

TÁMBA Renátó

BMSZC Than Károly Ökoiskola és Technikum Wesselényi Miklós Telephelye

Budapest, Magyarország

trenato87@gmail.com

ORCID: 0009-0008-6370-3623

A NÁCI ÁBRÁZOLÁSOK EMBERESZMÉNYE, IFJÚKÉPE ÉS GYERMEKREPREZENTÁCIÓS GYAKORLATA

**Ideal čoveka u nacističkim likovnim prikazima,
slika mladosti i praksa predstavljanja deteta**

**The Nazi Ideal of Humankind, Youth Image,
and Child Representation Practices**

Dolgozatomban a náci képi és plasztikai ábrázolás embereszményét, ifjú- és gyermekképét kívánom vizsgálni a korszak ideológiai eredetű produktumain keresztül, az ikonográfiai-ikonológiai módszer segítségével. E korszak megjelenítésein direkt módon tükröződtek a náci ideológia szólamai, az egészséges, erős, árja férfi eszménye és az áldozatkész, családjáért odaadó nő képe, melyek propagandisztikus jelleggel jelentek meg a festményeken és a szobrokon, meglehetősen diszkriminatív, túlzóan esszencialista módon viszonyulva az emberlét alapkérdéseire. A gyermek leginkább családi környezetben jelent meg vagy a Hitlerjugend tagjaként, korántsem önértékénél fogva; a formálódó, érő gyermek jelenvalósága nem foglalkoztatta a korszak propagandisztikus vizuális kultúráját, amely miután jövőorientált volt, a náci eszme célkitűzéseit, ideáljait, eszmei elvárásait vetítette a gyermek-, család- és ifjúábrázolásokra egyaránt. Írásomban azt vizsgálom, hogy milyen jellegzetes módokon érvényesültek az új eszmények a náci éra ideológiailag kártékony vizuális kultúrájában. A náci ábrázolás problematikus jellegénél fogva érdemes koncentrálni az ideológiailag kártékony vizuális kultúra destruktív hatásaira is.

Kulcsszavak: nemzetiszocializmus, propaganda, Hitlerjugend, embereszmény, gyermekszemlélet

Az „elfajzott művészettől” az új ízlésig

Az 1937-ben Münchenben megrendezett, Joseph Goebbels utasítására megnyitott *Az elfajzottak művészete (Entartete Kunst)* című kiállítással a német kormány pontot kívánt tenni az egészségtelennek, kórosnak, torznak titulált modern művészet végére, hogy teret nyerhessen a német nép erejéről tanúskodó új vizuális ábrázolási gyakorlat (Mélyi 2004, 38). Miután az „elfajzott” jelzőt akkoriban a fogyatékosokra használták, a modern művészetre alkalmazva annak tökéletlen, a normálistól eltérő voltát sugallotta, s az NSDAP végképp le kívánt számolni a degeneráltnak, sőt, népellenesnek bélyegzett esztétikai ízléssel, hogy kezdetét vehesse a kultúra „méregtelenítése”. Mondani sem kell, hogy rendkívüli esztétikai értékektől való megszabadulásra utalt ezzel a párt, miközben a saját elképzelései a vizuális ábrázolási gyakorlatról meglehetősen művészet- és emberidegenek voltak.

A szégyenszemlének szánt kiállítás darabjait olyan beszédes kategóriákba sorolták, mint *A német asszonyiség meggyalázása*, *A világháború német hőisének kigúnyolása* és *A természet, ahogyan a beteg agy látja* – tehát alapvetően sajátosan torz erkölcsi értékítéletek felől közelítettek az ábrázolások felé, amelyből már eleve kitűnik saját ferde „értékviláguk” is, melynek a háború apoteózisa is a része (Kraus 1993, 79).

Még 1937-ben, *Az elfajzottak művészete* című kiállítás évében megnyitották az I. Nagy Német Művészeti Kiállítást, így az 1939. évi III. Nagy Német Művészeti Kiállítás megnyitásakor elhangzott beszédében Hitler maga is ehhez az évhez kötötte a vizuális kultúra megtisztulási folyamatának, tisztességessé válásának kezdetét. A festő és építész Schultze-Naumburg már 1928-ban, *Művészet és faj* című írásában hangsúlyozta, hogy csak az ún. „tisztá fajhoz” tartozó szobrász vagy festő képes egészséges vizuális ábrázolási gyakorlatot kialakítani, mely szerinte a klasszikus szépséget, az örök értékeket képviseli, szemben a degeneráltnak tekintett művészek alacsonyabbrendűségével (Mélyi 2004, 40). Ez a meglehetősen esszencialista szemlélet igen kártékonyak bizonyult hosszú távon.

1937 és 1944 között már a Nagy Német Művészeti Kiállítás anyaga volt látható Münchenben, mely évről évre cserélődött. A cél egy erősnek, egészségesnek elgondolt nép életerejét, életakarát kifejező, újklasszicista, helyenként újrealista formakincset felhasználó vizuális ábrázolási gyakorlat megteremtése volt, melyben mindenestül a náci eszmények öltöttek testet, a hatalom és az akaratszilárdság (Heller 2008, 53). Ez azonban hangsúlyozottan ideológiai, nem pedig esztétikai koncepció. A germán felsőbbrendűséget, az északi faj „egészséges barbarizmusát” hirdették az irodalom orgánumai is, de a vizuális ábrázolási kultúrában is a sajátosan északi, „árja” szépség jutott kifejezésre. Ekkor értéke-

lődtek fel a germán sagák, valamint a hősiesség és önfeláldozás erényét hirdető *Nibelung-ének* (Hitler személyes kedvence) is (Halász 1971, 461). Ekkor keletkezett Hermann Lorch *Német hősköltészet* című szövege, mely kiemelte a hősiesség eszményét árasztó sagák néplelket formáló, nevelő hatását (Lewis 2001, 56), mint a náci ideológia lehetőségét. Az írók a fasiszta ideológia szólamait propagálták, „a parasztságot, a tiszta vér áldását, az engedelmisséget, a hűséget, a férfiaságot”, a háborút mint „szent lángot”, a német hitet, „a német államot, a német faj egységét és a német védelmi közösséget magasztalták” (Németh 2007b, 74). A költők a Führert és a pártot dicsőítő költeményeket írtak (Halász 1971, 461), s általánossá vált a neoklasszicista tendencia támogatása nemcsak az irodalomban, de a plasztikai és képi ábrázolás terén is; a náci kultúrpolitika egyszerre a klasszikus kultúra letéteményesének színében tüntette fel magát (Halász 1971, 466). Ám hiba volna egyszerűen a neoklasszicista művészet irányának tekinteni a nácik ábrázolási gyakorlatát, hiszen itt arról van szó, hogy a náci ideológia felhasználta a klasszicizmus formakincsét saját politikai céljaira.

Új, a klasszika iránt érdeklődő, monumentális ábrázolási gyakorlatot akartak létrehozni, mely propagandisztikusan hirdeti az „új világ” feltételezett örök igazságát. Ám épp e propagandisztikus jellegből fakadt sematizmusa, az ábrázolás sztereotip-reduktív jellege, személytelensége (Fischer 1997, 368), sőt, túlzó esszencializmusa, az emberségre vonatkozó humanista értékek szempontjából destruktív hatása. Hiszen az új formák és koncepciók a legkevésbé sem a jelenvaló életgyakorlat felől érkeztek már, hanem az elterjeszteni kívánt eszmék szolgáltatták az ábrázolás alapját, melyek ideológiailag romboló hatást fejtenek ki, különösen az európai polgári-humanista, demokratikus értékhorizont felől szemlélve. Esztétikai és etikai dimenzió ezeken az ábrázolásokon szétválaszthatatlan, utóbbi torzsága felülírja az előbbit, s leszögezem: a náci vizuális kultúra felfogása létező klasszikus hagyományokat torzított el, hiszen az ábrázolásokba beleerőszakolt ideológiai szólamok mérgező, hiteltelen, erkölcsi és ízlésbeli deficitre valló, a „jó” hiányáról tanúskodó produktumok jöttek létre, melyek mentesek minden követhető emberi, erkölcsi értéktől. Kihangsúlyozandó továbbá, hogy a korszak ideológiájával összefüggésben nem beszélhetünk náci esztétikáról, sokkal inkább az ideológiai szólamok alkotási gyakorlatba történő beleerőszakolásáról, voluntarista alapú ábrázolási eljárásokról van szó. Helytelen volna náci esztétikáról vagy művészetkoncepcióról beszélni, ehelyett az ideológia propagandisztikus tendenciáját kell hangsúlyozni, mely kiterjedt a képzőművészeti elképzelések erőteljes befolyásolására, a művészeti életnek és ábrázolásmódoknak az ideológia képére történő átformálására is. A következőkben legelőször azt vizsgáljuk, hogy milyen eszmei tartalmak kerültek propagálásra, közvetítésre a vizuális ábrázolási gyakorlat eszközein keresztül.

A nemzetiszocializmus eszmetartalmai

A nemzetiszocialista „művészetként” propagált új ábrázolási gyakorlatot tehát messzemenően áthatotta a náci gondolatvilág, mely programatikusan Hitler *Mein Kampf* című kétkötetes munkájában került összegzésre. E könyv középpontjában a faj és a nép fennmaradásáért, szabadságáért, a vér „tisztántartásáért” folytatott harc áll, Hitler a nemzetiszocializmus egyetlen doktrínájának a hazát és a népet tette meg (Kellerhoff 2018, 33). A későbbiek során ezt propagálták az ábrázolásokon keresztül, a német nép felsőbbrendűségének gondolata hatotta át a nevelésügyet is. Éppen emiatt ezek az ábrázolások nem esztétikai, sokkal inkább ideológiai mércével mérhetők.

A szélsőséges esszencializmushoz, diszkriminatív attitűdhez vezető faji gondolat háttérben Hitler szociáldarwinista felfogása állt, hiszen Darwin nyomán a természet élni akarásának törvényeként „a nemzés és a szaporodás korlátozott formáját” nevezte meg, s így a „fajok” közötti keveredést nemkívánatosnak tekintette (Kellerhoff 2018, 35; Hitler 1996, 171). Ehelyett azt hangsúlyozza, hogy az erősebb, az „árja” fajnak kell uralkodnia, melyet „az emberiség Prométheuszának” nevezett (Kellerhoff 2018, 35; Hitler 1996, 174), s Néptárs, vagyis – Gottfried Feder nyomán – teljes jogú, birodalmi állampolgár is csak az lehet, akinek az ereiben német vér csörgedez (Kellerhoff 2018, 41). A náci – ugyancsak Darwin nyomán – úgy vélték, hogy a német nép a legalkalmasabb nép a létért folyó küzdelemben, ezért jogukban áll mások meghódítása az életér kiterjesztése végett, s ennek érdekében az erőszakot is járható útnak vélték (Németh 2007b, 20). (Ehhez kapcsolódott Friedrich Ratzel élettérelmélete – Kellerhoff 2018, 67; Ormos 2018, 96.)

Chamberlain *A tizenkilencedik század alapjai* című könyve szintén hivatkozási alapot jelentett a nácioknak, az ő nyomán a germán népet kiválasztott népnek tartották, akik egyúttal a görög és római nép örökösei, s osztályrészük az emberiség megváltása, megmentése. Hitlert Chamberlain valóságos prófétának hitte, az árják dicső vezérének (Németh 2007b, 21), s népe szemében is a németiség megmentőjeként, a nép megszemélyesítőjeként, a nemzeti értékek reprezentánsaként tűnt fel. Ő volt „a népi igazság képviselője, az egészséges népérzet szószólója, a közerkölcs bajnoka” (Németh 2007b, 28), aki a nemzet életharcára buzdította a németeket (Németh 2007a, 150).

A náciizmus a kollektív nemzeti ösztön dicsőítésére épült, s elvetette a felvilágosodásból örökölt racionalizmust, intellektualizmust, individualizmust és fejlődéstudományt. A náci eszme megkívánja, hogy az egyén vesse magát alá a nemzeti impulzusnak, mely a kollektív nagyság elérésére irányul (Ormos 1987, 92), a nemzeti ösztön pedig a vezér követésében nyilvánult meg. Így a híveket

sem észérvekkel, hanem a szenvedélyek felkeltésével igyekeztek megnyerni, s a mozgósítás eszközeivel hatottak rájuk (Ormos 1987, 124). Rosenberg alkalmatlannak vélte a racionalizmust, mert az ész „nem mártózott meg állandó jelleggel a természet törvényeiben, egyre inkább eltávolodott az élettől és kiüresedett, ezért egyre értelmetlenebbé vált” (Rosenberg 2007, 266).

