

Nagy Zoltán

UITZ BÉLA KIRGIZIAI HAGYATÉKA ÉS A SZOVJET MONUMENTÁLIS MŰVÉSZET

Uitz Béla kirgiziai éveinek eseménytörténetéről az Ars Hungarica 1974/2-es számában már szóltunk. Mostani tanulmányunk célja az, hogy felvázolva a szovjet monumentális művészet és a kirgiz nemzeti tradíció legfontosabb problémáit, elemezzük a Frunzéban készített műveket.

A "realizmus" és "formalizmus", a peredvizsnik tradíció és a modern művészet híveinek küzdelme a szovjet művészet történetében a harmincas évek elejéig eldöntetlennek látszik. Egy ideje ugyan már a felszín alatt megállíthatatlanul szaporodnak az erőviszonyok felborítását előkészítő mozzanatok, teljesen nyilvánvalóvá azonban csak ekkor válik a "baloldaliak" kiszorítását célzó folyamat visszafordíthatatlansága.

A Központi Bizottság 1932. április 23-i határozata az irodalmi-művészeti szervezetek átszervezéséről az adminisztratív intézkedések könyörtelen egyértelműségével jelzi, hogy lezárult valami, s erre utal egy sor korábbi, kevésbé nyilvánvaló esemény is, amelyek közül csak Lunacsarszkij távozását a kulturális népbiztosság éléről és a VHUTEIN likvidálását emeljük itt ki. Részletesebben kell viszont szólnunk, Uitz és a monumentális festészet szempontjából nézve a dolgokat, a Szovjetek palotájának tervpályázatáról, amely egy szűkebb terület, az építészet és a vele kapcsolatban álló képzőművészeti műfajok sorsa tekintetében bizonyult perdöntő jelentőségűnek. (1)

A pályázat több szakaszban zajlott le. Ezek közül az első zártkörű volt, s az előzetes építészeti programot, a technikai követelményeket határozta meg. Az épülettel kapcsolatos elképzelések tényleges kidolgozása a második szakasszal indult meg. Az 1931-es nyílt pályázatra 135 versenyttervet, 13 versenyen kívüli és 12 megrendelt pályamunkát nyújtottak be, közülük 24-et külföldről.

A zsűri kinyilvánítva véleményét, hogy az építkezés közvetlen megvalósítását lehetővé tevő, végleges pályamű nem érkezett be, I. V. Zsoltovszkij és B. M. Jofan megrendelt munkáját, valamint G. O. Hamilton amerikai építésznek a verseny lezárása után érkezett tervét értékelte a legtöbbre. A határozat egyben azt is megállapította, hogy "Egészen értékes anyagokat, amelyek feltétlenül figyelembe veendők az építkezés további folyamatában, terjesztettek be a következő külföldi építészek: Mendelsohn, Poelzig, Gropius (Németország), Lamb-Urban (USA), Brazini (Olaszország), Corbusier, Perret (Franciaország)." (2)

Az építészeti tanács 1932 februárjában ismét foglalkozott a Szovjetek palotája tervezésével, s az épülettel szembeni követelményeket a következőkben határozta

meg: "A Szovjetek palotája építészeti megformálásának monumentalitása, egyszerűsége, teljessége és választékossága ... szocialista építésünk nagyságát kell hogy tükrözze ... Nem kötelezve el magát semmilyen meghatározott stílus mellett, az építészeti tanács úgy véli, hogy a kutatásoknak fel kell használnia mind az új, mind a legjobb klasszikus építészeti elemeket, a korszerű építészeti technika vívmányaira támaszkodva." (3)

A tervezés utolsó fázisaiból B. Jofan és brigádja kerül ki győztesen, 1933-ban látnak hozzá a teljes kidolgozáshoz. Gigantikus épületüket a Moszkva folyó partjára, a Kreml közvetlen közelébe szánják, központi szerepét hatalmas térrel és az egész várost átszelő sugárral is hangsúlyozva. A Legfelső Tanács jövőendő székhelye elképzelésük szerint Lenin-emlékműként is funkcionálna, hatalmas piederasztált alkotva egy óriási szobor számára, amely "belső liftjeivel, lépcsőivel, kilátóival, kissé profanizáló építészeti eltorzítása lett volna a szobrászat lényeges sajátosságainak." (4) Az épület középpontjában kupolával fedett, 20 ezer főt befogadó, kör alakú ülésterem helyezkedik el, fölötte áll a terv szerint, 300 méternyi magasságban a 100 méteres Merkurov-szobor, s az egész komplexum 415 méter.

"Ilyen magasságban a szobrot gyakran eltakarták volna az alacsonyan szálló felhők és a köd" - jegyzi meg lakonikusan az Orosz művészet történe című összefoglaló mű. A konkluziót pedig így vonja le: "A Szovjetek palotájának munkálatai elősegítették a gigantomania erősödését, a fényűzés és a tuldiszítettség eluralkodását az építészetben." (5) A felsoroltakhoz egy dolgot kell még hozzátenni, az eklektika térhódítását.

Az előre utaló pályázati döntés szellemében, a szovjet építészek első kongresszusa 1934-ben már tétélesen is elveti, kozmopolitának bélyegzi a modern építészetet, a konstruktivizmust, s helyébe valami nem létező újat kíván állítani, amit az építészeknek kell eleven testté összegyúrnia a homályos, ellentmondó elemeket magukbafoglaló irányelvek alapján.

Ezek az irányelvek, amint azt a Szovjetek palotájával kapcsolatban idézettek is mutatják, egyszerre igénylik az építéstechnika korszerűségét és az egyetemes hagyományokra való támaszkodást, a szocialista eszmeiségű új stílust és a nemzeti hagyományok folytonosságát. "És a szovjet építészek: a fiatalabbak, a tegnap még új építészetet produkáló éppúgy, mint az öregebbek, a tegnap kénytelen-kelletlen a fiatalabbakkal tartók, tegnapelőtt pedig a forradalom előtti orosz eklektikát művelők nekilátnak, hogy az új feladatnak megfeleljenek. Sőt nagyobb tapasztalataik alapján éppen az utóbbiak, az öregek lesznek az új irányzat hangadói, elvi és gyakorlati utmutatói." (6)

Az elvi célkitűzéseket részletező szakmai programot az építészet és a társzművészetek számára a különféle kérdésekkel foglalkozó konferenciák próbálják megadni. Ezek közé tartozik a művészeti szintézis problémáiról tartott megbeszélés is, amely az építészet és képzőművészet együttműködésének problémáit tárgyalta meg, az érintett területek legjelentősebb személyiségeinek részvételével. (7)

Az 1934 végén összehívott alkotói tanácskozás a még csak papíron létező Szovjetek palotája nyomasztó árnyékában ül össze. A jelenlevők egy része ugyan görccsen igyekszik elhárítani az eklektikát sugalló példa bénító hatását, s elszántan védelmezi, a hagyománytisztelet tabuját nem érintve, az új elképzelésekhez, az új formákhoz való jogot. Valami bűvös elméleti formulát szeretnének találni - talán ezért használják oly gyakran a "hagyomány kritikailag való elsajátításának"

fordulatát -, ami elhessegeti fejlük felől a fenyegetést, s szinte mániákusan térnek mindig vissza egyazon pontra, nevezetesen arra, hogy a művészeti örökséget tanulmányozni kell és nem másolni vagy restaurálni, hogy a szovjet művészetnek meg kell találnia a maga saját monumentalitását.

