti tevékenységének elismerése, az általános kulturálódás követelése sajnos nála is együtt járt a személyiség tudathasadásával, zseniális felismerései a „pártszerűen” fegyelmezett önkorlátozással, az irodalmi monumentalitás, egy új fázis, a szintétizmus óhajával, ami nem volt egyéb, mint a lírai szocialista realizmus kívánalma. S záró szavaiban mintha csak Benn révült lelkesedését szemlélnők, amikor így szónokol: „Az évezredekre tekintünk, a világ minden szögletéig elhatolnak nagy eszméink. Évezredek örökösei vagyunk [...] mi vagyunk a történelemben megnyilvánuló ész megtestesülése, a világtörténelmet mozgásba hozó győzelmes erő. Kolosszális és szinte felfoghatalan a mi feladatunk és hihetetlenül nagy a mi történelmi felelősségünk.”³⁰ Bucharin az avantgarde-ban szintén a művészet önpusztító működését látja, számára a „dekoratív foltok” festészete, a görbe vonalakat izoláló expresszionista szobrászat – egyként zsákutca. És ő is a paradigmaváltók biztonságával reméli, hogy jönni fog majd a proletariátus, amely megteremti az új művészet szintézisét, „elfordul – úgymond – a fizikai és szellemi önkasztrálókától, megvetéssel és undorral tekint majd rájuk.”³¹ Karl Radek, a negyedik főszónok csupán abban különbözik az említettektől, hogy témája kifejezetten a világirodalom, célja pedig a modern nyugati polgári irodalom megsemmisítőnek vélt bírálata. Céltáblája Dosztojevszkij mellett Proust és mindenekelőtt Joyce, akinek módszeréről így vélekedik: „Férgektől nyüzsgő szemétdomb, amit egy filmkamera mikroszkópon át felvesz – ez Joyce műve.”³² S midőn Wieland Herzfelde szellemesen és alaposan elemzi Joyce látás- és alkotásmódjának korszerűségét, midőn

29 A.M. GORKIJ: *O szovjetszkij lijerature* (A szovjet irodalomról). Uo., 5-19. (11.).

30 Nyikolaj BUCARIN: *O poezii, poetyike i zadacsah poeticeszkogo tvorcsesztva v SzSzSzR* (Referátum a költészetről, a poetikáról és az írói alkotómunka feladatairól a Szovjetunióban). Uo., 479-503. (498.).

31 Uo., 486.

32 Uo., 316.

Tretjakov szemére veti Radeknek, hogy Joyce-ot senki sem olvashatja a Szovjetunióban, mivel egy sorát sem fordították le, midőn Jean-Richard Bloch az írói látásmód szabadsága mellett érvel, és Malraux maró gúnnyal jegyzi meg, hogy a Radekéhez hasonló gondoskodással egy Shakespeare tehetségét is megölnék ebben az országban,³³ nos akkor Radek érvek helyett fenyegetőleg lép fel, jobboldali vonzalmakkal vádolja az írókat, akik – úgymond – „elmenekülnek a forradalom viharos tengeréről, és áporodott pocsolyák vizében, a mocsárban keresnek menedéket, ahol békák éledgélnek.”³⁴ Akinek füle volt a hallásra, bizonyosan megértette Viktor Sklovszkij szavait, aki az ehhez hasonló megnyilatkozásokra válaszul azt kérte az íróktól: „írjanak egy új humanizmusért, egy új középkor ellen.”³⁵