A náci ideológia a faji őselem legjobb állapotban tartását látta a népi állam feladatának, az árja faj, a német nép szerepét abban vélte felismerni, hogy kard által biztosítsa a világbékét (Ormos 1987, 126). A náci ideológia alapja tehát a „népi” („völkisch”) szemlélet, mely a néplélek irracionális tartományára kíván apellálni (Ormos 1987, 113). Sokat merítettek Hitler egyik kedvenc teoretikustól, Schönerertől is, aki faji alapra helyezte a német egység kérdését, s Nietzschehez fordult gondolatai alátámasztása érdekében (Ormos 1987, 101). Nietzsche a felsőbbrendű ember korszakának eljövételét hirdette; az übermensch azonban a német költőfilozófusnál még szuperindividuum volt, a nácik azonosították a germán hordával. Mindenesetre Nietzsche nyomán a náciizmus felmenti a felsőbbrendűnek ítélt német népet a moralitás mércéje alól, megszünteti a jó és a gonosz kategóriák tartalmát, s helyette a gyenge és az erős kategóriákat állítja. A gyengétől elveszi a jobblét lehetőségét, s ezzel a hatalom akarására irányuló ösztön kerül az új ideológia középpontjába, minden polgári racionalizmussal szemben (Ormos 1987, 117). A germán népet magasztosító másik, Hitlerre jelentős hatást gyakorló eszme Karl Luegeré volt (Ormos 1987, 105). Ugyanakkor a nemzetiszocializmus azonosságtudatát számos ponton köszönhette a *Mítosz* című munka szerzőjének, Alfred Rosenbergnek, aki gyakran idézte a német sorsot a zsidó–germán küzdelemmel jellemző, a pángermanizmus megteremtőjeként jegyzett Paul Anton de Lagarde-ot (Ormos 1987, 108). A nácik inspirálódtak Oswald Spenglertől is, aki a korai feudalizmust értékelte az európai kultúra fénykorának, mivel az szerinte a német nagyság idejével esett egybe. A kor szépségét a háborúban látta, melyet az erős ösztönök váltottak ki. Elítélte a pénz hatalmaként értékelt demokráciát, s jóslata szerint a jövő Führerjei vetnek véget a kultúra hanyatlásának. E gondolatok egyértelműen elnyerték a nácik tetszését (Ormos 1987, 118).

A „talaj és vér” gondolata, a felsőbbrendű német nép eszméje tükröződött a kor irodalmi és vizuális ábrázolási gyakorlatában egyaránt, az árja faj szépség-eszménye, ifjú- és férfiképe, család- és gyermekideálja tükröződik a náci propaganda e produktumain, melyeket problematikus volna esztétikai szempontokkal megközelíteni; jómagam sokkal inkább társadalomtörténeti dokumentumoknak, szociológiai esettanulmányok tárgyának tekinthetem. Hitler ábrázolásai a nép megmentőjeként jelenítik meg az államférfit, gyermekek társaságában pedig az egész nép atyjaként jelenik meg. A korszak megjelenítései nem az értelemre

kívántak hatni, hanem egyfajta közösségtudatot kívántak létrehozni a nép kollektív tudatában, s ennek érdekében egy összetett germánságmitoszból indultak ki, melynek megteremtéséhez Rosenberg, Chamberlain és Schönerer is hozzájárult. Nagyvonalúan – tévesen – hivatkoztak Nietzsche-re is a kor ideológusai, s az ő nyomán hirdették az übermensch helyett a felsőbbrendű nép diadalát. A korszak késő romantikus, a népi egység elérésére irányuló szenvedély-, ösztön- és akaratkultusza nagymértékben áthatotta a szobrokat és festményeket, az egységes népszellem irányába ható vélt kollektív ösztönöket kívánták kifejezésre juttatni ezen ideológiai eredetű produktumokon keresztül is. Ennek nyomán a kor bizonyos szobrászai, festői – központi irányítással – azon fáradoztak, hogy miképp lehetne a kor elvárásait jól látható, érzékelhető formában megjeleníteni a vizuális ábrázolás eszközein keresztül. Írásom egyik célja pedig éppen az, hogy rámutasson ezen ideológiai eredetű, propagandisztikus jellegű vizuális ábrázolási gyakorlat társadalom- és emberképet konstruáló törekvéseire, mintázataira.

A náci ábrázolási gyakorlat jellemzői

Adolf Hitler már börtönéveiben, a *Mein Kampf*ban is megfogalmazta kultúrharcról alkotott véleményét, vagyis azt, hogy miben rejlenek a vizuális ábrázolás és a kultúra lehetőségei, eszközei a politikai hatalomszerzésért folytatott harcban, s hogy milyenné kell alakítani az új, a politika szolgálatába állított vizuális ábrázolási gyakorlatot. Írásában kijelentette, hogy a szobrásznak és a festőnek fel kell hagynia minden individualizmussal, és az állam szolgálatába kell állnia, a propaganda katonájává kell hogy váljon. A propagandaként felfogott ábrázolási praxis pedig az új elvárások jegyében népi karakterű, ennél fogva kevés pontra, vagyis kevés toposzra és retorikai szólamra támaszkodik, melyeket jelszószerűen ismételtet és variál a néplélekbe való hatékony beivódás végett (Hitler 1996, 111). Ahogyan a propagandának is az alacsony szellemi színvonalon mozgó tömeg egyszerű nyelven kell szólnia, úgy a náci propagandisztikus reprezentációs gyakorlatának is leegyszerűsített, sztereotip-reduktív ábrázolási módszerrel kell élnie (lásd Kellerhoff 2018, 30; Hitler 1996, 111).

A náci ideológia vizuális nyelve tehát nem az értelemre, hanem a tömegek érzelmére apellál, célja a közösségorientált, sztereotip gondolatok, magasztos ideológiai szólamok eljuttatása a kollektív tudatba, sőt, tudattalanba. Hiszen a cél a tömeg megnyerése volt a nép hipnotizálásán keresztül (Ormos 2018, 97), ehhez pedig valóban a propaganda és a tömeglélektan, tömegpszichózis szolgáltatta az alapot a hitleri koncepció számára, hogy a nép vallásos buzgósággal kövesse a „nép atyját” (Jordanics 2024). Az új, propagandisztikus vizuális kultúra tehát a nép irányítására törekedett, az egyénnek a tömegben történő felol-

dása volt a célja, mégpedig Le Bon tömeglélektana nyomán (Ormos 2018, 97). A propagandisztikus ábrázolási gyakorlat nem az értelemhez, hanem az érzelmekhez kívánt szólni, az ember alapvető ösztöntartományait kívánta mozgósítani, egyaránt hatva a közösségi összetartozás érzésére, a félelemre, az önfenntartás szükségletére, megteremtve a társadalmi többség consensus omniumának izléselvét (lásd Moles 1996, 27). A közös gondolat-, érzés- és izlésvilágon alapuló ábrázolási gyakorlatban egyúttal az idealizálás tendenciája volt a meghatározó, így e munkákból áradnak a nép számára vonzó, buzdító érzelmek, magasztosnak ítélt érzések. Ám ez együtt járt egyfajta sztereotip-reduktív ábrázolási gyakorlattal, tehát ezen ábrázolásokon leegyszerűsített etikai kategóriák működtetésének lehetünk tanúi (Moles 1996, 90), mint például a hősiesség, hazafias férfi és az áldozatkész, odaadó nő ideája, ez pedig alapvetően erkölcsi deformitásról vall.

Miután Hitler a vizuális kultúrát a propaganda eszközeként tekintette, nagy hangsúlyt fektetett nemcsak a szobrokra és a festményekre, de a plakátokra, a képeslapokra és a sajtófényképekre is. Számos festmény és fénykép gyermekek között ábrázolja a Führert, amint a Hitlerjugend ünneplő diákjai veszik őt körbe üdvözlésre emelt karral (Heller 2008, 52). Ezek az ábrázolásokon már-már családapaként, vagyis a német gyermekek, a német nép atyjaként került ábrázolásra (Jordanics 2024), összhangban mindazzal, amit Voegelin a politikai vallásról megfogalmazott (Voegelin 2011, 27–67; Balogh 2011).

Voegelin nyomán ugyanis megállapítható, hogy a totális diktatúrákban – így a náci Németországban is – a keresztény vallás sémájára formálódott ki a politikai metaforák, rítusok rendje a vizuális kultúrában (Baska 2015, 346). A náci eszmék tükrében a kereszténység túlságosan megbocsátó, részvételtjes vallásnak tűnt, mely könyörületre és szeretetre tanít (Lewis 2001, 54), sőt, mint Chamberlain vélte, merőben szembehelyezkedve a keresztény kultúra évezredek hagyományaival, a „fajlélek” rabszolgasorba taszítására törekszik (Németh 2007b, 21). Ám miután nem tartották reálisnak a keresztény vallás hatályon kívül helyezését, megkísérelték annak átfasiszálását, melynek keretében Hitlert második messiásnak tették meg, Németország megmentőjének (Lewis 2001, 54; Ormos 1987, 291). Bár széles körben nem vált elfogadottá e felfogás, a német fiatalság és a Hitlerjugend körében mégis elterjedt a Führer-imádat, ha más kontextusban is (Lewis 2001, 54).

A náci érásban tehát nem halt el a keresztény isten- és atyakép, pusztán átlényegült: Isten helyébe a népvezér, „a nép atyja” került. Ennek felelt meg arcképének gyakori szerepeltetése, akár újságokban, akár plakátokon. Továbbá olyan viselkedésmódok váltak általánossá, mint az önfeláldozás és az e világi megváltás hirdetése, amelyek a náci retorikában is megtalálhatók: a népnek áldozatot kell hoznia azért, hogy még a nép idejében eljőjön a nép egészét érintő megváltás.

Ez ugyancsak a vallásos életgyakorlatot idézte, de itt a jézusi passió helyére a nép szenvedéstudata került (Balogh 2011). A nép vállalását pedig olyan buzdító szövegek támogatták, melyek a beszédekben és a vizuális nyelvben egyaránt megtalálhatók, s melyek a dicső, legyőzhetetlen német nép illuzórikus képzetével töltötték fel a német identitást. Hitlert Isten küldöttének tekintették, ezért személyét vallásos aura vette körül; ezt tanúsítják a Hitlerjung tagjai által elmondott, a prófétává emelt Führerhez szóló imák is, melyek a Miatyánk nyomán keletkeztek (Lewis 2001, 42). Hitlert gyakran hasonlították Krisztushoz is, az áhítat kiváltása céljából (Lewis 2001, 42).

Hitler maga is a Nép szószólójának nevezte magát (Hitler 1940, 21), akit a Gondviselés bízott meg a nép megmentésével (Hitler 1939, 22). Saját és mások beszédei emberfelettivé tették a narratívák szintjén, ám egyúttal arra is ügyelt a vezér, hogy úgy tekintsenek rá, mint egy hétköznapi emberre, aki egy közülük (Agora 2020, 104). A szobrokon, festményeken is olyan felsőbbrendű figuraként jelenítik meg, aki egyúttal a hétköznapi ember aurájával is bír. Mindenesetre a Führer felé irányuló tekintélytisztelet a vizuális kultúra egészét áthatotta.

A náci ábrázolási gyakorlat az akarat és az erő jegyében fogant, voluntarista felfogását az örök érvényű, örökkévaló formák ígézetében kialakuló formanyelv határozta meg. Ennek értelmében a természet, az egészség, a hősiesség és a szépség kultusza hatotta át az ábrázolásokat, heroizmus, eltökéltség, elszántság áradt belőlük (Földényi F. 1994, 40–41). Ez a felfogás azonban hamis antikvitásképpen alapult, lényege a test idealizálása és a faji tisztaság gondolatának előtérbe helyezése volt. Az új vizuális kultúra a 19. század ízlése felől érkezett, s egyúttal Hitler személyes ízlésvilágának is megfelelt (Mélyi 2004, 38). Ezáltal egy erkölcsi deficitektől terhes, katasztrofális hatású ábrázolási gyakorlat jött létre, melyben nyomasztó eszmei tartalmak írták felül az univerzális emberi-erkölcsi értékeket. Problematikus ezen ábrázolási gyakorlat esztétikai megközelítése, „művészetnek” nevezése, hiszen itt a propagandisztikus tartalmak művészeti eszközökkel történő közvetítéséről irányuló ideológiai törekvésről beszélhetünk.