"Nem Michelangelo Kuméi szibillája, nem az Utolsó itélet látomásai, hanem az eleven és alkotó élet teljesen más alakjai töltik majd meg az új, valóban szintetikus művészetet, a szocializmus művészetét" - mondja D. Arkin (8), s Alpatovnál ugyanez a gondolat található meg más kifejtésben: "a szintézis megoldását mindig a művészeti világnézet egésze határozza meg... A mi művészeink számára ebből az következik, hogy saját megoldásukhoz nem a művészeti örökség egyes fogásainak utánzásával juthatnak el, hanem az új szocialista világfelfogásunk alapján, alkotó módon létrehozott, teljességre töre alakokkal." (9)

Favorszkij a ritmus aspektusából igenli a rétinék újjal való felváltását, s ehhez az iparosodó ország új műszaki létesítményeiben talál inspiráló forrásra. "A GAZ-üzem Gorkijban... meghökkent technikai tökéletességével, de azonkívül meghökkent az egész környezet szépségével is, és pedig ritmikai és színbeli szépségével. A régi ritmusok nyomasztó hatása - ezen a téren sokkal inkább függünk az építészettől és általában a művészeti örökségtől, mint a figuráknál - eltűnhet a természetben végzett munka során." (10)

A külső sugalmazásra jobban odafigyelők azonban tudtára adják a tanácskozásnak: "A munkásosztály vezetői révén kinyilvánította, hogy nem elégszik meg csupán racionális és higiénikus építkezésekkel, szép városokban akar élni." (11) A szépség pedig ebben a közegben szükségképpen a már látottal azonosul, a múlt történelmi formáinak visszahozásával. "A szovjet építészet, amely Sztálin és Kaganovics elvtárs közvetlen irányítása alatt fejlődik" (12) tehát gyorsan leszámol az addig vezető pozíciót élvező konstruktivizmussal, szemére vetve mindazt, ami jogosan vagy jogtalanul szemére vethető.

A konstruktivizmus bírálata ugyan a szintézis kérdéseit megtárgyaló konferenciának is egyik visszatérő motívuma, de az élesebb szeműek figyelmét már az új historizáló irányzat felülkerekedésével jelentkező visszasságok foglalkoztatják. "Az építetők egy része a legkisebb ellenállás felé haladt. Az élesen "balra" kitérő inga, most "jobbra" lendült. Az építészek megrakodtak klasszikus művekkel és hozzákezdtek az "alkotáshoz". Még a befejezés előtt álló épületeket is átalakították a klasszikum jegyében. Megjelentek a portikusok, a kollonádok, a szobrok - a reliefek és figurák. Az óriási színház, amely külseje szerint hatalmas kolbászgyárra emlékeztetett, egy-két nap alatt átalakult, természetesen papíron, valamiféle Colosseummá, valamiféle Caracalla termáivá." (13)

A szobrászok és festők, akik "szintézisre való képtelensége" miatt idegenkedtek a konstruktivizmustól (14), most merőben más problémákkal kerültek szembe. "Az építészek megfélemlítettek róla, hogy barokk stílusú szobrot tervezve épületekre, stilizációra kényszerítik az igazi alkotó munkát..." (15) A 19. századi realizmust folytató ábrázoló művészetet tehát klasszicizáló vagy éppen barokkizáló építészettel kellett összeegyeztetni, s a stílusoknak ebben a zürzavarában csak annyi volt közös - bár ez a kortársak számára nem volt egészen nyilvánvaló -, hogy a más-más történelmi korszakért lelkesedő művészeti ágak egyaránt eklektikusak voltak, egyaránt archaizáltak.

"Merkurov, a szobrász teljes joggal panaszkolt el a realizmus feladatának összeegyeztethetlenségét az építész igényeivel, aki tőle a kolhozparasztok figuráinak későreneszánsz stílusban való ábrázolását kérte (Zsoltovszkij akadémikus házának homlokzatán). Zsoltovszkij kétségtelen a maga módján szintén következetes, amikor reneszánsz vagy esetleg antikosan stilizált ábrázolásokat követel. Teljesen világos, hogy az a szobor, amelyik a mi élmunkás-kolhozparasztunknak vagy városi proletárunknak a vonásait adja vissza realista igazmondással, művészileg meggyőzően, az ő épületében felállítva, élesen megtöri az egész stilizátori illúziót, a korszerűség forró lehetetlenségével leleplezné Andrea Palladio építészeti kódexének nem idevalóságát." (16)

I. Hvojnyik a stílusproblémák áthidalására praktikus megoldást javasol, diszitsék muzeumi szobrok jó másolataival a stilizált homlokzatot. (17) A valóságban azonban ez sajnos nem ennyire egyszerű, a művészek inkább maguk kezdenek el stilizálni, a nyílt és őszinte kópiakészítés helyett a burkoltabb és közvettebb utánpótlást választva. A stilizáló építészet és a stilizáló ábrázoló művészet így végül is egymásra talál a közös eklektikában. A Zsoltovszkij-iskola plasztikus elemeket hangsúlyozó építészetének megfelelő partnere akad E. Lanszere mennyezetfestészetében, amelynek ugyancsak reneszánsz gyökertől perspektivakussága, reliefszerűsége szerencsésen kapcsolódik az építészeti keret súlyos formáihoz.

A reneszánsz örökséget konzerváló akadémizmus hirtelen glóriát kap a feje köré, és a nagyfokú modellhűséget, a formák teljes befejezettségét követelő Lanszeréhez (18) Uitz is csatlakozik: "A reneszánsz táblaképfestészete a monumentális festészetből keletkezett. Az ugynevezett klasszikus akadémikus festészet szintén megőrzi néha a maga technikájában a monumentalitás elveit. Csak a legutóbbi idők festői iskolái, eldobva az akadémikus technikát, szakítottak végleg a monumentális tradícióval. Az olajfestészet vázlatok, előkészületek, lazurozások nélküli, szabad technikája - napjainkban még az akadémiákon is diadalmaskodott, ezért olyan nehéz most a freskótechnikára való áttérés." (19)

A reneszánsznak mint példaképnek az előtérbeállítása egyébként nem új keletű jelenség. Ha a szovjet festészetben a táblakép hegemoniájának megfelelően mindig is elsősorban a peredvizsnyik tradíció volt az irányadó, akadt azért olyan teoretikus, és pedig éppen Lunacsarszkij, aki az egyetemes művészet klasszikus örökségében találta meg a követendő mintát.

A legújabb szovjet művészettörténeti irodalomban A. Morozov figyelmeztet arra, hogy Lenin és Lunacsarszkij, akik a művészet sorsát a kulturális forradalommal való összefüggésben nézték, a forradalom utáni korszak legfontosabb feladatának a kulturától eddig megfosztott tömegek kompenzálását tartották. Lunacsarszkij, mondja Morozov, a múlt művészeti kulturája és a tömegek esztétikai tudata közti érintkezési pontot előbb az orosz képzőművészet demokratikus tradíciójában, a peredvizsnyik mozgalomban találja meg. A huszas évektől kezdve azonban az esztétikai kompenzáció gondolata mélyül nála, a reneszánsz mintájára a művészi általánosítás, a nagy ideálok kerülnek előtérbe, s művészetpolitikusként is a klasszikus vívmányokhoz inkább kapcsolódó idősebb nemzedéket igyekszik aktivizálni. (20)

"A múlt művészetének egészében a munkások és parasztok birtokába kell jutnia" (21) - hirdeti Lunacsarszkij, de a népművelés mellett egyre inkább a saját

művészet megteremtését tartja fontosnak. Ennek a művészetnek "mindenekelőtt ideológiainak kell lennie, ahogy ez a korábbi forradalmak idején is történt. . . eszközként kell szolgálnia a néptömegek emócióinak megszervezéséhez. . ." (22)