A kongresszus után bontakozott ki az általános támadás a formalizmus felszámolására, aminek lényege nem volt egyéb, mint a művészi kísérletezés elfojtása, az avantgarde formák és világszemlélet teljes kiszorítása a szovjet művészetből és irodalomból, az irodalom „kontroll alá vétele”.³⁶ A frazeológia természetesen másról szólt, magas eszmeiségről, a szocialista realizmus változatos lehetőségeiről. Ebben a légkörben kezdődött 1937-ben az ún. *expresszionizmus-vita*, főleg a német emigráció *Das Wort* című lapja hasábjain, a későbbiekben pedig átcsapott más orgánumokra is az európai emigrációban. Résztvevői német és magyar irodalmárok, művészek voltak, a tét nem kevesebb, mint a modern művészet szabadságharca a sztálinizmus, zsdánovizmus sötét háttére előtt. A magyar irodalmi köztudat előtt lényegében mindmáig ismeretlen ez az eszmetörténetileg-esztétikatörténetileg rendkívül fontos vita,³⁷ amelynek negatív következményei messzire nyúlnak majd a jövőbe, az 1945 utáni Magyarországra is. A fő kontrahensek Lukács, Ernst Bloch, Bertolt Brecht (aki óvatosságból csak később tette közzé ekkor készült vitairatait), és Anna Seghers. A kiváltó ok Alfred Kurella cikke volt, aki az expresszionizmust a fasizmus melegágyának nevezte.³⁸ Bloch joggal utalt Kurella forrására, Lukács 1934-es expresszionizmus-cikkére. S még egy fatális párhuzamra:

33 Uo., 287.

34 Uo., 316.

35 Uo., 155.

36 Uo., 311-312.

37 „Vita az expresszionizmusról” címmel a tanulmány szerzője összeállította a kontroverzia teljes dokumentációját, terjedelmes jegyzetapparátussal. (Kéziratban.)

38 Bernhard ZIEGLER (Alfred Kurella): „Nun, ist dies Erbeizende...” (Nos, ennek az örökségnek vége...). In: *Das Wort*, 1937. 9.sz. 42-49.

Hitler néhány héttel korábban, 1937 júliusában tagadta ki az expresszionizmust a német művészetből, s dicsőítette a klasszikus formákat felidéző akadémiizmust. Éles gúnnyal szól Bloch: „Nem kellemes, hogy néhány sematikus gondolkodó moszkvai értelmiségi nézete egybeesik Hitler véleményével. Elsősorban azért nem kellemes, mert a vörös harsonák még mostanság is fűjják az expresszionizmust elítélő dallamot... Ám a klasszicizmus Hitleré is, a klasszicizmus kóklerek és tanférfiak eszményképévé vált. A római sas, a győzelem oszlopai és a 'nemes egyszerűség, csendes nagyság' (ez Winckelmann paradigmája – I.L.) minden bizonnyal éppannyira imperialista ma, mint Becher 1918 körüli lírája, vagy akár Klee rajza, az *Angelis Novus*” – írja maró gúnnyal Bloch.³⁹ Egy másik vitáirátában arra emlékeztet: „A klasszicizmus kora nemcsak a feltörekvő német polgárság kora volt, hanem a Szent-Szövetségé is, s hogy a klasszicista oszlopok, a szigorú 'kúria-stílus' e szövetség reakciós voltának felelt meg, hogy még a winckelmanni antikvitásból sem hiányzik teljesen a feudális lazaság.”⁴⁰ S itt Bloch a fő vitapartner ellen fordul: „Lukács mindenütt zárt, összefüggő valóságot tételez fel, méghozzá olyant, amelyben az idealizmus szubjektív tényezőjének ugyan helye nincs, de helyt ad a szüntelen 'totalitásnak', amely az idealista rendszerekben – így a német klasszicizmus filozófiájának rendszerében – is virágzott.”⁴¹

Lukács a marxi totalitásfogalomból lezármaztatott történetfilozófia konzekvens képviselésében és értelmezésében fordult el minden szellemi jelenségtől, ami nem volt összeegyeztethető a zárt, egyenesvonalúan kibomló szerves műalkotás képzetével. A modern művészet bonyolult jelrendszerével nem kívánt megfelelni ennek a képzetnek. Így fennállt a veszélye annak, hogy a német klasszikából és a 19. századi realizmusból elvont normák elzárják az utat a korszerű látásmód elől és önkéntelenül is a megmerevedett, kiüresedett „klasszicista” sémák felé szorítják azt. Ez motiválja Brecht és Anna Seghers aggodalmát, azaz hogy éles kritikáját is. Ugyanakkor – azt hiszem – figyelmes olvasás esetén nem tagadható meg Lukácstól annak elismerése, hogy a görög klasszicizmusban, az antik demokráciák társadalmi és politikai felépítésében, a német klasszikában

39 Ernst BLOCH: *Der Expressionismus – jetzt erblickt* (Az expresszionizmus – mai szemmel). Die neue Weltbühne (Prága). 1937. 4.sz. (nov.) 1415-1421.