Új, antikizáló stílus nyomán formálódó vizuális reprezentációs gyakorlat bontakozott ki tehát a szobrászatban, melyet többek között a klasszikus német idealizmus inspirált; Goebbels például gyakran hangsúlyozta a politika és a vizuális ábrázolási gyakorlat egyesítésére irányuló elképzelését, melyet ő Schiller esztétikai nevelésre vonatkozó gondolataiból merített, a jelentős eltérések ellenére (Földényi F. 1994, 40–43). Mindenesetre a német klasszicizmus hatását igazolja az antik formákhoz való visszatérés kívánalma is, s ezzel együtt erőteljes népi karakter hatotta át a plasztikai megjelenítéseket.

A népi-nemzeti szellem a festményeket is meghatározta, bár míg a szobrászatra inkább a klasszikus görög, s olykor a római stílus- és formaeszmények

(instrumentális jellegű) érvényesülése volt jellemző, egyfajta új idealizmusra törekvés jegyében, a festészet esetében akadémista (esetleg heroikus) realizmus imitálásáról, átvételéről, érvényesüléséről beszélhetünk. A festészetet a nép inspirációjából született, a hétköznapi valóság ábrázolását vállaló vizuális ábrázolási gyakorlat jellemezte, melyre leginkább az északi reneszánsz és a leegyszerűsített gótika gyakorolt erősebb hatást, mind a típusok, mind a kompozíció (például csoportfűzés) tekintetében, ám jóllehet, az idealizáló tendencia és a sematizmus itt is tetten érhető. Mindazonáltal egyfajta hideg józanság hatja át a kor megjelenítéseit, legyen szó bármely művészeti ágról (Bojár 1994, 42–44), melynek produktumai e szellemenben esztétikai helyett ideológiai lényegyet öltének.

A náci ábrázolási gyakorlat számottevően közvetlenül a Führer irányítása alatt állt, Adolf Hitler maga határozta meg az új vizuális kultúra koncepcionális, stílárius, kompozíciós és tartalmi-tematikai jegyeit. Közvetlenül megfogalmazta a neki és népének tetsző tartalmi-formai jegyeket, s ennek alapján jelölte ki a követendő stílusideálok körét. Ebbe, mint említettük, egyfelől a laikusán, nagyvonalúan, sematikusán értelmezett görög-római kultúra, másfelől a gótika, az északi reneszánsz (Hans Holbein és Albrecht Dürer) tartozott bele. A vizuális ábrázolási gyakorlat központi irányítását ugyanakkor hivatalosan a Birodalmi Képzőművészeti Kamara végezte, mely a Birodalmi Kulturális Kamara (Reichskulturkammer) alá tartozott (Kraus 1993, 68; Föllmer 2018, 63). Ez az irányítószerv a vizuális ábrázolási gyakorlat „tisztaságának” megőrzésére törekedett (Heller 2008, 41), a képeken és szobrokon megjeleníteni kívánt embereszménynek is a „fajtisztaságot” kellett kifejezésre juttatnia (Heller 2008, 53), s ez a torz ideológiai kategória tette oly kártékonyá emberi, etikai és ideológiai szempontból az ezen elképzelések nyomán született produktumokat.

Hannah Arendt szerint a náci vizuális ábrázolási gyakorlat – egy totalitárius mozgalom eszközeként – célul tűzte ki egy olyan fiktív világ létrehozását, melyben nem volt helye semmilyen esetlegességnek. E reprezentációs gyakorlat „a következetesség hazug világával kápráztatja el a tömeget, a valóságot átható esetlegesség egzisztenciális tapasztalata elől menekülő atomizálódott individuumot” (Pólik 2008, 60).

A totalitárius vizuális kultúra – a propaganda mintájára – elszigeteli a tömeget a valóságtól, s helyette az eszmék és célok utópikus világába vezet (Pólik 2008, 63). A propagandisztikus ábrázolási gyakorlat célja az indoktrináció, amely nem más, mint „hit egy utópikus eszme megvalósításának irracionális lehetőségében” (Pólik 2008, 64).

A náci (vagy fasiszta) vizuális kultúra kapcsán felmerül az a kérdés, hogy jogos-e egyáltalán a megkülönböztető jelző használata, hiszen sokszor a neoklasszicizmus nácik általi felhasználásáról van szó (Szilágyi 2021). Ám amennyiben

a meghatározó toposzok, motívumok, ikonográfiai orientációs pontok, vizuális metaforák és allegóriák a Harmadik Birodalom ideológiai céljait, értékeit, ember- és társadalomszemléletét fejezték ki és támogatták, annyiban – legalább társadalomtörténeti szempontból – jogos e kategória használata. A Harmadik Birodalomra jellemző volt az antik művészethez való visszakanyarodás oka is, mely abban rejlett, hogy miután azt még nem érintette a zsidó ízlés, egyedül azt tartották „tisztá művészetnek”, mely alkalmasnak tetszett a náci ideológia számára az árja és a harmadik birodalmi ideológia megfogalmazására. A náci ideológia szerint az ábrázolásoknak „faji tisztaságot” s azzal együtt engedelmességet, erkölcsösséget, ősi bölcsességet, militarizmust kellett kifejezniük. Az felelt ugyanis meg az „erős ember” ideológiájának, mely az utókor értékelése szerint gyakorta teremtett monumentalitásukkal együtt ízléstelen, hivalkodó vizuális produktumokat, gondolva itt Josef Thorak vagy Arno Breker szobraira (Földényi F. 1994, 40–43).

Nem lehet eléggé hangsúlyozni: a náci vizuális kultúra szemlélete ideológiai eredetű volt, nem közelíthető meg az esztétika szempontrendszer felől. Épp azért van jelentősége a jelen írásban szereplő vizuális dokumentumok vizsgálatának, hogy ezeken keresztül nyomon kövessük e roppant destruktív eszmerendszer felfogásmódjait, eszmei mintázatait, melyek hatással voltak az embereszmény, a gyermekszemlélet formálására is. Társadalom- és eszmetörténeti karakterű írásomban arra keresem a választ, hogy milyen módon volt képes kommunikálni a náci ideológia társadalom-, ember- és gyermekképe a kor vizuális kultúrájával. Igaz ugyan, hogy e korszak ábrázolási gyakorlata számtalanszor nyúlt régi korok művészetének formakincséhez, toposzaihoz, ám ebben az esetben pusztán eszközszerű felhasználásról, átvételről van szó, nem pedig esztétikai értelemben vett recepciótörténeti folyamatokról.

Vizuális ábrázolási gyakorlat a nemzetnevelés szolgálatában

Az új nemzetiszocialista felfogás értelmében a vizuális kultúra feladata az ember és az élet ideálisnak vélt állapotainak, az új embereszménynek a megjelenítése, propagálása volt egy destruktív ideológia retorikai szólamainak hangsúlyozásával. Az árja nép életének idealizált ábrázolása jelent meg célként, nem a hétköznapi realitás tükröztetésének szándékával, hanem egy elérhető, érzékelhető eszmény megalkotásával az egész nép és a felnövekvő ifjúság számára. A német nép erejét gyakorta a fiatalság, az ifjúság ábrázolásán keresztül juttatták kifejezésre: az izmos, ereje teljében lévő fiatal férfi testesítette meg az egészséges, öntudatos német nép sérthetetlen identitását, ahogyan azt a náci ideológia megkonstruálta. Vele szemben pedig a fiatalasszony lágyabb, hajlékonyabb formái a férfit támo-

gadni képes, áldozatkész nő eszményét voltak hivatottak hangsúlyozni. A német jellem integritását a klasszikus formaeszmény alkalmazásával kívánták hangsúlyozni: a szobrászatot az antik körplasztikából ismert arányosság, harmónia, mértékletesség és ünnepélyes formafegyelem hatotta át, ám a *Diszkoszvető* és a *Lándzsavivő* fennkölt stíluseszménye helyett dagályosság és imitációtól terhes sematizmus dominált az ábrázolásokon. A klasszikus antikvitas művészetének imitálásával a birodalom vélt izlésbeli „tisztaságát”, „nagyszerűségét”, örökérvényűségének megkérdőjelezhetetlennek ítélt voltát kívánta kifejezésre juttatni, egyfajta, az ókori klasszikus művészetet utánzó vizuális ábrázolási praxist teremtve. A náci vizuális kultúra radikális totalitáseszménye, propagandisztikus jellegéből fakadó túlhajtott idealizáló tendenciája okán az ábrázolásokon nem érvényesülhetett az élet elevensége (mely az antik alkotásokon érzékelhető volt), melynek visszaadására sok szobrász és festő törekedett. Esztétikai szempontból elhibázott tendencia érvényesült itt, az ideológiai szándéknak köszönhetően e sematikus művek nem tekinthetők valódi műalkotásoknak.

Hitler számára a képi és plasztikai ábrázolás politikai funkciót töltött be, a náci eszmék, ideálok öltöttek testet az ábrázolásokon. Korán felismerte, hogy egy gazdasági összeomlás közepette tengődő, reményeit vesztett, depresszióba süllyedt nép számára biztató jövőképet, követendő álmokat és ideálokat a kultúrán, a vizuális ábrázolás világán keresztül lehet érvényesíteni (Kraus 1993, 67). A nép veszélyeztetve érezte identitását, bizonytalanság honolt lelkében, s Hitler a nemzeti egység érzését volt képes közvetíteni számukra mind beszédeiben, mind a vizuális kultúra produktumain keresztül, melyek a nemzeti identitásharc szolgálatában álltak (Agora 2020, 47). Így aztán a párt központi jelentőséget tulajdonított az ún. művészeti élet irányításának, átideologizálásának, kiemelt feladatnak tartotta a Nagy Német Művészeti Kiállítás feletti bábáskodást is.

Magasztosnak ítélt nemzeti eszméket kívántak elültetni az emberek lelkében, a német nép mivoltához rendelt értékek és célok kiszolgálását tekintették a politikai akaratnak alárendelt vizuális ábrázolási gyakorlat feladatának, melytől – az árja eszmény jegyében – azt várták, hogy térjen vissza a vérhez és a fajhoz mint ősforráshoz. Miután Hitler az ábrázolási gyakorlatot, a művészetet a nép vágyának és valóságának tükröt tartó megjelenítő tevékenységnek tartotta, az új voluntarista ideák, az élet akarását kifejező gondolatok megjelenítését tekintette az új vizuális kultúra ábrázolási célkitűzésének (Hitler 2001, 143–153). A filiszteri életrend formátlanságát és iránytalanságát legyőző, azon felülkerekedni képes életakarat eszméje Nietzsche filozófiájából érkezett, ám a hitleri gondolatok azok eredeti életbölcességétől egészen eltérő irányba haladtak.

A tiszta árja faj eszméje a szobrászat antikizáló tendenciáján keresztül jutott kifejezésre (Föllmer 2018, 105); miképp a klasszikus atlétaszobrok és hősáb-

rázolások alkotói, úgy a náci szobrászok is erős izomzatú férfiakat ábrázoltak, fegyverrel felszerelve, lovon vagy torna közben. Merev, szögletes, antierotikus férfitestek kerültek ki kezük alól, kifejezéstelen arccal, sematikus megformálással (Heller 2008, 54). Ebben a tendenciában kifejezésre jutott a náciknak a „néptest” megerősödésére irányuló ideológiai elvárása is (Föllmer 2018, 57).

Az új megjelenítések tehát a német ember idealizált ábrázolását kívánták nyújtani, a közösségi összetartozás imperatívuszát, az egység eszményét propagálták az ábrázolásokon. Erős akarátú, öntudatos munkásokat és parasztokat, a német nép erejét és akaratszilárdságát jelképező atlétaiifjakat ábrázoltak, a jelenbe vetítve a jövőre vonatkozó ideálképeket az azokkal történő azonosulás elősegítése céljából. Klasszikus stílust imitáló, sematikus ifjú- és férfiaktok, atlétaszobrok, példaképnek ítélt férfiak portréinak sora készült, miután Hitler kijelentette, hogy szükség van a nagy férfiak iránti tisztelet meggyökereztetésére a német ifjúság lelkében (Hitler 2001, 143–153), s ennek leghatékonyabb eszköze a példaképek érzékelhető formában történő közvetítése volt az ifjúság irányába. Propagandisztikus szándéka volt e művészetnek, szemben az esztétikai kívánalmakkal.