A "baloldaliak", akik a forradalom után elsőként ragadják magukhoz az új társadalom művészetének kormányrudját, elbuknak a kulturális elmaradottságból éppen hogy kilépő tömegek alacsony szintű befogadóképessége miatt. "Olyan messze mentek el a természetből merített anyagok deformálásában - jegyzi meg sajnálkozva Lunacsarszkij -, hogy a proletárok és parasztok, akik mindenekelőtt világosságot követelnek a művészetben, nem tehetnek mást, mint hogy tanács-talanul emelik fel kezüket a nyugat-európai kultúra e későesti termékeinek láttára." (23) És ő, aki korábban megpróbált rájuk támaszkodni, most már úgy vélekedik: "Az eszmenélküliek és a tárgynélküliek természetesen egyáltalán nem teremthettek semmilyen ideológiai művészetet, semmilyen nagyméretű szobrászi vagy festészeti illusztrációját a történelem ama nagy eseményeinek, amelynek akaratlan tanui." (24)

De hogy ezt az elutasítást nemcsak a közérthetőség problémája okozza, hanem a néptömegeket képviselő funkcionáriusok izléskonzervativizmusa is, arról egy a Tatlin-toronyra tett önkéntelen megjegyzése tanuskodik: "nem az egyedüli vagyok, aki elkeseredéssel látná, ha Moszkvát vagy Petrográdot a baloldali irányzat egyik legnevesebb művészeinek ilyen alkotásai díszítenék." (25)

Ebben a helyzetben a 19. századi realizmust és aktuális tematikát képviselő AHRR vákumot tölt be, s valóban a kompenzációs folyamat első állomásának tekinthető a művészet és közönség kapcsolatában. Lunacsarszkij azonban messzebbre tekint ennél, s 1926-ban már világosan érzékli, hogy "az AHRR művészek" nagyon is tartják magukat a valóság külső formáihoz és ez kétségkívül ártalmára van festményeik kifejezőerejének." (26) Ő nagy művészetet szeretne, az AHRR által csak deklarált heroikus világerzés valódi megformálását. (27)

Erre a feladatra voltaképpen még éretlennek tartja kortársait, ezért fordul a klasszikusokhoz mint tanítómesterekhez. Itt a multnak azokra a nagy művészeire gondol, "akik megfelelően kifejeztek egy tőlünk semmiképpen sem idegen eszmét, sőt a maguk korának körülményeihez képest hatékonyabban fejezték ki, mint ahogy mi most ki tudjuk fejezni, mint ahogy mi a technika jelenlegi szintjén képesek vagyunk rá. . ." (28) Ezeknek a példaképeknek éppen az a szerepük, hogy betöltsék a kultúra hézagait, "amelyet mi magunk még nem tudunk betölteni." (29)

Lunacsarszkijt ezen túl azonban valami más is fűzi a mult nagy művészetéhez, mély ontológiai és eszmei párhuzamot lát az általa kiválasztottnak tekintett korszakok, a görög kultúra és a reneszánsz, valamint az új társadalom művészete közt. ". . . a klasszikus művészet és a reneszánsz (azaz ugyanennek a klasszikus művészetnek az újjászületése) - a kizsákmányoló osztályok alkotó erői virágzásának időszakai voltak. . . Az ilyen osztály, amely nagy szociológiai erő, amely az emberiség élcapatának érzi magát, monumentális, büszke életörömmel és önbizalommal teli alkotásokat teremtett. Ez a hangvétel pedig korántsem idegen tőlünk, további fejlődése során a proletariátus, semmi kétség, megteremti a reneszánszt. Ez természetesen a klasszikus hagyaték újabb átértelmezése lesz. . . De az emberiség eme ünnepélyes, diadalmas önigenlésének belső tónusa, ez a magasrendű, realiztikus, érzéki, boldog humanizmus fontos eleme, lényeges tartozéka lesz művészetünknek." (30)

Uitz a lunacsarszkiji retrospektivizmus tartalmi és technikai mozzanatát egyaránt igenli: "Mi vagyunk az egész nagyszerű emberi kulturának, közte a művészetnek is igazi örökösei - mondja a szintézis kérdéseivel foglalkozó konferencián. - Az örökség kritikai elsajátításakor elsősorban azokat az elemeket használjuk fel, amelyek segítik a valóság igazi megismerését és alakokban való, hű ábrázolását. Ezért mindenekelőtt és más korszakoknál inkább gazdagít bennünket a reneszánsz és Hellász, amelynek alkotásaiban uralkodnak a realista mozzanatok." (31)

Ugyanott igen rigorózan írja elő a freskófestéskor követendő munkamódszert: "A monumentalista művész köteles: 1. a munka kezdetén pontos vázlatot készít; 2. köteles kidolgozni az alapvető részletek vázlatát a freskó természetes nagyságában; 3. köteles továbbá, a freskó természetes nagyságában kartont készíteni, különben mechanikusan átviszi a kiz vázlat arányait a nagyméretű műre..."

Ebben a megfogalmazásban az akadémikus módszer minden részletre kiterjedő alapossága és természetesen az ősforrás, Cennino Cennini traktátusa érezteti hatását, amiből Uitz munkatársa, O. Pavlenko idéz is: "előbb csináld fatáblán, aztán menj a falhoz, nagyobb haszna lesz, mert a fal igen nehéz dolog." (32) Uitz, aki egyébként ugyancsak olvasta a traktátust, orosz fordításban, a korareneszánsz nagyraértékelésében és egész, a harkovi Marx és Lenin portré révén nekiinduló monumentalista tevékenységében, a Lunacsarszkijjal való elméleti párhuzamnál jóval közvetlenebbül és gyakorlatiasabban, az ukrainai falfestők köréhez, a Bojcsuk-iskolához kapcsolódik.

Összetartozásukra már V. Favorszki felfigyel, aki a művészeti szintézis kérdéseiről rendezett konferencián a szovjet monumentális festészet törekvéseit osztályozva, többek közt egy heterogen csoportról beszél, amelyet főleg a ritmus problémája foglalkoztat. "A csoport mestereinek szemrehányást lehet tenni stilizáló tendenciájuk miatt. De igazolásukra el kell mondani, hogy a ritmus problémái rendkívül bonyolultak, és itt, következésképpen, jóval nehezebb a realizmus célkitűzéseinek a megvalósítása" - állapítja meg, Uitzot, Bojcsukot, valamint az utóbbi tanítványait sorolva ide. (33)

A Bojcsuk-iskola tevékenysége a szovjet művészet történetének feldolgozatlan területei közé tartozik. Az összefoglaló, kézikönyv jellegű munkák kötelességszerűen irnak róla, de nem valami pozitív hangon. V. Tolsztoj például felrója nekik, hogy a monumentalitást azonosítják a mozdulatlansággal, a statikával, a modern témát halott formasémákba gyömoszölik, a középkori mozaikokból és freskókból elvont formai principiumok - sikszerűség, szimmetria, fordított perspektiva - szellemében alakítják. (34)

Egy ukrán szerző szkepticusan megjegyzi, hogy a történelmi gondolat és a nemzeti stílus képviselőinek tartják magukat, de a nemzeti önállóság ügyén megpróbálják elszakítani az ukrán művészetet a szovjet művészettől, mindenekelőtt az oroszról, annak klasszikus tradíciójától. (35)

A legkörrültekintőbben és legalaposabban V. Afanaszjev foglalkozik a kérdéssel. Cikkéből elég differenciált képet alkothatunk magunknak a bojcsukizmusról és az ukrán művészetben betöltött szerepéről. (36)

A huszas évek folyamán az ukrán művészek az oroszokhoz hasonlóan különféle művészeti szervezetekben tömörülnek, amelyek közül két nagy mozgalom, az

AHCSU és az ARMU emelkedik ki. Az előbbi a 19. századi orosz és ukrán tradíció alapján áll és az AHRR ukránjai megfelelőjének tekinthető. Az ARMU pedig az AHCSU ellenlábasa az AHRR-ről alkotott véleménye élesen elítélő, "az epigonizmus és a művészeti reakció előszobájának" nevezi az orosz mozgalmat. Tagjai a forradalom előtti ukrán művészetet mint provinciálisat elutasítják, az új ukrán művészet lérehozásakor az ipari kultúra korszakának nyugat-európai művészetéből kívánnak meríteni. Nagy társadalmi aktivitás, a manifesztumok tömege jellemzi ezt a szervezetet, s az, hogy mindenkit befogadnak, az impresszionistáktól, az akadémikus realistáktól kezdve a konstruktivistákig, "aki csak előre akar haladni".