40 Ernst BLOCH: *Diskussionen über Expressionismus* (Viták az expresszionizmusról). Das Wort. 1938. 6.sz. 103-112.

41 Uo.

szubjektíve a harmonikus ember eszményét kereste, azaz azt, ami kiáltó ellentétben állt kora szovjet társadalmának valóságával. Lukács írta meg 1937-ig *A fiatal Hegel* is, amely sohasem jelenhetett meg ott, s ebben nemcsak a „Versöhnung”-ot, az alkotás érdekében vállalt *megbékélés* eszméjét vonta el a német filozófustól, hanem az *ellentmondások tanát* is, ami minden volt, csak nem kívánatos a korabeli szovjet irodalom-értelmezésben és politológiában. Az antikvitás harmóniájának álma – úgy mond – „pontos ellentéte annak, ami az állítólagosan a klasszikusokat folytató akadémiizmus célja, pontos ellentéte annak az álbeteljesedésnek, annak a hazug és üres álösszhangnak, amelytől ez tálal élénk.”⁴² Nem kell nagy fantázia ahhoz, hogy ebben az éles megfogalmazásban megtaláljuk kora és környezete latens, vagy alig rejtett bírálatait. Ugyanez a mozdulat érződik a *Néptribun vagy bürokrata* című 1939-es tanulmányában is. Az avantgarde művészettel Lukács sohasem békült meg, de a demokratizmus óhaja és a szabadon és harmonikusan kifejlődő személyiség eszméje korával, a szovjet valósággal szemben megjelent gondolatvilágában. Ezt képviselte hallatlan bátorsággal az 1940-ben a „realizmus diadala” tézise körül kiobbant vitában is, aholis a poraikkól feltámadt rappistákkal szemben nem a leghaladóbbnak minősített világnézetet, hanem éppen-hogy a retrográdöt és elsősorban a tehetséget tartotta a legfontosabb kritériumnak az alkotásban. Megfelelő választ kapott: a Lityerturnij Krityiket 1941-ben beszüntették, őt magát a német támadás idején egy időre letartóztatták.

Lukács harmincas évekbeli munkásságának mérlegét – amely a paradigmaváltásban is paradigmatisztikus értékű, hiszen messianizmusának „leváltása” történik ekkor – lehetetlen néhány szóban megvonunk. Leszek Kolakowski bizonynyal túl szigorúan ítél, amikor művét az ész elárulása 20. századi paradigmájával azonosítja;⁴³ inkább hajlunk Ernst Loewy vélelmére, aki úgy gondolja: Lukács két világ közt kívánt kompromisszumot létrehozni; rettegett a fasizmustól, s ki akarta békíteni a másik alternatívát, a kommunizmust a polgári demokratikus kultúrával.

42 LUKÁCS György: *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Aesthetik* (A harmonikus ember eszménye a polgári esztétikában). *Das Wort*. 1938. 4.sz. 8293.; Magyarul: A realizmus problémái, id.mű 65-69. (73.)

43 Leszek KOLAKOWSKI: *Die Hauptströmungen des Marxismus* (A marxizmus fő áramlatai). Piper V., München-Zürich, 1978. 3.köt.

Totalitátsfelfogása azonban védtelenné tette a sztálinizmussal szemben.⁴⁴ A tertium daturt kereste, de nem találta, azt hiszem: nem találhatta meg.