Egyfajta nevelő céllal bírt tehát az effajta vizuális kultúra, különösen a portréfestészet és -szobrászat, hiszen már a 19. században létrejött egy arcképkultusz, melyet ugyancsak a nagy tekintéllyel felruházott személyek ideáltipikusan megjelenített karakterek tükröztetésének törekvése hívott életre. Hitték, hogy a portréban megtestesülő „emberi nagyság” hirdetése és átszarmaztatása a fiatal generáció számára a nemzet feladata (vesd össze: Támba 2022, 123), s e küldetésstudat vezérelte a nemzetiszocialista ábrázolási gyakorlatot is. Ennek jegyében számos politikusportré készült, így magáról a Führerről is ábrázolások egész sora (Arno Breker: *Adolf Hitler*, 1938; Heinrich Knirr: *Adolf Hitler*, 1937; Hubert Lanzinger: *A zászlóhordozó*, 1937). A vezérportrék magabiztosságot, határozottságot, akaratszilárdságot, keménységet voltak hivatottak kifejezni, s ennél fogva az arckifejezés néhány alapvonásra egyszerűsödött, amely jellegtelenséget kölcsönzött a szobroknak. Hitlert számos szituációban ábrázolták, de mindig ugyanazon arckifejezéssel; naturalista portrék voltak ezek, melyeken jól felismerhető a Führer, akit egyszerre kellett embernek és emberfelettinek ábrázolni. A Führer-portréknak idealizálnak kellett lennie, férfias, de lélektelen vezért kellett mutatnia (Heller 2008, 48).

A példa- és ideálállítás mozzanata nagy jelentőséggel bírt tehát nevelési célzattól is, ebből fakadóan a náci plasztikai és képi ábrázolási gyakorlat az ifjúság és a nemzet nevelésének új eszközének tekinthető. A kor ábrázolásai egy-egy, a náci embereszményt tükröző, roppant problematikus erkölcsi-pedagógiai

értéket kívántak közvetíteni, így ezekből a megjelenítésekből összeállítható a kor „erénykatalógusa”. Ezek az ún. erénynek tekintett elképzések összhangban álltak a hitleri elképzések torz értékvilágával, s a nép fiai számára kívánták azokat közvetíteni, egyszerű „nyelven”, az érzelmekre és ösztönökre ható módon, propagandisztikus retorikával.

E produktumoknak már a címe is kifejezi az ábrázolás témájául szolgáló destruktív, sajátos erkölcsi kategóriát. Arno Breker (1900–1991) *Bajtársiaság* (1937) című szobra például a nép hatalmáért vívott küzdelemben tanúsított bajtársi összefogás szükségességét és a bajtársi összefogás diadalát hirdeti, *Bajtársak* című domborműve azonban már az elesett harcostárs melletti kiállást propagálja, kifejezésre juttatva a veszteség élményét is. Ezen a harctéri realitást hangsúlyozó szobron a feszülő izmok a harcedzettséget, az „életakarát” ideáját, a német férfiideált fejezik ki, a lobogó drapéria pedig a küzdelem lendületességét érzékelteti. Mindkét ábrázoláson kifejezésre jut egy önmagában pozitív érték, a bajtársiasság (Kameradschaft), mely a náci propagandában gyakran hangoztatott tulajdonság volt, s az empátia mozzanatát hordozta magában (Agora 2020, 52). Ugyancsak Breker készítette a *Hívatus* című márványszobrot (1940–1941), mely a kötelességtudatot és a nép szava általi elhivatást hirdeti egy tettere kész ifjú alakján keresztül; a tettekészséget itt a csípőre tett kéz, a feszülő izomzat és a jövőt fürkésző hideg tekintet érzékelteti.

Adolf Wamper *A győzelem géniusza* című bronzszobrán (1940) egy gigantikus, meztelen férfit látunk, kifejezéstelen arccal, merev testtartással, antierotikus pózban. Jobb kezében tartott kardját az ég felé emeli a győzelem szimbólumaként, másik kezét testére merőlegesen tartja (Heller 2008, 54), talán előrehaladásra buzdítva harcostársait, a német népet. Előtte saskeselyű látható, mely a legfőbb hatalmat jelképezi; e motívumot a királyság harci szimbólumrendszeréből kölcsönözték (Heller 2008, 55). A harci szellemet propagálja ez az izmos férfi figura, egyszerre tükröztetve a klasszika formaízlését és a nyúlánk formákat kedvelő gótika szellemét, a teste körül lebegő drapéria pedig a küzdelem dinamizmusát érzékelteti.

Josef Thorak *Reliefe* a Birodalmi Bank homlokzatán egyfelől – a szénahordás mozzanata és a sarló motívuma által – a munka apoteózisát nyújtja, felhívva a figyelmet annak üdvözítő voltára, másfelől a haza és az eszme szeretetét hirdeti, különösen a birodalmi sast tartó férfi alakja révén; a munka és a haza szeretete össze is kapcsolódik egymással, miután a munka a nemzet boldogulását szolgálja. *A munka diadala* című bronzszobrán ugyancsak összekapcsolódik a két eszme: bár itt a munkára pusztán a cím utal, a címbe elhangzó motívum és a horogkereszt-koszorú mégis egységbe foglalja a hazaszeretetet és a szorgalom náci ideológián átszűrt értékét.

Végül Albert Janesh *Vízi sportok* című festménye (1936) az együttműködés, az összehangolt munkavégzés hatékonyságát hangsúlyozza, sőt, propagálja, így e megjelenítés szintén a náci ideológia által hangsúlyozni kívánt emberi és nevelési „értéktartalmat” kívánta közvetíteni. Ám ezek az értékfelfogások nem a klasszikus polgári-humanista etika megfontolásai mentén kerültek kidolgozásra, nem a jó és a rossz erkölcs distinkciója jelentette a kiindulópontot, hanem sokkal inkább a „gyenge” és az „erős” kategóriái mentén helyezték el az értékképzeteket. Ennek értelmében jónak azt tekintették, ami a német nép felemelkedését és dicsőségét szolgálta, hiszen az e korban laikus változatban terjedt evolucionista tanok az együttműködést tekintették a „faj” fennmaradása zálogának, a szintén torz formában terjedő nietzschei tanok (különösen a Túl jón és rosszon) pedig az übermensch voluntarista, nihilista etikáját hirdette egy új kor számára, melyben a felsőbbrendű ember a filiszterek, a szolganép fölé kerekedik. Ám ezen elképzelés a hitleri koncepcióban fajelméletté és nemzetvizióvá alakult, melynek szellemében az „árja” nép számított a „felsőbbrendű fajnak”, miközben Nietzsche nem tett utalást egy felsőbbrendű „faj” feltételezésének jogos voltára (Ormos 1987, 117). A fent vázolt értékképzetek mindenesetre messzemenően meghatározták a kor plasztikai és képi ábrázolási gyakorlatát is, mely direkt módon nevelni, formálni kívánta a nép szellemét, hogy áldozatkész, a nép dicsőségéért odaadást tanúsító, akaraterős, végsőkig kitartó emberfővé nevelje a németeket. Ez hosszú távon katasztrofális, mérgező hatást fejtett ki a nép szellemiségére, s ezen ábrázolások destruktív hatására figyelmeztetni kell ma is.

A német nő és a német anya alakja a náci szobrászatban és festészetben

Az új vizuális ábrázolási gyakorlatnak tehát példaképeket, ideálokat kellett szolgáltatnia, mert a náci ideológiát kiszolgáló propagandisztikus vizuális kultúra volt. Példakép volt a férfi is, akit új Diszkoszvetőként (Ottmar Obermaier: *Fiatal Németország*) vagy Lándzsavívőként, esetleg pszeudo-Dávidként (lásd Arno Breker: *Készenlét*) ábrázoltak Michelangelo nyomán, kihangsúlyozva természetes arányosságát, férfierejét és nemzetvédelmező potenciálját, de példakép volt a nő is. Őt ugyanis az áldozatkészség, az odaadás mintaképeként jelenítették meg, aki feláldozza magát a férfi oltárán.

A nő az ábrázolásokon a nép életakarátát megtestesítő férfi szolgálatának alárendelt alakjává válik, így a női odaadás hazafiságról tanúskodó mozzanatoknak tekinthető a náci doktrínák keretein belül. A szerénység, az alázatosság negatív erényeinél (lásd Bourdieu 2000) fogva ábrázolt asszony – a *Biblia* nyomán – az új elképzelésben is passzív, befogadó tényezőként jelenik meg (vesd össze Badinter 1999, 23). Az ábrázolásokon fejére rögzített hajfonatokkal látható,

melyek koszorúalakot képeztek (Sepp Hilz: *Piros nyaklánc*, 1942), s a nőtől megkívánt önuralmat és puritanizmust voltak hivatottak kifejezni. Kiegyensúlyozottság és erkölcsi tartás, asszonyi „derekasság” járja át lényét számos ábrázoláson, melyet olykor az egyenes testtartás fejez ki. Más megjelenítéseken viszont a nő szexuális odaadása tükröződik: e megjelenítéseken a nő szinte prostituálja, felkínálja magát a férfinak, pontosabban a férfi alakja által megjelenített német nemzetnek, hiszen tekervényes, széles gesztusai mintegy a férfivágy objektumává avatják őt (lásd Arno Breker: *Báj*).

Ennél visszafogottabb, szerényebb ábrázolás Paul Schiffrers (1903–1987) *Fiatal asszony (Junge Frau)* című bronzaktja, mely kontraposztban ábrázol egy kilépő, kontyos fiatalasszonyt, akinek tömörszerűsége, zömök formái Maillolt idézik. Egyik karját eltartja magától feszes, mégis lágy mozdulattal, a másikat gyengéden felemeli, mintha csak beszédhez gesztikulálna. A derekas, mégis finom német nő ideálját nyújtja e megjelenítés klasszikus, talán Adolph von Hildebrandt *A forma problémája* című kötetén iskolázott formaízléssel. E szobor némiképp felidézi Praxitelész *Knidoszi Aphroditéjének* alakját (Kr. e. 340 körül), már csak a kilépő mozdulat okán is.



Paul Schiffrers: Fiatal asszony (Junge Frau).

A kép forrása: Große Deutsche Kunstausstellung 1939, 69. kép

Miután a német nő feladatát a gyermeknevelésben és a háztartásvezetésben állapították meg, az ábrázolásokon gyakran szerepelt gyermekével, mintha csak kötelező tartozéka volna. Míg a festészetben gyakran találkozunk Szűz Mária és a gyermek Jézus korhú vagy korabeli ruházatban történő, a Madonna-ikonográfiából ismert értékeket kisajátító ábrázolásával is, a szobrászok inkább a hétköznapok anyaalakját ábrázolták, ölében az újszülötten, akit odaadóan gondoz, táplál. Ezekon az ábrázolásokon érzékelhető a Madonna-hagyomány is, mely e szobrokon intim, köznapi ábrázolásba fordul át.



Josef Thorak: Anyja gyermekével, 1942.

A kép forrása: <http://galleria.thule-italia.com/josef-thorak/> (2024. júl. 26.)

Ennek lehetünk szemtanúi Josef Thorak (1889–1952) *Anyja gyermekével* című szobrán (1942), melyen az édesanya emlőjéből táplálja a kisdedet, s óvó tekintettel néz le rá; az alakok elrendezésének módja emlékeztet Michelangelo *Piètajára* (1498–1499) is. A nő félig kibontott hajának lágyan hullámzó formái és a vékony, testre simuló ruhadarab drapériájának lágy gyűrődései érzelmegazdagságot fejeznek ki, s nem takarják el a női szépséget sem. Az anyai táplálás mozzanata ezúttal a hazafiasság értékét is magában hordozza, miután e korban a nők hazafias kötelességének számított a német fiúk táplálása, testi erejük biztosítása, hogy később egészséges, erős, a népért folytatott küzdelem számára hasznosnak tekinthető férfi lehessen belőlük. Gyengéd, féltő tekintete ugyanakkor azt is asszociálja, hogy gyermekét az édesanya a végsőkig óvja a bajtól.