A stílusosan heterogén ARMU legnépesebb és legaktívabb csoportját a bojcsukisták alkotják. Nevüket Mihail Lvovics Bojcsuktól, a kijevi művészeti akadémia tanárától, a falfestészet rajongójától kapták. Mihail Bojcsuk olaszországi tanulmányutja és restaurátori tapasztalata révén jól ismerte a freskótechnikát. Pedagógiai módszere, amely önálló felfogás kialakítására és magas szintű technikai tudás megszerzésére ösztönzött, a műhelyében uralkodó kollektív szellem, a nagy monumentális feladatok megoldásában való részvétel népszerűvé tette a fiatalok körében. (37)

Bojcsuk mindenekelőtt a bizánci, a korareneszánsz és az ukrán népi tradíció híve, viszont a 19. századi realizmust annak minden népszerűsége ellenére sem tudja méltányolni. Különösen a bojcsukisták ugynevezett ortodox korszakát jellemzi a bizánci és korareneszánsz kompozíciós sémák, ikonográfiai elemek közvetlen átvétele. A későbbiek során ez a túl direkt kapcsolódás áttételesebbé válik.

Legkorábbi munkájuk 1919-ben készül a kijevi Luckij-kaszárnya épületeiben. A Vörös Hadsereg étkezőjét a Szentháromság angyalai vendégségben Ábrahámnál és Sáránál képtípus mintájára festik ki. A Harc a sárkánnyal című kompozícióban vöröscsillagos katonát ábrázolnak Szent György képében, aki megöli az ellenforradalom hidráját. Az elpusztult művek, amelyek az említetteken kívül, az ukrán és orosz nép szövetségét, a szabad munkát jelenítik meg, a szakirodalom tanúsága szerint, (38) néhány gondosan kiválasztott és gondosan megfestett részletből épültek fel, szilárd kompozícióval, magabiztos ritmusérzéssel és szabatos kontúrokkal. Az ikonfestésztől tanult monumentalitás és lakonikusság jól megfért bennük az ukrán népművészet humorával, a népi fametszetet, a lubokot idéző ornamentális kerettel és a képsíkba illesztett feliratokkal.

Az odesszai Paraszt-szanatórium 1928-ban készített freskói és reliefjei - szintén elpusztultak az épülettel együtt - tematikában és kompozícióban egyaránt eltávolodtak a korábbi archaizálástól. V. Afanaszjev ezt azzal magyarázza, hogy itt csak két kisebb jelentőségű freskó Bojcsuk műve, míg az előcsarnok fő kompozícióját, A termés ünnepe, az ő irányítása alatt ugyan, de már fiatalok, N. Rokickij, E. Sehtman, K. Gvozgyik és A. Mizin festették. (39) Más Diego Riverához közeli modorban (40) kivitelezett odesszai képekkel együtt, a korabeli fotók tanúsága szerint igazolni látszanak Afanaszjev megállapítását: "A maga idejében ez a mű az egész szovjet monumentális művészet kiemelkedő eseménye volt, sokat irtak róla és joggal." (41)

A művészeti csoportok kegyetlen marakodása, a szakmai kérdéseken túlnövő harc a Bojcsuk-csoport visszaszorulását eredményezi. Miután a kijevi főiskolán és az ARMU-ban elveszti befolyását, Mihail Bojcsuk 1932-ben Leingrádba utazik,

hogy a Művészeti Akadémián, a VHUTEIN jogutódjában folytassa pedagógiai tevékenységét. Ott azonban nem tud meggyökeresedni, ezért hamarosan visszatér Kijevbe.

A bojcsukizmust közben egykori hívei is egyre inkább eltévelyedésnek minősítik. Az egykori tanítvány, E. Holosztyenko, aki korábban a modern világművészet fejlődéséhez kapcsolódó, új, eredeti jelenségnek tartotta, "amely a maga elvi megközelítésében részben különbözik Szovjet-Oroszország művészetétől" (42), most ellenforradalmi nacionalizmusként bélyegzi meg. (43)

Egybevág ezzel a megítéléssel az ugyancsak Bojcsuk-tanítvány és munkatárs V. Szedljár neveket nem említő felszólalása a szintézis kérdéseiről rendezett konferencián: "Minden ukrán művész, így a monumentális művészet területén dolgozók számára is különösen fontos, hogy eleven kapcsolatba kerüljenek a moszkvai művészekkel. Az ukrán nacionalisták, akik a multban erősen kezükben tartották a közoktatás intézményeit, nagy kárt okoztak az egész ukrán szocialista kulturának, amikor megpróbálták bennünket elválasztani a testvéri szocialista köztársaságok kulturájától és a burzsoá Nyugat felé orientálni." (44)

Ilyen körülmények között készül a Bojcsuk-iskola utolsó közös munkája a harkovi Krasznozavodszkij Színházban, amely a kor igényeinek megfelelően már az illusztrativitás jegyeit viseli magán. A képek "a bojcsukisták széles társadalmi kritikája után, a realista átalakulás útján elért komoly sikerekről tanuskodtak." (45) Az ukrán művészet sorsának további alakításában azonban ennek ellenére sem volt többé hely számukra.

A "formalizmus" elleni harc hevében elutasítódott "az a kétségtelenül pozitív elem is, amit az ukrán szovjet művészetbe hoztak: a monumentális festészet és a különböző alkalmazott művészeti műfajok fejlesztésének elsődrendű fontossága iránti érzék, a művészi forma (ritmus, kompozíció) kérdéseinek hangsúlyozása, a művészi ábrázolás nagyléptékűségére való törekvés." (46) A csoport végül is szét-szóródott, "egyes művészeinek sorsa - jegyzi meg sokat sejtetően Afanaszjev - egészen tragikusan alakult." (47)

Uitz és a Bojcsuk-csoport eltérő társadalmi és személyi adottságok között kialakult művészete néhány lényeges vonás tekintetében párhuzamosnak mutatkozik. Egyaránt hívei a monumentális festészetnek és ellenfelei az AHRR-nak, a korareneszánszban látják a jövő nagy művészetének prototípusát és a táblaképfestészet legujabb törekvéseiben e példamutató örökség elpazarlóját. Megegyeznek abban is, és ez majd Uitz kirgiziai tevékenységében válik nyilvánvalóvá, hogy a szocialista művészetben belül a nemzeti-helyi, népművészeti vagy monumentális előzményeket a peredviznyik tradíció rovására hangsúlyozzák.