* * *

Fejtegetéseinkből – amelyek a hatalmas anyagot csupán nagyon vázlatosan érinthették – következtetéseket szükséges levonnunk. Vállalva a leegyszerűsítés ódiumát: a 20-as, 30-as években végbement művészet-szemléleti paradigmaváltás végső és legáltalánosabb indítékát én abban látom, hogy véget ért az a Mario de Micheli szerint 1871-ben, a párizsi kommunéval kezdődött konvulzív korszak, amelyben többszöri kísérlet után felmerült a valószerűsége annak, hogy a negyedik rend felválthatja a harmadikat. Ennek Marx volt a teoretikusa, és Lenin a kivitelezője. A valóságban azonban nem haladhatták meg Hegelt, aki már több mint egy évszázaddal előbb felismerte: a világszellem végérvényesen visszatért önmagához, magyarul: a polgári világrend örök és tartósan immár megbonthatatlan. Akik ez ellen lázadni próbáltak, be kellett látniuk: „a léttel szemben vereséget szenvedtek” (Kulcsár Szabó Ernő megfogalmazása). Ez a felismerés egy hosszú folyamat eredménye, ellentmondásokkal, új és új kísérletekkel és vereségekkel, keresztülkaszolva a világnézeti prediszpozíciókon.

Az avantgarde művészetekben a válságokkal teli, bár örök polgári rend elleni lázadás munkált, lényegében egyidejűleg a nemzetközi munkásmozgalom emancipációs törekvéseivel. Rendkívüli bonyolultsággal működtek e hatalmas áramlásban a társadalmi forradalomra és a megtartó konzervativizmusra visszhangzó akarások, mindegyikükben közös volt azonban az ereszteikeiben megrendült létezés kifejezésének adekvát, azaz új- és korszerű nyelvezete. Kassák már 1920-ban rádöbrent: a megváltoz-

44 Ernst LOEWY: *Georg Lukács - from Romanticism to Bolshevism*. London, 1979. 205.: A kérdéssel behatóan foglalkozik: BAYER József: Lukács és a sztálinizmus. Világosság, 1990. 11.sz. 858-866.

hatatlanság törvénye örök, nála ez volt annak a bizonyos „büszke megváltáshitnek a hullása” (Dávidházi Péter szavai)⁴⁵. Lukács a *Történelem és osztálytudat*ban még e törvény ellen lázadt, 1937-re azonban ő is elfogadni kényszerült Hegel „megbékélés”-tanát. A totális diktatúrák a 30-as években mindenki másnál radikálisabban vonták le a következtetéseket: a proletariátus emancipálódását célzó forradalmak többé nem kívánatosak, nem is tűrhetőek. A görög demokrácia egykor a rabszolgaság intézményén nyugodott és virágzott; az újkori diktatúra ugyanezt a struktúrát követte (csupán a rabszolgát ezúttal „néptársnak” vagy „proletárnak” nevezték), a rendszer barbársága azonban oly mértékű volt, hogy azon maradandó művészet nem születhetett.

Az 1917 után előállt s a nyugati polgári rendet különösen fenyegető konstelláció nyomán, a weimári demokrácia törekény voltával elégedetlennül nyúlt a totalitarisztikus diktatúra eszközhöz a náci hatalom. Keleten pedig a megkésett és felgyorsított lökeakkumuláció kényszerétől üszöltorz államkapitalizmus – amely legitimizációs céllal leplezte önnön valóóságos lényegét szocialisztikus frázisokkal – volt kénytelen olyan eszközökhöz nyúlni, amelyek szétlörték a demokráciát. Mindkét, a demokráciát megsemmisítő, tehát *ellenforradalmi* képződmény mögött, történetileg és technológiai fejlettségben ugyan eltérő fázisokban, de lényegében *ugyanaz* a gazdasági rendszer állt – privátkapitalista, illetve államkapitalista változatában.⁴⁶ Ideológiai sajátosságokban megmutatókozó különbségeik, eltéréseik ellenére ezért van oly sok hasonlóság bennük a tudatformákat és magatartásformákat illetően. Mindkét képződmény stabilitásra és egyensúlyra tört, ehhez volt szükséges a szellemi szférában a személyiség megsemmisítése, a tömeghatás óhaja, a nyugtalan ziláltságot, a krízist kifejező avantgarde elfojtása és egy nagyon hasonló típusú, álklasszicisztikus, nyugalmat és megrendíthetetlen hatalmat sugalló művészeti, irodalmi formáció kierőszakolása.