Ottmar Obermaier: Német anya (Deutscher Mutter), 1936. Bronz.

A kép forrása: <https://germanartgallery.eu/ottmar-obermaier-der-sieger/>
(2024. júl. 26.)

Ottmar Obermaier *Német anya (Deutscher Mutter)* című bronzszobra (1936; bemutatva az 1939-es Nagy Német Művészeti Kiállításon) az árja anya- és gyermekeszményt jelenítette meg (Ismeretlen, é. n. a), egy egyenes tartású édesanya alakjával, aki karján tartja csecsemőkorú fiúgyermekét, nagyobb fia pedig szoknyájához simul. A klasszikus görög formaízlés jegyében született e munka, bár az anya statikus, álló alakja még az archaikus kori alakokat idézi. A tömörszerű, mozdulatlan anyafigura előlnézetre és frontálisra komponált, szimmetrikus, már-már kifejezéstelen arccal ábrázolt, szigorú tekintetű alakja német öntudatot, árja büszkeséget sugall. Karján a jövő féltett kincseként a magasban tartott, kissé pufók, gyermeki vonásokkal felruházott gyermekalak tengelyéből kifordul, elevenségre utalva: az ő aktivitása jövőalakító tendenciát rejt magában. A nagyobb gyermek anyjába kapaszkodó alakja pedig jelzi, hogy az anya feladata gyermekei s rajtuk keresztül az egész nép védelmezése, oltalmazása. A passzív, a jövő közvetlen alakításában részt nem vevő, ám a gyermekeinek és a népnek mindig oltalmat adó nagy német anya mítosza érhető tetten e szobron.

E korban nagy hangsúlyt fektettek arra, hogy a lányok egészséges, gyermeküket kihordani képes nőkké váljonak, a Jungvolk Lányok Ligája nevű szervezetében is egészséges életmódra nevelték őket, hogy életerő járja át testüket és

egész lényüket. Ennek az életerőnek lehetünk szemtanúi az imént tárgyalt anya-ábrázolásokon is, melyeken erős testalkatú, egészséges édesanyákat láthatunk (Lewis 2001, 28), mintegy követendő példát, ideált mutatva a leányok számára.

A német család ábrázolásai

A náci képi ábrázolási gyakorlat erőteljesen propagálta a német család idealizált, ám mégis realiztikus keretek között történő ábrázolását is, célként határozva meg a tiszta német család ideálját, tükröztetését. Az egészséges, boldog gyermek és az áldozatkész anya alakja jelenik meg ezeken az ábrázolásokon, melyek többnyire a paraszti életből ragadnak ki egy-egy jellegzetes jelenetet. Ezeken a megjelenítéseken összességében nem a cselekményesség dominál, az ideáltükröztetés tendenciája okán statikusság uralkodik a festményeken.



Adolf Wissel: Kallenbergi parasztcsalád, 1939. 200×150 cm. Berlin, Német Történelmi Múzeum.

A kép forrása: <https://germanartgallery.eu/adolf-wissel-forster/> (2024. júl. 26.)

A nemzetiszocialista szellemben fogant családi életkép iskolapéldájának tekinthető Adolf Wissel (1894–1973) *Kallenbergi parasztcsalád* című festménye (1939; bemutatva az 1939-es Nagy Német Művészeti Kiállításon), melyet Hitler maga vásárolt meg. E teátrálisnak ható kompozíció Hannover északnyugati mezőgazdasági régiójának földművelő életéből ragad ki egy pillanatot, szabad ég alatt, családja körében ábrázolva az édesanyát, amint oltalmazón szorítja magához fiát. Alakjában a gondoskodó, tekintélyes anya ideálja bontakozik ki. Az ugyancsak tekintélyes édesapa valósággal a család fölé magasodik, ruhájának feketéje felel a nő feketéjének, ezáltal kettejük alakja egységbe foglaltatik. Az ábrázolás középpontjában egy frontálisan ábrázolt, lovas pulóvert viselő fiú

látható, aki a nagymamával beszélő édesapa térdén ül, s átható tekintettel néz ki a képtérből. Copfos húga leckét ír az asztalon, az előtérben pedig kis gyümölcs-csendélet látható.

Adolf Wisselt a német Grant Woodnak is nevezik, mégpedig a gótikus ízléssel megformált figurák és a társadalmi környezet realiztikus ábrázolása okán, mely e képen is tetten érhető, melyen mégiscsak ideáltípusok jelennek meg, valószerű keretben ábrázolva. A festményen az új tárgyilagosság és Carl Banzer hatása is felismerhető, ugyanakkor már jól megfelelt a náci szemléletnek is; Wissel 1933-ban csatlakozott az NSDAP-hoz, mely ábrázolásait a „faji tisztaság” propagálására irányuló náci kampányba illőnek találta. Ennek szellemében az „egészséges család” eszméjének és az anyaság kultuszának hirdetését várták a festőktől is, mely vélhetően e paraszti zsánerjeleneten teljesült.

A náci értelemben vett „tisztá” német család ideálképét nyújtja e kép, mely teljesítette a párt (pontosabban: az Aussenpolitische Amt der NSDAP) azon kívánalmát is, mely szerint a festményen legalább három gyermek szerepeljen, ugyanis az NSDAP véleménye szerint a kétgyermekes rendszer bukásba vezet a német fajt. E szemléletnek megfelelően Wissel már három gyermeket ábrázol képén, ezáltal is propagálva a német nép körében a mind több gyermek vállalását. Ezzel együtt valóságos instrukciók születtek a pártban a festők számára a tiszta német család ábrázolásának módjaira vonatkozóan, előirányozva a boldog anya és az egészséges gyermek megjelenését a vásznakon (Ismeretlen, é. n. c).



Sepp Hilz: Falusi trilógia (1. kép), 1941.

A kép forrása: <https://germanartgallery.eu/sepp-hilz-bauernmadchen-mit-hut/>
(2024. júl. 26.)

A szorgalmas munkavégzés narratívájába ágyazva jelenik meg a nő, a gyermek és a család Sepp Hilz (1906–1967) *Falusi trilógiájának* (1941, bemutatva

az 1941-es Nagy Német Művészeti Kiállításon) első darabján (*Cselédek – Die Mägde*), mely szénahordás közben ábrázol egy családot, serényen dolgozó parasztoktól övezve egy istállóban. A kép középpontjában a gyengéd kézen fogással egységbe kovácsolódott, s ezáltal a német nép egységét érzékeltető házaspár látható. Szeretettel, gyengédséggel tekintenek egymásra, a nő gyöngéd gesztussal a tekintélyénél fogva megjelenített férfi mellkasára helyezi kezét, jelezve támogatását, odaadását. Az egyenes tartású, derék asszony ideálja érhető itt tetten, aki példakép volt a leányok számára is. Ugyanakkor a gyermekek alakja kevésbé hangsúlyos, alakjaik színeikkel alig válnak ki a környezetből, szemben a szülők élénkpiros-fekete színeivel. A hajfonatos leány az egészséget és a teljeséget jelképező almát szed fel a földről, enni készül épp, félmeztelenül ábrázolt fiútestvére pedig tiszteletteljesen és érdeklődően tekint fel a szülői párra, gyönyörködve az összetartozás eleven szoborpárjában. Fiatal, izmos férfialakot látunk a kép jobb szélén, mely a német nép erejét fejezi ki, akárcsak a trilógia harmadik darabján megjelenő alakok. Flörtölésnek, szorgalmas munkavégzésnek egyaránt szemtanúi lehetünk, eleven mozdulatokkal tárul elénk itt az élet, pusztán a középpontba helyezett házaspár tűnik statikusnak, hiszen ők együtt a mindenkire számára követendő életideált testesítik meg. A kép realiztikus felfogásban készült, hiszen a festő előszeretettel másolta Dürert, Cranachot és Altdorfert, de Wilhelm Leibl is hatott rá. Stereotip-reduktív módon ábrázolt, ideáltipikus társadalmi karakterek jelennek itt meg, melyen tükröződik a festő nemzetiszocialista elköteleződése; Hilz 1937-ben lett az NSDAP tagja (Ismeretlen, é. n. d).



Oskar Martin-Amorbach: Este (Abend), 1939.

A kép forrása: <https://germanartgallery.eu/oskar-martin-amorbach-mother-and-child/> (2024. júl. 26.)

Ehhez hasonló paraszti életképnek tekinthető Oskar Martin-Amorbach (1897–1987) *Este (Abend)* című festménye, melyen Wilhelm Leibl hatásán kívül az északi reneszánsz és a gótika befolyása egyszerre fedezhető fel a maga nyúlánk figuráival (Ismeretlen, é. n. b). A kép háttérében a tenyésztett állatok, tehenek állnak, a család életének zálogai. Az elő- és középtérben a családot ábrázolta a festő, szintén középpontba helyezve a házaspárt, s hangsúlytalanabb figurákként megjelenítve a gyermekeket. Közülük az egyiket hátat fordítva festette meg; a másik, pucér gyermeket édesanyja tartja kezében. Az édesanya alakja a kiseddel roppant emlékeztet a hagyományos Madonna-ábrázolásokra, melyek öröksége a festő ábrázolásainak történetét áttekintve közvetlenül is tetten érhető (lásd *Madonna*, 1933). Munkavégzés közben látjuk az alakokat, így itt is megjelenik a fáradhatatlan munkabírás paraszti ideája. E képről mintha hiányozna az önfeladtság, s a házaspár egységét jelképező gesztusok is hiányoznak. Feltűnő a fekete ruhás anyós csüggedt testtartása és tekintete, de a férfi tétova tartása is bizonytalanságot, tehetetlenséget fejez ki. Talán a dolgos paraszti élet nehézségeit kívánta kifejezésre juttatni e kép. Mindenesetre az ehhez hasonló, a földművelő életet realizstikusan feldolgozó ábrázolások a náci ideológia szempontjából is nagy jelentőséggel bírtak.



Oskar Martin-Amorbach: Hazatérés (Heimkehr), 1941.

A kép forrása: <https://germanartgallery.eu/oskar-martin-amorbach-mother-and-child/> (2024. júl. 26.)

Az *Este* hangulatához hasonló atmoszféra járja át a festő *Hazatérés (Heimkehr)* című életképét is (1941; bemutatva az 1941-es Nagy Német Művészeti Kiállításon), mely a dolgos paraszti élet kontextusába ágyazta az anya-gyermek

kapcsolat témáját. Az északi reneszánsz színvilágától áthatott képen bensőséges, meghitt környezetben, puritán enteriőrben ábrázolt pillanatképnek lehetünk szemtanúi. A nagymama krumplit pucol, a parasztmadonna-szerűen ábrázolt édesanya épp most tért haza karonülőjével a földről, munkában megfáradtan. A parasztasszonyi negatív erények tükröződnek itt: az élet rendjébe történő hallgatag beleegyezés, beletörődés látható arcukon, testbeszédükön. A háttérben a falusi élet mozzanatai bontakoznak ki, parasztházakkal, lovakkal. A német nép realizisztikus, mégis ideáltipikusan megjelenített társadalmi karaktereket szerepeltető ábrázolását nyújtja e kép.



Constantin Gerhardinger: Alkonyattájt (Dämmerstunde).

A kép forrása: Große Deutsche Kunstausstellung 1939, 27. kép

Különös hangulat, némi melankólia árad Constantin Gerhardinger (1888–1970) *Alkonyattájt (Dämmerstunde)* című életképén, melynek belső terét és alakjait egyenletes, szórt fény hatja át. E képről hiányzik az édesapa; mintha egy idegen kalapos úr látogatott volna a családba, a nagymama, az édesanya és a kislány társaságába, aki sejtelmes, visszafogott mosollyal tekint ki a képtérből. Mintha valamiféle nyugtalanító hírt újságolna épp a vendég. E kép az északi reneszánsz vagy a holland realizmus szerény derűjét idézi mesterkéltséggel, s bár érezhető a család integritása, sokkal inkább a német hétköznapiok realitását adja (hasonlóan Amorbach ábrázolásához), semmint ideáltipikus

tartalmakat közvetítő propagandaképnek tekinthetnénk. Mindenesetre az ehhez hasonló, álmos hangulatú életképek újra részévé váltak a német ábrázolási gyakorlatnak.