Az összetartozás jegyei mellett természetesen ott vannak az eltérő vonások is. Mihail Bojcsuk stilizálása, archaizálása, népi-népies elemei végső soron szecessziós gyökertek - az inkább protoreneszánszban járatos báty mellett, a szecessziós-népi jelleg a fiatalon elhunyt Timka Bojcsuk festészetében érződik igazán (48) - a huszadik századi művészeti fejlődés további vonulatai nemigen látszanak őt érinteni. Ebből az alaptól kiindulva keresi a változó összetételű, fiatalokkal állandóan feltöltődő csoport egy tágabb horizontu, klasszicizáló és epikus elemeket egyaránt magábfoglaló monumentális realizmus lehetőségét, aminek teljes beérését a harmincas évek elejének kulturpolitikai változásai akadályozzák meg.

Uitz ezzel szemben, ha szabad ilyen sommásan fogalmazni, máshonnan indul és ellentétes irányban halad. Előbb végigjárja az expresszionizmustól a konstruk-

tivizmusig az avantgard irányzatok iskoláját, majd az ott elsajátítottakat fokozatosan levetkőzve, a harkovi színház dekorációja során találkozik a bojcsukizmus leszálló ágával, hogy az attól kapott tapasztalatokkal gazdagodva, a frunzei ülésterem művészi kiképzésében a posztszecessziós izű "teljes művészet" felé vegye útját.

x

Uitz Frunzébe érkezése után adott egyik nyilatkozatában (49) nem véletlenül említi a tartalmában szocialista, formájában nemzeti művészet Sztálintól eredő jelszavát, a kirgiz nemzeti művészet megteremtésének lehetősége igen erősen foglalkoztatja őt ottani tartózkodása során. Az alkotóként és szervezőként is vállalt feladat megvalósítását két körülmény is nehezíti, egyrészt az ábrázoló művészet formáinak szinte teljes hiánya a kirgiz kulturában, másrészt a művész kívülrőljötsége, idegen volta egy számára addig teljesen ismeretlen közegben.

A nemzeti karakterű művészet kialakításának problémáival Uitz már korábban is szembekerült, a Bojcsuk-csoport tevékenységének megismerésekor. A nemzeti jellegre való törekvést ott kezdetben a középkori murális művészethez való visszanyúlás határozza meg, de jelentős szerepet játszik a népi festészet példája is. Ennek forradalom előtti előzménye V. Kricsevszkij építészeti és grafikai munkássága, amely elsősorban az ukrán falu néprajzi sajátosságaira, a stilizált ukrán ornamentika felhasználására orientálódik. Különösen érdekes a mi szempontunkból, hogy Bojcsukék az odesszai Paraszt-szanatóriumban a történelmi, forradalmi és aktuális témákat ábrázoló kompozíciókat népi ornamentika feldolgozásával nyert dekoratív keretben helyezik el. (50)

A frunzei kormánypalota üléstermének diszítései Uitz és társai ugyanezt a megoldást választják, a kirgiz népművészetre támaszkodva ornamentális és figurális részekből felépített dekorációs egységet alakítanak ki, amelyben a nemzeti jelleg a legközvetlenebbül és a legnyilvánvalóbban demonstrálódik. (51)

A kirgiz ornamentikára mint a nemzeti művészet kiinduló pontjára hívja fel a figyelmet A. Romm is néhány évvel később megjelent könyvében, és amint hivatkozásaiból erre következtetni lehet, nem minden összefüggés nélkül az Uitz által adott példával. "Különös jelentősége van - mondja Romm - a kirgiz ornamentika megőrzött emlékei tanulmányozásának abból a célból, hogy meghatározzuk nemzeti sajátosságait, elemeinek genesisét, szimbolikus jelentését és művészi értékét. Csak ezen az alapon lehetséges a művészeti örökség kritikai elsajátítása és feldolgozása az ország számára új technikákban és formákban (kerámia, építészeti diszítés, színházi dekoráció és jelmezek, tematikus-dekoratív pannó, nem beszélve már a festészetről és szobrászatról, a falfestményekről és az emlékművekről." (52)

A Romm által kívánatosnak tartott kutatás akkor még igen kezdetleges állapotban van, noha a kirgiz népművészet tovább él a szovjet korszakban is. Képviselői szerepelnek például az 1939-es moszkvai kirgiz kiállításon, a hagyományos formákat új, szovjet motívumokkal, sarló-kalapáccsal és ötágu csillaggal bővítik, Lenin és Sztálin portrékat himeznek ki ornamentális keretben. (53)

Bár a diszitőművészet motívumainak rendszerezését és egyértelmű megfejtését nehezíti, hogy a totemikus és mitológikus összefüggések már nem élnek a nép emlékezetében, Romm igen karakterisztikusan írja le a kirgiz ornamentika és egyáltalán a kirgiz népművészet alapvető jellegzetességeit.

Legfontosabbnak a sajátos, jól elkülöníthető ritmust tartja, amely egyaránt jelen van a táncokban és énekekben, a népi eposzban és a diszitőművészetben. "Nem olvad össze a szomszédoknál, még a rokon keleti népeknél található ritmussal sem, ahol a szépség érzelmi felfogása jóval érzékibb formákban, sokkal szababban és változatosabb ritmusban fejeződik ki. A kirgiz népművészetet viszont, mint már jeleztük, a kifejezés visszafogottsága jellemzi, ami nagyfokú érzelmi telítettséggel, komolysággal, sőt szigorral jár együtt és a lakonikusan felfogott alakzatok különös expresszivitásával. Megtalálni a valóság realista ábrázolásának síkján valamilyen megfelelőjét a plasztikai, szó-, hang- és színritmus nemzeti érzékének - nagyon fontos, nélkülözhetetlen és természetesen egészen bonyolult feladat." (54)

Nem tudjuk, Uitzék keresték-e az ilyen megfeleléseket, az viszont bizonyos, hogy a kirgiz nép magas szintű ornamentális kulturájában gazdag anyagot találtak a művészi feldolgozás számára, s élvezettel merültek el a kirgiz nemezzőnyegek, a sirdákok és főként a frizszerű, sátorfalakat diszitő tuskizek tanulmányozásában. Ez idő tájt folynak egyébként egy a kirgiz ornamentikáról kiadandó könyv előkészületei is, amelynek munkacsoportját G. Vasziljev irányítja. (55)

A kirgiz népművészet legfőbb funkciója a sátor felszereléséhez szükséges tárgyak előállítására, a sátor vázszerkezetét nemezlapokkal és szőnyegekkel borítják be, amelyek itt tulajdonképpen architektonikus szerepet töltenek be. A padlóra szőnyegek és párnák, a falakra használati tárgyak tartására szolgáló szőnyegtáskák és zacskók kerülnek. A különféle nemezdiszitő technikával készített sirdákok mellett, a tuskizek tisztán dekoratív funkciót töltenek be, s ezért jóval parádésabbak. Anyaguk bársony, posztó, ritkábban papír, amit színes selyemszállal himeznek ki. A diszités közel áll a sirdákéhoz, de változatosabb, tarkább annál. A tuskiz dekoratív hatását fokozza, ha különböző színű bársonydarabokból varrják össze, vagy ha himzett posztóval, prémmel kombinálják.