45 „...Leszakadtak a fekete drapériák s a horizontokon még magasabbra nőttek a hegyek. Minden a megváltoztathatatlanság törvényében forrott.” Ld. KASSÁK Lajos: *Mághyák énekének* (1920). In: Összes versei. Bp., 1969. I.köt. 139.; Ugyanő írja a *Levél a magyarországi ifjútársakhoz* című írásában: „Merjünk bevallani magunknak, hogy a munkásság tömegei még közel sem állnak azon a nívón, hogy ... átvéhessek a hatalom birtoklását.” In: Ma (Wien), 1920. jún. 1., 5.évf. 3.sz. 23-24..

46 Ld. erről: Günter GRASS: *Was Erfurt ausserdem bedeutet. Rede zum 1.Mai 1970. in Baden-Baden*. In: Vorwärts (Bonn). 1970. máj. 11.; Deutscher Lastenausgleich. Luchterhand V., Frankfurt a.M., 1990. 74-87.

Mint említettük: a totalitarisztikus paradigmaváltás a proletárforradalmak kora végérvényes lezárásával esik egybe, az erre a történelmi fejleményre adott radikális válasznak fogható fel, s ez a „válasz” konzekvenciáiban „tűlfutott” eredeti célján és magát a polgári demokráciát is megsemmisítette. Európának azonban széles térségei voltak, ahol a demokratikus társadalmi rendet többé vagy kevésbé még megőrizték. Ezekben az övezetekben is hatott az alapvető törvényszerűség: a negyedik rend folyamatos kiszorulása a hatalmi szféra megkérdőjelezésének lehetőségéből. Itt azonban általában nem ez a közvetlenség, hanem a radikális diktatúrák működésének *közvetett* kisugárzása, fenyegető létezése indította a művésztudatokat arra, hogy búcsút vegyenek a „forradalmi” avantgarde-től és megszilárdítsák, kiegyensúlyozottá tegyék költői világképük eszmei-poétikai alapzatát.

A paradigmaváltás „természetes” úton tehát itt is bekövetkezett, noha a „történelmi váltás” igazi és végső indítéka rendkívül sok áttételen át és távolról sem tudatosan hatott. Jellegetes színt kölcsönzött pl. a magyar társadalomnak a „fordulatnak”, hogy az alkotóművészek „új klasszicizmust” keresése a nemzetközi és hazai fenyegető erők szorításában a harmónia, az emberiség, a biztonság megteremtésének vágyát fejezte ki; az ő műveikben tehát életet tartalmazt nyert ez a menedéket kereső mozdulat és távol állt a „klasszicizmus” merev és élettelenül adaptált formációitól. A radikális paradigmaváltók aztán a 40-es évek első felében pragmatikus módon igyekeztek megsemmisíteni e kezdeményezéseket és kezdeményezőiket. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy az avantgarde szellemiség végérvényesen elhalt: megváltozott formában és intenzitással tovább élt és él ma is, mindaddig, amíg bázisa és kontrahense, a totalitarisztikus diktatúrákat kiiktató polgári világrend – a maga megszüntetettellen ellentmondásaival – élni fog, vagyis az idők végezetéig.

Természetesen meg kellene vizsgálni és behatóan elemezni azokat a paradigmatisztikus változásokat, amelyek e viszonyok közepette akár az otthonmaradt, akár az emigrációba szorult német és orosz irodalomban mentek végbe. Ez az érem érvényesebb oldala. A vizsgálat bizonyonnyal szívdertőbb eredményeket és igazi poétikai tanulságokat hozna. Én ezúttal azonban csupán a *másik oldal* megvallatásának a szükségességére kívánok emlékeztetni. Azt is célszerű mérlegre tenni, hogy ez a tárgyalt két történelmi konstrukció maradéktalanul múlt-e el a szellem egyetemes áramát ugyan megzavarva, de humanista lényegét meg nem szakítva,

avagy maradt-e olyan hozadéka vagy tanulsága, amellyel érdemes szembenézni. A barna totalitarizmus korabeli kisugárzása több európai irodalomban tetten érhető. Ennek feltárásával – érthetően, merő szeméremből – nem sietnek a nemzeti irodalom kutatói. A vörös totalitarizmus korabeli és 1945 utáni hatása a szellemi szférára pedig valószínűleg évtizedekre munkát ad a kutatásnak.