Hans Schmitz-Wiedenbrück: Családi jelenet, 1938.

A kép forrása: https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Schmitz-Wiedenbr%C3%BCck (2024. júl. 26.)

Hans Schmitz-Wiedenbrück (1907–1944) *Családi jelenet* című életképe (1938; bemutatva az 1939-es Nagy Német Művészeti Kiállításon, később: a XXII. Velencei Biennálén) a nemzetiszocializmus szellemében dolgozza fel a szorgalmas család egy meghitt pillanatát. E kép a szűk családi kört magasztalja, ünnepélyes pátosszal hirdetve a „tisza fajt” reprezentáló német család diadalát, hiszen szóke hajú a család minden tagja. Úgy tekintenek ki a képtérből, mintha csak fényképfelvétel készülne róluk. A középtérben, a kép jobb szélén az apa úgy tartja a kisdedit, mintha épp járni tanítaná. Nővére pitypangot nyújt öccsének, a háttérben kockából tornyot épít egy szóke kisfiú; egy, a figyelemkoncentráció fejlesztésére irányuló gyakorlatnak lehetünk szemtanúi. Az édesanya mintegy profán Madonnaként került itt ábrázolásra (Luca Cambiaso *Madonnájához* hasonlóan), épp emlőjéből táplálja az újszülöttet, akit takaróba csavarva tart. Puritán, dísztelen, szegényes otthonbelsőben vagyunk, mégis összetartozás járja át a családot, melynek ábrázolása a náci ideálnak maradéktalanul megfelelt. Ám itt meglehetősen propagandisztikus módon került mindez ábrázolásra.

Náci gyermekszemlélet, gyermekalakok a plasztikai és képi ábrázolási gyakorlatban

Mint Sepp Hilz, Constantin Gerhardinger és Oskar Martin-Amorbach családi életképei mutatják, a gyermeket gyakran látjuk családi környezetben, ám önmagában vagy kortárs csoportos környezetben, önértékénél fogva történő ábrázolása nem volt jellemző, ugyanis nem tartották kihangsúlyozandónak az éretlen, formálódóban lévő fizikumot és személyiséget. A leánygyermek önmagában történő ábrázolása szinte egyáltalán nem jellemző, a fiúgyermek pedig leginkább akkor került megjelenítésre, amikor a nemzetiszocialista nevelés különböző tendenciáit prezentálhatták alakján keresztül.

A korszak jellemző gyermekábrázolásai a Hitlerjugend-ábrázolások voltak, melyek ábrázolhatták a gyermeket önmagában vagy más gyermekekkel együtt, a Führer társaságában. Ezeken az ábrázolásokon is tükröződik, hogy a hivatalos ideológia szerint Hitler – amint azt a *Mein Kampf*-ban is írta – a gyermeket „a nép legértékesebb kincsének tekintette” (Kellerhoff 2018, 65). Könyvében részletesen kifejtette a véleményét a nevelésről és az új gyermekideálról.

Hitler nem tulajdonított nagy jelentőséget az intellektuális nevelésnek, sőt, fölöslegesnek tartotta a témérdek tudás átadását, így „pedagógiai programjában” az „ész szavát” visszaszorította a testi nevelés, a testedzés szorgalmazása (Klemperer 2021, 11; Kellerhoff 2018, 38), hiszen Hitler szeme előtt az egészséges, akaraterős német ifjú ideálja lebegett, aki a nacionalizmus szellemiségében nevelkedett (Ormos 1987, 126). Bölcs, „puhány” diákok helyett „kemény”, „acélos” testű emberek kinevelését tartotta fontosnak, akik megállják helyüket az életben (Kellerhoff 2018, 38). Előtérbe került a heroizmus kívánalma a nevelés gyakorlatában, vagyis a harcban megnyilvánuló vakmerő magatartás. A náci retorikában elterjedté vált a „harcias” („kämpferisch”) kifejezés, mely „a minden élethelyzetben feszült, védekezve és támadva is önfenntartó, természetes akarat semmiről lemondani nem hajlandó magatartására” utal (Klemperer 2021, 13). Hitler „szilaj, erőszakos, rettenthetetlen és kegyetlen ifjúságot” (Hitler 2007, 62) kívánt nevelni, mely érzéketlen a fájdalomra. „Szép” és erős ifjúságot akart formálni, s vissza kívánta vezetni azt „az ártatlanság és nemesség természetes állapotába” (Hitler 2007, 262). A korban általa tapasztalt, mértékellenek tekintett tudásballaszt helyett az önuralom és a rettenthetetlenség tudományát kívánta meg tőlük, szabad emberré szerette volna nevelni őket, aki a világ középpontjává és mértékévé válik. A jövő emberét „teremtő embernek”, „Ember-istennek” (Hitler 2007, 62) nevezte, s e címkék már önmagukban is Nietzsche übermensch-elméletét idézik, ha nagyvonalúan is.

A náci nevelés markáns testet öltésének tekinthetjük az 1922-ben megalakult Hitlerjugendet, mellyel a nácik célja a nemzetiszocialista ideológiákon nevelt fiatalság létrehozása volt. A szervezetbe csak árja gyermekek kerülhettek be, akik spártai körülmények között éltek a Jungvolk soraiban, ahol erőt próbáló, kemény gyakorlatokat hajtottak végre; idejüket sporttal, munkával töltötték, megismerkedtek a náci ideológiával, így a nacionalizmussal, a rasszizmussal, a militarizmussal, s beléjük oltották a gyűlöletet a fogyatékosok és a homosze-xuálisok iránt (Lewis 2001, 8). Hazaszeretetet, egészséges fizikumot vártak el tőlük, valamint zsidógyűlöletet (Lewis 2001, 11). Higiéniaira, erőnlétre nevelték őket, nem volt jellemző a dédelgetés, sokkal inkább a szigor és a fegyelem. Belépéskor az ország és a Führer szolgálatára vonatkozó fogadalmat kellett tenniük a Blutfahnéra (véres zászló), melyet az 1923-as puccs náci áldozatainak vére áztatott (Lewis 2001, 29). A Jungvolk fiatal tagjainak bátorságpróbája után Jungvolk-emblémával díszített barna inget kaptak, valamint Hitlerjugend-tört, melybe a Vér és Becsület szavakat vészték (Lewis 2001, 30).

Nevelésük fontos része volt a sport, mely bátorságra, tökéletességre, merész-ségre, sőt, könyörtelenségre és agresszióra nevelte őket, melyek a felsőbbrendűnek tekintett faj erényei voltak (Lewis 2001, 35). Ezenkívül a céllövészet a háborúban közvetlenül fontos képességeket is fejlesztette (Lewis 2001, 37). Hitler „erőszakos, tevékeny, uralkodó, brutális ifjúság” kinevelését látta fontosnak, amely érzéket-len a fájdalomra, de szemében büszkeség ragyog. A náci iskolákban bátorságra, egyszerűsége és kötelességteljesítésre tanítottak, legyen szó akár az Adolf Hitler Schuléről vagy a Napoláról (Lewis 2001, 37). A náci ideológiát pedig már iskolába kerülve közvetítették feléjük, a *Náci ábécén* keresztül, melyen zsidó karikatúra volt látható (Lewis 2001, 51). Ugyanakkor Adolf Hitler hőstetteiről szólt számos történelemóra, a földrajzórakon a faji migrációról, a tengerentúli kolóniák léte-sítésének szükségességéről (Lewis 2001, 52); a biológiaórákon Hermann Gauch *A faji kutatás új elemei* című munkájából vett rasszista elméleteket oktattak, mely alapján a germán típust tartották a „felsőbbrendű fajnak”, s alsóbbrendűnek a zsidókat és színesbőrűeket (Lewis 2001, 54). Hitler maga emelte ki a Hitlerjung tagjainak a potsdami nagygyűlésükön a sagákban és hősi eposzokban fellelhető példaképekből áradó hősi morált (Lewis 2001, 56).

Köszönőviszonyban sem állt e felfogás a korszak reformpedagógiai szólamaival, hiszen nem a gyermek fejlődéstani sajátosságaiból indultak ki a gyermek-vel szemben támasztott elvárások megfogalmazásakor, hanem a náci ideológia célkitűzéseiből, eszméiből, értékeiből. Így aztán a vizuális ábrázolási gyakorlatban is ritkán lelünk bensőséges hangú, gyermekekre fókuszáló megjelenítéseket e korszakban, annál inkább találunk olyan ábrázolásokat, melyek közvetlenül propagálják a nemzetiszocialista nevelés egy-egy erőszakolt tendenciáját.



Anni Spetzler-Proschwitz: Hitlerjugend, 1938.

A kép forrása: <https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/politart-thumb.htm> (2024. júl. 26.)

Ennek a tendenciának az iskolapéldája Anni Spetzler-Proschwitz *Hitlerjugend* című bronzszobra (1938), mely a nemzetiszocialista szellemű, propagandisztikus célzattal készült szobrok egyike. E szobor a Hitlerjugend-mozgalom ábrázolásának beszédes példáját nyújtja. A szimmetrikus, előlnézetre komponált, frontális szoborkompozíción látható fiúalak kezében dobverőkkel, oldalára rögzített dobbal jelenik meg. Jobb karját magasba emeli, így szinte halljuk az általa eldobolt nemzeti indulót egy ünnepi felvonulás alkalmával; a másik verővel valószínűleg halkabbakat üt, de nagyobb intenzitással. Széles terpeszben áll, amely stabilitást és magabiztosságot sugall, felfele szegett feje öntudatosságát juttatja kifejezésre. A fiú a Hitlerjugendnek kijáró ruházatban került ábrázolásra, rövid hajjal; csizmája mintegy későbbi katonalétét anticipálja.

E korban elterjedté vált az Adolf Hitler-vonulás, amikor díszlépésben vonuló kétezer Hitlerjugend-tag vonult Berlinből Nürnbergbe, Wagner-nyitány kíséretében, katonadalokat harsogva, az épületeket pedig náci jelképekkel, horogkeresztes zászlókkal borították be. Talán ezt a mozzanatot ábrázolja a szobor; ezek az események igencsak felkavarták a lakosság érzelmeit, hiszen ezzel érzékeltették a náci párt és a vezér hatalmát (Lewis 2001, 17). A katonazene, a dob, a felvonulás, a parádé alkalmas eszköz volt a fiatalság lelkesítésére, fanatizálására is (Lewis 2001, 24). E ceremóniát rendezettség, vakbuzgalom és tekintélytiszteltet hatotta át (Ormos 1987, 291).

A tárgyalt szobron – az összehangolt mozdulatsor megjelenítésén keresztül – kifejezésre jutnak a nemzetiszocialista ideológia szempontjából központi jelentőségű értékek, mint az önkontroll, a szorgalom, a pontosság és a rendszeresség, melyek a Michel Foucault által meghatározott „fegyelmező idő” paradigmának is fontos részét képezték (Foucault 1990, 203–211). E szobor azt dokumentálja, amint a természetes test egy rituális aktus keretében alávetetté válik a társadalmi ideálok által meghatározott hatalomnak: „erők hordozója, egy időtartam székhelye” (Foucault 1990, 210) lesz, s így kiszolgáltatottá válik bizonyos funkcionális kényszerítések rendjének (Foucault 1990, 210). E fegyelmező mozdulatsor célja az eltérések visszaszorításán (Foucault 1990, 238) túl a közösségi identitás kialakítása volt, annak érdekében, hogy az ifjúságot megismertessék egy új társadalmi renddel, annak rituáléival együtt. Alárendeltségre, alkalmazkodásra, engedelmességre, szorgalomra, kötelességtudatra kellett felkészíteni a gyermekeket és az ifjúságot, s ez tükröződik ezen az ábrázoláson is, melyen a gyakorlatozásnak lehetünk szemtanúi (Foucault 1990, 249). Az uniformizálásra irányuló fegyelmező mechanizmus egyike ez is, melynek keretében a hatalom törekvései a fegyelmezés mechanizmusain keresztül gépies paradigmát erőltetnek a természetes testre (Foucault 1990, 211).



Fritz Röll: Fiatal alak (Sandalenbinder). Márvány, 140 cm magas.