"A kirgiz nép mese- és farszíateli ornamensében maga a mindennapi élet alakul át művészetté - állapítja meg Kemény Alfréd. - A határ itt a használati tárgyak és művészet között elmosódott. Nem volt a kirgizeknek olyan használati tárgyak, melynek különös szépségében nem nyilatkozott volna meg egyúttal e különösen tehetséges nép folytonosan művészetet alkotó képzelete. Lovak és tevék kantára, takarója és nyerge, szőnyegek, ruhák, övek, táskák és kancsók a primitív kirgiz civilizáción belül egyúttal műtárgyak is voltak. Evés, ivás, alvás, munka, lovaglás közben, az élet mindennemű megnyilvánulásában, művészettel vették maguk körül e nép életbe és művészetbe egyaránt szerelmes fiai és leányai." (56)

Feltehetőleg Uitz (esetleg Pavlenko) inspirálja Kemény Alfrédet az Uj Hangban közölt, kirgiz ornamentikáról szóló cikk megírására. Keményt szemmel láthatólag érdekli a téma, s igyekszik kiaknázni az esetleges kirgiz-magyar párhuzamokat. A kirgiz művészet, állapítja meg, "a magyar, különösképp az erdélyi "meseszövő" ornamentikával, motívumokban, színben, ritmusban egyaránt, sok tekintetben rokon. Középzásiai kirgiz dungán és kalotaszegi magyar himzések néha szinte összetéveszthetők egymással. A magyar nyelvben számos kirgiz szó is van. És ha Uitz Bélának, a kiváló magyar forradalmi művésznek rajzait látjuk, melyeket kirgiz parasztokról a helyszínen papírra vetett, a rokonság a kirgiz és magyar nép közt egészen nyilvánvalóvá lesz." (57)

Az idézett sorokban nem is az összefüggések reális vagy megalapozatlan (egyéb-ként valóban labilisnek tűnő) volta érdekes számunkra, hanem az, hogy Uitz nézeteit közvetítik-e inkább vagy a szerzőét. Az előbbi esetben ugyanis érdekes pszichológiai fogódzóját kapnánk meg a művész új környezettel való azonosulásának. Megerősíteni látszik ezt Uitznak az a közlése, hogy hallott "kazák" (azaz kazah) énekeket, amelyek egészen hasonlítanak a magyar népdalokra, például a Hét csillagból áll a Göncöl szekere... kezdetűre.

Keményy Alfréd, mint láttuk, igen fogékonyan interpretálja a kirgiz diszítőművészetet, az általa tett megjegyzések egybevágóan azzal a néhány kirgiz ornamentikát rögzítő Uitz-rajzzal, amit ma a Nemzeti Galériában őriznek. (58) Ezek a rajzok növényi, főként virágmotívumokat ábrázolnak. Diszítőműveik nyelvezete egyszerű, világos, a lényeges elem határozottan kiemelkedik bennük, nem homályosítják el apró részletek. A fekete alapu háttér és a belőle dekoratívan kiugró ornamensek egyensúlyban vannak egymással, ügyes tömegelosztás, energikus, expresszív kontúrok fokozzák a tiszta, kontrasztos színek hatását.

Uitz rajzai világosan érzékeltetik a tuskizék szerkezeti felépítését, az egymástól elkülönülő középső és külső, keretező részt, valamint az ornamszínmezőjéből, az attól elütő konturozásból és háttérből adódó mintázatot. A sötétvörös, a kék és a sárga az uralkodó szín, de akadnak olyan diszítőművek, ahol más árnyalatok, zöld, barna és okker is szerepelnek. Ha Romm osztályozását követjük, aki a harmonikus színösszeállítást, a spektrum szomszédos színeinek kombinálását, a komplementer színpárok kerülését tartja tipikusnak, akkor az utóbbiak inkább a kínai művészettel érintkező dungán himzések közé sorolhatók, amelyek a kirgiztól némileg eltérő karakterűek, kontrasztosabb, változatosabb színhasználatúak. (59)

Uitz, akit mindig is érdekelt a különféle színek egymáshoz való viszonya, szívesen magyarázta, hogyan hat egymásra a vörös ornamszín, a kék kontúr és a fekete alap vagy a vörös ornamszín, a sárga kontúr és a fekete alap. Az előbbi esetben a hideg kék szín hatására a másik kettő is hideg hatásúvá válik, az utóbbi összeállítás jellegét viszont a meleg sárga kontúr határozza meg.

A tuskizék és sirdákok diszítésében nagy szerep jut a forma-szín pároknak, azok variációjának. Uitz egyik rajza, amely ugyanannak a csigavonalszerűen gömbölyödő növényi motívumnak a fekete-fehér, negatív-pozitív változatát ábrázolja, akár Keményy Alfréd cikkének közvetlen illusztrációja is lehetne.

Keményy a sik olyanfajta alakításáról ír, "mely az ellentétet előtér és háttér, az előtér aktivitása és a háttér passzivitása között nem túli meg, a háttér itt rendszerint nem neutrális és nem passzív, hanem mint az előtér ornamszínét kiegészítő, tovább fejlesztő és építő ornamszín fut végig a szőnyegen... A zene analógiájaképpen színek kontrapunktjáról lehetne beszélni abban az összefüggésben, ahogy itt az egyik szín átmegy a másikba, ahogy a szőnyeg különböző részeiben az előtér ornamszínének a színe "egyszerre" a háttér ornamszínében tovább folytatódik. A színek "helyet cserélnek". Az előtér háttérré és a háttér előtérré alakul át. Az ornamszín alakja és alapmotívuma - színben, formában, vonalban - sokoldalúan variálva, kevés szín ellenére gazdag hangszerelésben éri el a néző szeme előtt betetőzését." (60)

Uitz a kirgiz ornamentális művészetben való jártasságát többek közt a Kirgiz SZSZK cimerpályázatára benyújtott két tervében gyümölcsoztotta. (61) Ezek a

tervek némi eltéréssel ugyanazokat a motívumokat variálják, más elrendezésben és színösszetétellel.

Az első változatban a cimer ivekkel határolt ötszög alakját ölti. A kívül pirossal, belül késsel keretezett, zöld szegélyben, piros betűkkel a Világ proletárjai egyesüljete - jelszó olvasható orosz és kirgiz nyelven. Az ötszög felső sarkában, pirossal keretezett sárga medaillonban ötágú csillagot láthatunk, közepében fekete koronggal, alatta sarló és kalapács helyezkedik el. Az ötszög világosszürkére festett belső részét stilizált gyapotcserjék, fehér kos- és sárga lófej töltik ki. A talapzatára állított ívelt oldalú egyenlő szárú háromszögben, fehér-szürke ornamentális háttér előtt, piros betűkkel a köztársaság kirgiz neve olvasható. A háromszög csucsán pirossal keretezett medaillon áll, kirgiz táj előtt kirajzolódó három férfiprofillal.

A második változat felépítése koncentrikus körökre épül. A külső sávban helyezkednek el a feliratok, kék illetve sárga-fehér alapon piros betűkkel, a gyapotcserjék, a kos- és a lófejes medaillon. A belső sávot sarló-kalapács, ötágú csillag és fekete alapon sárga, kék, piros növényi motívumok töltik ki. A centrumban jellegzetes kirgiz táj látható, zöld mezővel, fehér hegyekkel és kék éggel.

Úitz, virtuózan használva ki a különféle színek és formák dekoratív hatását, a sokféle motívumból a cimentervezés mindkét változatában szerves egységet alakít ki. Ha összevetjük őket egymással, akkor színben és kompozícióban egyaránt a zöld keretezésű első változat kerekedik felül. Ennek derültebb árnyalatai mellett a másik, a sok kék miatt, komornak tűnik, s koncentrikus körei is tulságosan egyhanguak.