A kép forrása: Große Deutsche Kunstausstellung 1939, 71. kép

Egészen más jellegű munka a távolról Spinario-ábrázolásokat (lásd *Tövishúzó fiú*, Kr. e. III. század) idéző *Fiatal alak* (*Junglingsfigur, Sandalenbinder*) című életnagyságú márványszobor, mely Fritz Röhl (1879–1956) alkotása. A szobrot 1909-ben díjazták (a Porosz Művészeti Akadémia Nagy Állami Díját nyerte el), később több változatban is elkészült (1910 és 1914 között a szobrász római tartózkodása alatt készült el a képünkön is látható márvány változat), végül kiállításra került az 1939-es Nagy Német Művészeti Kiállításon is. E szobor egyike volt a Hitler által megvásárolt megannyi náci szelleműnek ítélt ábrázolásnak, ez is érzékelteti, hogy megfelelt a náci ideológia gyermekábrázolással kapcsolatos elképzelésének és a náci ideológia által kitermelt ízlésnek, mely azonban nem jelent esztétikai tendenciát. A némiképp Adolf von Hildebrandt formafelfogása nyomán készült szobor szandáلكötés közben ábrázol egy gyermeket. A fiú hajlott testtartása távol áll a klasszikus görög művészet harmóniájától és szimmetrikusságától, de még a késő klasszikus praxitelészi *Hermész*-szobor formaeszményétől is. Itt már, akárcsak a hellenisztikus megjelenítéseken, megjelennek a hétköznapok apró-cseprő nyugjei, bíbelődéssel járó mozzanatai. E már-már naturalisztikus ábrázolás az érő, formálódóban lévő gyermeket ábrázolja, ezáltal kilóg az idealizáló gyermek- és ifúszobrok sorából.



Raffael Schuster Woldan: Gyermekportré (Kinderbildnis).

A kép forrása: Große Deutsche Kunstausstellung 1939, 12. kép

Szintén nem az idealizáló tendenciát erősíti Raffael Schuster Woldan (1870–1951) *Gyermekportré* című munkája, melynek kapcsán a gyermek önértékénél fogva történő ábrázolását dokumentálhatjuk, akárcsak hasonló, *Két gyermek* (*Zwei Kinder*) című festményén. Talán piknik közben látjuk a valóban gyermek-

szerűen ábrázolt, sötét, már-már semleges háttérből kibontakozó alakokat, akik kitekintenek a képtérből. A gyermeki ártatlanság szólama árad ezen megjelenítésekéből, melyeken talán a festő saját gyermekeit ábrázolta.



Raffael Schuster Woldan: Két gyermek (Zwei Kinder). Olaj, fa, 42,5×36,5 cm.
A kép forrása: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/raffael-schuster-woldan/zwei-kinder-8AzK6_aQtSLaYtFOCHyjsA2 (2024. júl. 26.)

Ifjúábrázolás

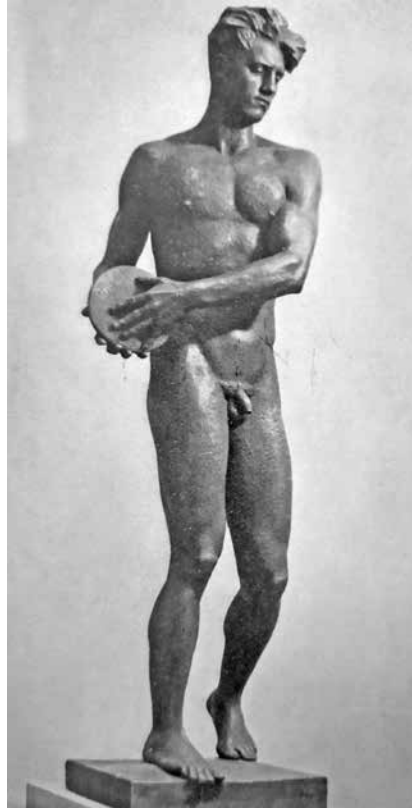
A gyermek önértékénél fogva történő megjelenítése tehát atipikus volt a vizuális ábrázolási gyakorlatban, azonban a gyermek számára követendő érték-tartalmakat és ideálokat tükröztették az e korban népszerű ifjúábrázolások. Az ifjú képén keresztül már érzékeltethető volt a német férfiideál, amely egyúttal a német nemzet eszményét is kifejezésre juttatta. A német férfi bátor, derekas, kitartó, fegyelmezett, elkötelezett, erős, hűséges, bajtársias – mindez megjelent az ábrázolásokon, s e jelzőkkel jellemezhető a német néplélek is az új eszme értelmében. Ennek szellemében keletkeztek a dagadó izomzatú, hősies helytállást tanúsító, mindenre elszánt férfiak atlétaszobrai (Pataki 2006, 142) is a klasszikus görög vizuális kultúra formakincsének imitálásával, a kalokagathia (a szép és a jó egységének) eszményét (lásd Pukánszky 2005, 51) eltorzítva, kifordítva eredeti jelentéstartományából.



Richard Scheibe: Ifjúság (Meztelen ifjúakt – Jüngling)

A kép forrása: Große Deutsche Kunstausstellung 1939, 67. kép

A korban elterjedt volt a német ifjú ideáltipikus ábrázolása, olyan atlétaszerrű ifjúaktok formájában, melyek erőt és fegyelmet sugároztak magukból. Ezek többnyire a klasszikus görög ábrázolási gyakorlat formaelveinek imitálásával keletkeztek. Ilyen megjelenítés Richard Scheibe (1879–1964) *Ifjúság (Meztelen ifjúakt)* című bronzszobra, mely enyhe kontrasztban mutat egy kilépni szándékozó fiatalembert előremozdított kézzel, jelezve cselekvő szándékát. Előlnézetre komponált, frontális, szimmetrikus szoborkompozíció ez, ám a fej kissé oldalra biccen – ez s a mozgás némi elevenséget visz az alapvetően statikus, stabilitást, ám egyúttal jelenalakító aktivitást kifejező kompozícióba. A szobor ókori előzményének tekinthető Lüszipposz *Apoxüomenosza* (Kr. e. 330 körül), ám e késő klasszikus ábrázolással szemben Scheibe ifjúaktját nem az öntisztítás mozzanata hatja át. (Mint tudjuk, az *Apoxüomenosz* atlétája épp egy vakarókánállal távolítja el magáról az olajat – lásd Auboyer et al. 1992, 136.)



Ottmar Obermaier: Fiatalland.

A kép forrása: Große Deutsche Kunstausstellung 1939, 72. kép

Hasonló szobor Ottmar Obermaier (1883–1965) *Fiatalland* című bronzszobra (bemutatva az 1939-es Nagy Német Művészeti Kiállításon), mely egy lefelé tekintő, nyugalmi pozíciójából épp kilépő, feszülő izmokkal megjelenített, dús hajú fiatalembert ábrázol, amint diszkoszt tart két kezében. Atléta-ábrázolás ez, ám a cím a Németországot megtestesítő eszményképként láttatja a fiatal férfit. A szobor így vizuális allegóriát nyújt, melynek jelentése az egészséges, erős, hősies német nép ideáját sugallja, melynek fő vonása az örök fiatalosság. Egyszerre statikus és dinamikus kompozíció ez. Míg Mürón *Diszkoszvetője* (Kr. e. 450 körül) azt a pillanatot ábrázolja, amikor az atléta karját már hátralendítette, s épp a dobás pillanata előtt áll, addig Obermaier figurája pusztán egy pillanatot sűrít magába: a diszkosz eldobására való felkészülés momentumát, ezért e szobor kevésbé érzékelteti a mozgás dinamizmusát, statikusabbnak hat. Obermaier diszkoszvetőjének ruhátlansága leginkább a testi szépség

megmutatásának szándékával indokolható, míg Mürónnál történeti tény indokolja, hiszen a sportolók meztelenül versenyeztek. Mürón atlétaalakjának teste arányos, izomzata fejlett, kidolgozott, de nem túlzó, s e téren Obermaier sem esett túlzásba – az örökös fiatalság, az egészséges német férfi ideálja érvényesül ezen az ábrázoláson. Mürónhoz hasonlóan Obermaier célja is a mozdulat, a test tökéletességének rögzítése volt, ennek köszönhető a szobor érzelmet nélkülöző ábrázolásmódja is. A *Fiatal Németország* szobra jól megfelelt a nemzetiszocializmus elképzelésének, hiszen e klasszikus formaelveket utánzó, az ókori görög atlétaszobrokat imitáló, arányosságra törekvő kompozíció kifejezésre juttatta az erős, egészséges német fiatalság ideálját, ha mégoly mesterkéltnél is, élettelennek és hiteltelenné ható, merev mozgássémákkal is. E német férfi testesítette meg az életakarattól hajtott német nép eszményét, s ezért állíthatták eszményképként a német nép egésze s benne a növekvő fiatalság elé, hiszen megfelelt a náci ideológia céljainak.



Ottmar Obermaier: A győztes (Der Sieger). Bronz, 63 cm magas.

A kép forrása: <https://germanartgallery.eu/ottmar-obermaier-der-sieger/>
(2024. júl. 26.)

Szintén fiatal atlétát ábrázol győzelmi pózban, kezében tölgygallyal Obermaier *A győztes (Der Sieger)* című bronz atlétaszobra (bemutatva az 1937-es Nagy Német Művészeti Kiállításon), mely az árja faj idealizált ábrázolásának iskolapéldája. E megjelenítés a Rosenthal kérésére készült görög és római stílusú idealizált figurák közé tartozik, melyek az antik embereszményt kívánták feleleveníteni. A náci vizuális ábrázolási gyakorlat embereszményének létre-

hozásában meghatározó szerepet játszott az olimpia, ezért is kívánták egyre másra utánteremteni a görög atlétaszobrokat, mint az a szobrász *A dobás mestere* (*Meister im Wurf*) című bronzszobrán is szemrevételezhető (kiállítva az 1940-es Nagy Német Művészeti Kiállításon). A győztes kapcsán analógiaként merülhet fel a *Marathóni ifjú* (Kr. e. 340 körül), már csak sima felületmintázása okán is, bár a szkopaszi szenvedélyes komorság (Auboyer et al. 1992, 124) helyett az itt ábrázolt férfialak arckifejezésén – a kifejezéstelenségen túl – elszántság és jellegtelen akaraterő tükröződik.



Arno Breker: Hivatás, 1940–1941.

A kép forrása: <https://www.wikiart.org/en/arno-breker> (2024. júl. 26.)

Túlhajtott klasszicizmus jellemzi Arno Breker (1900–1991) *Hivatás* című márványszobrát (1940–1941), melyen a feszülő izmok, az izmos kockahas mint az edzett német férfi attribútumai átírják a klasszikus szobrászati hagyományt, s a hős árja férfi kultuszába lendíti azt át. A férfi teste profilból került ábrázolásra, fejét elfordítja. A távolba hatoló tekintet üressége s a kompozíció hideg, távolságtartó volta Canovát idézi. Heroikus magatartás dominál e megjelenítésen, melyen a címbéli erkölcsi imperatívusz a hivatástudatra, s még inkább a nép iránti elhivatottságra hívja fel a figyelmet. Az elhivatottság felismerésére kívánta tanítani e szobor az ifjú németeket, a náci kötelességtudat szellemében.

Összegzés

A náci korszak sokrétű képet mutat a kor ifjú- és gyermekábrázolási gyakorlatáról, ideáltükröztetési folyamatairól, de azt kijelenthetjük, hogy a náci vizuális ábrázolási gyakorlatot a nemzetnevelés eszközünek tekintették, akár vezér- és politikusportrékról, akár feszülő izomzattal ábrázolt ifjakról, akár a családi élet idilli, idealizáló megjelenítéséről legyen szó. A náci vizuális kultúrát erőteljesen áthatotta a nemzetiszocialista ideológia kártékony, mérgező, diszkriminatív szemlélete, mely katasztrófális hatást gyakorol a humanista értékrenddel együtt az univerzálisnak tekintett erkölcsi értékekre is. A befogadóra tett hatását károsnak tekintjük.

Összegzésképp elmondható, hogy a felsőbbrendű fajnak gondolt német nép általános akarateréjét, egészségét, hatalmát hivatott kifejezni az új ábrázolási eljárásrend, amely nem tekinthető önálló esztétikai irányzatnak. A náci ideológiának erőszakolt elképzelései voltak arról, hogy miképp lehet a művészet eszközeivel propagálni a náci felfogást, de önálló esztétikai rendszert nem hozott létre, ehelyett különböző korokból kölcsönözte a céljainak megfelelőnek ítélt formai sajátosságokat.