Úitz és társai szívesen foglalkoztak a különféle ornamentális munkákkal, így az ülésterem kialakításával, amelyről az *Ars Hungarica* egy korábbi számában már szóltunk (62) de a fő feladatot mégiscsak a tematikus kompozíciók megoldása jelentette számukra. A téma adva volt, mindenekelőtt az 1916-os kirgiz felkelés emlékét kellett nagyszabású művekben megörökíteni a huszéves jubileum alkalmából.

x

Az 1916-os kirgiz felkelés párhuzamosan zajlott a többi középázsiai nép hasonló mozgalmával. Fő motíválója a háború idején kialakult nyomasztó gazdasági helyzet volt. A lakosságot magas adók, a cári telepítési politika szolgálatában végzett erőszakos földfoglalások, a gyapju, a gyapot és a bőrök alacsony szinten rögzített ára, az állatállomány rekvirálása, az iparcikkek és a gabona jelentékeny drágulása sujtották.

A felkelés tömegbázisát az alsó és középrétegek képezték. A helyi nemzetiségű városi polgárság, a kiskereskedők, az iparosok és hivatalnokok jórészt semlegesek maradtak, a nagy- és középbirtokosok, a kereskedők megoszlottak. Dél-Kirgíziában nagyrészt a felkelés ellen hangolódtak, részt vettek annak leverésében. Északon viszont, ahol cári adminisztráció tulkapásai különösen sértették érdekeiket, élére álltak a lázadásnak. Vezetésük alatt nemzeti-felszabadító, háboruellenes mozgalom alakult ki, amelyet azonban mindvégig az ösztönösség, a széttagoeltság, a szervezetlenség, a központi székhely és az egységes irányítás hiánya jellemezett.

A felkelés közvetlen kiváltója II. Miklós cár 1916. június 25-i rendelete volt, amely katonai-hátországai munkára hívta be a birodalom nem orosz nemzetiségű

lakosait. A cári ukáz által keltett ellenszenvet két dolog is fokozta, egyrészt a behívóparancs nem érintett egyetemlegesen mindenkit, mentességet biztosított bizonyos rétegek és foglalkozási ágak számára, másrészt a végrehajtást a választott kizáró szervek végezték, s ez sok visszaélésre adott alkalmat.

Kiéleződtek az osztályellentétek, a mozgósítás alá eső fiatalok titkos gyűléseket tartott, s egyes járásokból megindult a kínai határ felé való vándorlás. Dél-Kirgiziában a felkelés eseményei zömmel 1916 júliusában zajlottak le. A közigazgatási székhelyeken összegyűlt parasztok a sorkötelesek listáját követelték a helyi vezetőktől, akiknek vagy sikerült elmenekülniük, vagy megölték őket. Az ország-
részben állomásozó jelentékeny katonai erők pedig véget vetettek a lázadásnak, még mielőtt komolyabbra fordult volna a dolog.

Észak-Kirgiziában augusztusban kezdődtek az események és nagy területre terjedtek ki. A lázadók fegyvert zsákmányoltak egy vasuti szállítmányból, fegyverkészítő műhelyeket szerveztek a hegyekben, s odairányították a nőket, a gyermekeket és a sebesülteket, élelmiszert gyűjtöttek, lerakatokat hozva létre belőle. Legnagyobb szabású katonai akciójuk az volt, hogy elfoglaltak egy-egy telepes falut vagy ostrom alá vettek megerősített helyiségeket, míg nem győzedelmeskedett fegyvereiken az odairányított cári csapatok géppuska- és tűzérségi támadása. A mozgalom különösen a pispeki (Frunze régi neve) és prsevalszki területen vált gyűlölködővé, ahol válogatás nélkül gyújtották fel az orosz telepesek házeit.

Legkésőbb október közepére azonban a felkelők mindenütt vereséget szenvedtek. Észak-Kirgizia sok helyéről a büntető osztagok elől Kinába vándoroltak, délen ez szinte egyáltalán nem fordult elő. Az éhhalál és a tifusz pusztította a menekülőket és az otthon maradókat egyaránt, az előbbieket még a nehezen járható hegyi utak és a közelgő tél is kemény próbára tették. A vagyonekbevételek mellett a katonai kormányzó büntetésként bizonyos területek kirgiz lakosságának kitelepítését tervezte. Erre azonban már nem került sor, mert közben kitört az 1917-es forradalom. (63)

A szovjet történészek véleménye egészen 1953-54-ig megoszlott az 1916-os kirgiz felkelés megítélésében. Egyesek teljes egészében nemzeti-felszabadító jellegűnek tartották, mások viszont tisztán reakciónak. "A Szemirecsja (Kirgiziai régi neve) bizonyos körzeteiben lezajlott reakciós megmozdulások okait elemezve, néhány történész azokban csak a feudális-klerikális elemek nacionalista törekvéseinek eredményét látta. Ezáltal ignorálódott a cárizmus reakciós agrár és nemzetiségi politikája, amely hosszú időn át szította és provokálta a nemzetek közti gyűlölködést." (64) Érdemes itt megemlíteni azt a véleményt, amely az Uitz által tervezett freskó megvalósításának elodázását éppen a felkelés megítélésének fenti problémáival, a témában latensen jelenlevő oroszellenességgel hozza kapcsolatba.

A történelmi és különösen a forradalomtörténeti téma kezdettől fogva jelentős szerepet kap a szovjet művészet különböző ágaiban. Elég ha olyan kiemelkedő művekre gondolunk, mint Eizenstein filmjei, A Patyomkin páncélostól a Retegett Ivánig, Alekszej Tolsztoj I. Pétere, Dejneka és Petrov-Vodkin képei.

A nyilvánvalóan történelmi témájú kompozíciók mellett, különösen a 30-as években, érdekes csoportot alkotnak azok a művek, amelyekben elég nehéz elhatárolni egymástól az életképet és a történelmi festészetet. Ez utóbbinak Joganszon ismert művei, a Kihallgatás és A régi urali gyárban címűek a legjel-

legzetesebb képviselői, amelyek tézisszerű ellentétekre épülő motívumait a repini-szurikovi ember- és környezetábrázolás apparátusával jelenítik meg. (65)

A történelmi műfajokat a legjelentősebb szovjet alkotók nem pusztán tematikai bővülésként, hanem a múlt önmaguk megértéséhez nélkülözhetetlen elsajátításaként értelmezik. A. Tolsztoj például így indokolja történelmi regényének téma-választását: "mi önökkel együtt nem az égből szakadtunk a Szovjetunió síkságaira. Ahhoz, hogy művészileg újraalkossuk korunkat - annak feladatait, a harcra és építésre felsorakozó tömegeket, az emberi jellemeket és a többit és a többit - egész történelmi perspektívájában kell azt felfognunk. A mai nap - a maga befejezett jellegzetességeivel - csak akkor érthető meg, ha a bonyolult történelmi folyamat láncszemévé válik." (66)

A harmincas években már nincs szükség ilyen magyarázkodásra, a művészet fejlődés megváltozott keretei, úgy tűnik, még a korábbiaknál is sokkal inkább kedveznek a múlt felé való fordulásnak, a történelmi tematika népszerűségének.

"A történelmi festészet klasszikus tradíciói folytatódnak a Szovjetunióban - állapítja meg Kemény Alfréd A történelmi festészet reneszánsza című cikkében 1938-ban, - Ebben az országban, ahol hatalmas történelmi események játszódnak le, ahol az emberiség útja magasra ível, a történelmi művészet is új lendületet és új tartalmat kapott. ... Ezt a folyamatot a szovjetországi művészetben belül éppúgy megfigyelhetjük, mint a szovjet-ukrán, üzbég, turkmén, kazák, georgiai stb. művészetekben." (67)

A nem orosz nemzetiségű területeken különösen a szövetséges köztársaságok rendszerének kialakításakor nyilvánul meg a nemzeti múlt jelentős eseményeit feldolgozó alkotások iránti igény. Ott mindez az orosz művészettől eltérő értelmet kap, a fiatal köztársaságok önigénylésének, nemzeti tudatának demonstrálójává válik. Így van ez Kirgiziában is, ahol természetesen az 1916-os felkelés az a téma, amely a nemzeti és egyben forradalmi mondanivalót leginkább hivatott hordozni, próbaköül szolgálva az akkor születő képzőművészet minden becsvágyának.