A családi életképek a családfő apoteózisát nyújtva hívják fel a figyelmet a germán életerőre, alakjának központba állításával mintha csak a német nép atyjaként elgondolt Führer „helytartójaként” állna, aki a család élén igyekszik érvényesíteni a népakaratnak megfelelő új nevelési elveket. Az anyát gyermekével együtt ábrázoló, a profán Madonna példáiként jegyezhető munkák pedig a német anya tiszteletteljes megjelenítését nyújtják, megkísérelve egyfajta kultuszt kialakítani köré: az egészséges, gyermekét táplálni, gondozni és felnevelni képes, erős testalkatú anya kultuszát, aki ugyanakkor oltalmazza, félti is a kiseddet, a jövő zálogaként dédelgeti őt.

A gyermeket többnyire édesanyja oldalán vagy szélesebb családi környezetben ábrázolták, önértékénél fogva történő megjelenítése nem volt jellemző. Ha mégis egyedül került ábrázolásra, akkor is a nemzeti szellemű nevelés valamely jellemző tendenciája került bemutatásra alakján keresztül. Jellemzőek a Hitlerjugendet ábrázoló munkák, amelyeken a gyermek szemmel láthatóan interiorizálta a tőle elvárt értékeket, magatartásformákat – menetelő, harsányan doboló fiúk jelennek meg ezeken. Végül dolgozatomban áttekintettem az ifjú atlétaszobrokat is, mégpedig azért, mert az ezen ábrázolásokon megjelenő fiatal férfiak példaképet kívántak állítani a német gyermekek elé.

A testi erőt, a kicsattanó egészséget, a mozgás kultuszát hirdetik e megjelenítések, miképp Hitler is a testi nevelésre helyezte a hangsúlyt, s úgy vélte, abban egyúttal a jellemnevelés minden feladata is megvalósul. Ezzel szem-

ben elítélte az elméleti tudásra alapozó iskolát, összhangban a náci ideológia intellektualizmus- és racionalizmusellenes attitűdjével. A nácik ugyanis a nép ösztöntartományára, akaratkészletére alapozva kívánták felépíteni saját kultuszukat és rendszerüket, s azt hangoztatták, hogy a népakarat vezetni győzelemre a népet. E felfogást tükrözik az itt tárgyalt megjelenítések is, melyekben a germán eszményképek (család-, férfi-, nő-, gyermekideál) öltenek testet. Ezek az ábrázolások egy olyan kor dokumentumai, mely a „vér” és a „talaj” hívószavára, a germánok kollektív élményvilágára, azonosság tudatára hivatkozva írta felül még az egyetemes érvényű erkölcsöket is.

Irodalom

- Agora Zsuzsanna. 2020. *A náciizmus történeti pszichológiája*. Pécs: Kronosz.
- Auboyer, Jeannine et al. 1992. *Az antik világ*. Budapest: Corvina.
- Badinter, Elisabeth. 1999. *A szerető anya*. Debrecen: Csokonai Kiadó.
- Balogh László Levente. 2011. Totalitarizmus és politikai vallások. *Kommentár* 6 (1). http://kommentar.info.hu/iras/2011_1/totalitarizmus_es_politikai_vallasok (2024. júl. 26.)
- Baska Gabriella. 2015. Rituális elemek a Rákosi-korszak pedagógiai sajtójának propaganda szövegeiben. In *Égi iskolák, földi műhelyek*, szerk. Baska Gabriella – Hegedűs Judit. 344–358. Budapest: ELTE PPK.
- Bojár Iván András. 1994. Őlhet a művészet?: A rombolás építésze. *Filmvilág* 37 (6): 41–45.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *Férfiuralom*. Budapest: Napvilág.
- Fischer, Klaus P. 1997. *NaziGermany: A New History*. New York: The Continuum Publishing Company.
- Foucault, Michel. 1990. *Felügyelet és büntetés: A börtön története*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- Földényi F. László. 1994. Művészet a Harmadik Birodalomban: A rombolás építésze 1. *Filmvilág* 37 (5): 40–43.
- Föllmer, Moritz. 2018. *A Harmadik Birodalom kultúrtörténete*. Budapest: Corvina.
- Große Deutsche Kunstausstellung 1939 im Haus der Deutschen Kunst zu München* 16. Juli bio 15. Oktober 1939. München: Verlag Knorr & Hirth.
- Halász Előd. 1971. *A német irodalom története II*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Heller Ágnes. 2008. A totalitarizmus festészete és szobrászata. In *A zsarnokság szépsége: Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*, szerk. Széplaky Gerda. 39–58. Budapest: Kalligram.
- Hitler, Adolf. 1939. *Hitler vezér és kancellár danzigi beszéde, 1939. szeptember 19-én*. Berlin: Müller Nyomda.
- Hitler, Adolf. 1940. *Hitler Adolf 1940. január 30-án a berlini sportcsarnokban elmondott beszéde*. S. i.: s. n.

- Hitler, Adolf. 1996. *Mein Kampf* (Harcum). Santon: Interseas Kiadó.
- Hitler, Adolf. 2001. *Küzdelem a sátánnal*. Budapest: Gede Testvérek.
- Hitler, Adolf. 2007. Hitler a fiatalok neveléséről. In *Demokrácia és diktatúra Németországban 1918–1945. 2. kötet*, szerk. Németh István. 262. Budapest: L'Harmattan.
- Ismeretlen. É. n. a. Ottmar Obermaier: Der Sieger. *German Art Gallery*. <https://germanartgallery.eu/ottmar-obermaier-der-sieger/> (2024. júl. 26.)
- Ismeretlen. É. n. b. Oskar Martin-Amorbach: Mother and Child. *German Art Gallery*. <https://germanartgallery.eu/oskar-martin-amorbach-mother-and-child/> (2024. júl. 26.)
- Ismeretlen. É. n. c. Adolf Wissel: Förster. *German Art Gallery*. <https://germanartgallery.eu/adolf-wissel-forster/> (2024. júl. 26.)
- Ismeretlen. É. n. d. Sepp Hilz: Bauernmädchen mit Hut. *German Art Gallery*. <https://germanartgallery.eu/sepp-hilz-bauernmadchen-mit-hut/> (2024. júl. 26.)
- Ismeretlen. É. n. e. Fritz Röhl: Sandal Blinder. *German Art Gallery*. <https://germanartgallery.eu/fritz-roll-sandal-binder-marble/> (2024. júl. 26.)
- Jordanics Dávid. 2024. A megtevesztés „művészete”, avagy a Mein Kampf és a propaganda. *Újkor.hu*, jan. 18. <https://ujkor.hu/content/a-megtevesztes-muveszete-avagy-a-mein-kampf-es-a-propaganda> (2024. júl. 26.)
- Kellerhoff, Sven Felix. 2018. *Mein Kampf: Egy német könyv karrierje*. Szeged: Lazi Kiadó.
- Klemperer, Victor. 2021. *A harmadik birodalom nyelve: Egy filológus feljegyzései*. Budapest: Ampersand.
- Kraus, Wolfgang. 1993. *Kultúra és hatalom: A vágyak átváltozása*. Budapest: Gondolat Kiadó.
- Lewis, Brenda Ralph. 2001. *Hitlerjugend: A náci ifjúsági szervezete békében és háborúban 1933–1945*. Debrecen: Hajja.
- Mélyi József. 2004. Az „elfajzott művészet” és előzményei: Nemzetiszocialista művészetpolitika (1933–1937). *Art Limes* 1 (1): 37–46.
- Moles, Abraham. 1996. *A giccs, a boldogság művészete*. Budapest: Háttér Kiadó.
- Németh István. 2007a. *Demokrácia és diktatúra Németországban 1918–1945. 1. kötet*. Budapest: L'Harmattan.
- Németh István. 2007b. *Demokrácia és diktatúra Németországban 1918–1945. 2. kötet*. Budapest: L'Harmattan.
- Ormos Mária. 1987. *Nácizmus-fasizmus*. Budapest: Magvető.
- Ormos Mária. 2018. *Hitler*. Budapest: Kossuth Kiadó.
- Pál József – Újvári Edit szerk. 2001. *Szimbólumtár: Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest: Balassi Kiadó. http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm (2024. júl. 26.)
- Pataki Gábor. 2006. *Művészettörténet III*. Budapest: Nemzedékek Tudása Tankönyvkiadó.
- Pólik József. 2008. Az indoktrináció művészete. In *A zsarnokság szépsége: Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*, szerk. Széplaky Gerda. 59–74. Budapest: Kalligram.
- Pukánszky Béla. 2005. *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben*. Pécs: Iskolakultúra.

- Rosenberg, Alfred. 2007. Rosenberg kultúrpolitikai beszéde Nürnbergben (1934. szeptember 6.). In *Demokrácia és diktatúra Németországban 1918–1945. 2. kötet*, szerk. Németh István. 266–268. Budapest: L'Harmattan.
- Szilágyi András. 2021. Léteznek-e „náci művészet”? *Hajónapló*, márc. 11. <https://hajonaplo.ma/eletmod/letezik-e-naci-muveszet.html> (2024. júl. 26.)
- Támba Renátó. 2022. Gyermekábrázolások az otthon kultúrájából: polgári gyermekszemlélet a magyar biedermeier festészetben. *Tanulmányok* 62 (2): 115–148.
- Voegelin, Eric. 2011. A politikai vallások. *Századvég* 17 (1): 27–67.

Renato TAMBA

IDEAL ČOVEKA U NACISTIČKIM LIKOVNIM PRIKAZIMA, SLIKA MLADOSTI I PRAKSA PREDSTAVLJANJA DETETA

U radu nastojim da kroz ideološki uslovljene produkte epohe, uz pomoć ikonografsko-ikonološkog metoda, ispitam ideal čoveka, odnosno prikazivanje dece i mladih ljudi u nacističkoj likovnoj i plastičnoj umetničkoj praksi. U predstavama ove epohe direktno su se odrazili klišeji nacističke ideologije, ideal zdravog, snažnog, arijevskeg muškarca i lik samopožrtvovane, porodici odane žene, koji su na slikama i skulpturama prikazivani na propagandistički način, diskriminatorski i preterano esencijalistički odgovarajući na osnovna pitanja ljudskog postojanja. Dete se uglavnom predstavljalo u porodičnom okruženju ili kao član Hitlerjugenda, a ne sa svoje sopstvene vrednosti. Stvarnost deteta tokom njegovog formiranja i sazrevanja nije se ticala propagandističke vizuelne kulture toga doba, koja je na prikazivanje dece, porodice i mladih ljudi projektovala nacističke ciljeve, ideale i ideološka očekivanja, uz prepoznatljivu orijentisanost na budućnost. U radu ispitujem karakteristične načine prevladavanja novih ideala u ideološki malignoj vizuelnoj kulturi nacističke epohe. Zbog problematičnosti nacističkog pristupa, uputno je fokusirati se i na destruktivne efekte ove ideološki pogubne vizuelne kulture.

Ključne reči: nacional-socijalizam, propaganda, Hitlerjugend, ideal čoveka, prikazivanje deteta

Renátó TÁMBA

THE NAZI IDEAL OF HUMANKIND, YOUTH IMAGE, AND CHILD REPRESENTATION PRACTICES

In my paper, I aim to examine the ideal of humanity, youth and child representation in Nazi imagery and plastic depictions through the ideological products of the period, using the iconographic-iconological method. The imagery of this period directly reflected the slogans of Nazi ideology: the ideal of the healthy, strong Aryan man and the image of the self-sacrificing, family-devoted woman, which appeared in paintings and sculptures with a propagandistic character, approaching fundamental questions of human existence in a highly discriminatory and overly essentialist manner. Children were mostly depicted

within a family context or as members of the Hitler Youth, far from being valued for their own sake. The evolving, maturing child was not a focus of the visual culture of the period, which, being future-oriented, projected Nazi ideals, objectives, and ideological expectations onto representations of children, families, and youth alike. In my writing, I investigate the distinctive ways in which new ideals manifested in the ideologically harmful visual culture of the Nazi era. Given the awkward nature of Nazi representations, it is also worth focusing on the destructive effects of ideologically damaging visual culture.

Keywords: National Socialism, propaganda, Hitler Youth, ideal of humankind, child perspective