A sort V. V. Obrazcov nyitja meg, az első Kirgiziában működő festő, aki miután a taskenti művészeti iskolában rajztanári képesítést szerzett, 1920-ban Frunzéban telepszik le. A pedagógiai munka mellett újságrajzokat, linóleumművészeteket készít, tájképeket fest. Művészi fejlődésében fontos esemény 1928-as és 1932-es moszkvai utazása, amikor is megismerkedik a moszkvai gyűjtemények gazdag francia anyagával, köztük a számára legfontosabb művészekkel, Gauguinnal és Matisse-szal. Ettől kezdve figurális kompozíciók foglalkoztatják, eltávolodik a plein air festészettől a tiszta színek, a dekoratív, síkszerű formák kedvéért.

Az 1916-os kirgiz felkelést megörökítő történelmi képei a harmincas évek elejétől származnak. A felkelő című (1930) cári katonákkal dulakodó kirgiz lázadót ábrázol, s ezzel a motívummal a moszkvai Mezőgazdasági Kiállítás Mizin-freskójának őse. Az alakok szinte teljesen kitöltik a tájat megjelenítő képsíkot, így a pszichikai motíváció, az arckifejezések megfestése, a peredviznyik tradíció szellemének megfelelően, jelentős szerepet kap. (68) Ugyancsak az életképi jelleg határozza meg A felkelők (1932) című kép felépítését is, amelyen két kirgiz vezető szemléli meg az előttük elvonuló harcosok felszerelését. (69)

Az 1931-es Összeesküvés (70) viszont más felfogást tükröz. Az összeesküvők kört alkotó csoportja, az ülő, álló alakok és lovak a magas hegyi táj előtt oly

módon jelennek meg, hogy a középtérben levő viszonylag kis figurák arca alig látható, elhelyezkedésük, elhelyezkedésük, a táj előtt kirajzolódó sziluettjük hangsúlyozódik és a fölöttük uralkodó óriási hegylánc.

A modellhűséget itt dekoratív formák, a pszichológizálást zengő színek váltják fel, s a kép méltatáiban népművészeti asszociációkat idéz fel. "A dekoratív feladat teljesen lekötötte a művész figyelmét: a felkelők figurái szabályos félkörben, valami diszitményhez hasonlóan helyezkednek el a hegyi rét zöld hátterében, homályosan keleti ornamentális motívumra, rozetkára emlékeztetve" állapítja meg Romm. (71) Egy másik szerző a szinkompozíciót és a figurák ritmusát a kirgiz nemezszőnyeggel rokonítja. (72)

Kontha Sándor Mészáros-monográfiája révén meg egy idevágó témájú Obrazcov-kompozícióról szerezhethünk tudomást. Csujkov művével összevetve említi meg, hogy "Obrazcov azonos tárgyú képe, az Utban Kina felé, még kevésbé szerencsés megfogalmazású. Néhány szárnalmas, csontig fagyott, félmeztelen, rongyos és beteg ember haldoklik rajta. Ennél többet se nem ábrázol, se nem mond a festmény." (73)

A kirgiz képzőművészet másik uttörője, Sz. A. Csujkov (1902) is több kompozíciót szentelt az 1916-os felkelésnek. A legnagyobb szabású ezek közül a cári csapatokkal való megütközés egyik epizódját ábrázolja. A ellenséget magát nem látjuk, csak a rohazók előtt fekvő sebesültek jelzik a gyilkos géppuskatűzet, ami a felkelőket fogadta. A halálra szántan előrerohanó tömeg, a közéjük keveredő, velük sodródó gyermekes anyák és öregek, a történelmi igazságnak megfelelően jellemzik a felkelés karakterét, ösztönös, szervezetlen voltát.

Csujkovot, aki ez idő tájt egyre inkább a 19. századi orosz festészet nagyjait tanulmányozza, köztük is elsősorban Szurikovot, a sokfigurás, nagy lélegzetű történelmi kompozíció lehetősége vonzza ebben a témában, az ábrázolt események forrpontra hevített drámaisága. A kitörő népharag elemi dühét igyekszik ábrázolni a lendülettől előredőlő figurákban, a harci kiáltást üvöltő dzsigitben, a támadásra szegzett lándzsák ritmusában.

Hiába azonban a gesztusok expresszív felfokozása, a mozgás nyughatatlan dinamikája, a festő, elsősorban szakmai-mesterségbeli okok miatt, nem tudja megvalósítani elképzeléseit. Tulságosan érezhető képén az alakokat elmerevítő rajzbeli bizonytalanság, az erejét meghaladó feladattal küzdő művész görcsössége.

Egy másik vásznán a Kinába való menekülés jeleneteit ábrázolja, Romm véleménye szerint: "merész kibontásával a kanyargó hegyi ösvényeken haladó fáradt menet mozgásának." (74)

A szakirodalom Obrazcov és Csujkov próbálkozásain kívül még egy fiatal festő rokon témájú kompozíciójáról tesz említést, L. Dejmant művéről, amely Az 1916-os felkelés előkészítése címet viseli, s az előbbieknél valamivel később, 1938-1939-ben készült.

A hegyek közt összegyűlt dzsigitek tanácskozását ábrázoló képben, Romm leírása szerint: "A művész megragadta a kirgizek tipikus gesztusait és mozgását, változatos, kifejező ábrázolását adta a színes, de viseltes ruházatu nomád hegyilakóknak. Mindez festőileg szerencsésen van megoldva, szilárd színegyeségbe foglalt különféle árnyalatokkal, a szürke és színes köpönyegek, a barna arcok és a kék hegy-sziluettek szép kontrasztjával, a figurák ügyesen megoldott csoportosításával. Ezek az erények részben feledtetik az alakok rajzának, a kép térbeli megoldásá-

nak bizonyos hibáit, amelyek egészen magától értetődőek egy fiatal művész esetében." (75)

A legfőbb hiányérzetet azonban a fenti kompozíciók mai szemlélőjében nem is annyira a technikai-mesterségbeli, mint inkább a szemléleti problémák keltik. Ezek jelentkezése egyáltalán nem meglepő. Különösen akkor, ha számításba vesszük, hogy a huszas évek ellentétes irányzatai a művészeti életbe csak akkor belépők számára nem tették éppen könnyűvé saját nézőpontjuk kialakítását. Szemléletesen tanuskodik erről a zavarról Csujkov önéletrajza, aki elmeséli, immár a sztálini korszak frazeológiájával és nézőpontjából előadva, milyen meghasonlottságot keltettek benne tanulóévei.

"A VHUTEMASZ a maga kialakult formalista módszerével, még inkább mint a taskenti iskola, elültette bennem a zavart és a fejesztettség érzését... Semmilyen kapcsolat nem volt az én elképzeléseim és a közt, ami most körülöttem zajlott. Az én álmom az volt, hogy megtanuljam visszaadni a természet állapotának és az ember élményeinek minden árnyalatát... Itt pedig "a formát a térben", "a szín mozgását a formában" stb. kellett kifejezni... Kezdetben azt hittem, hogy az egésznek az én provincializmusom és elmaradottságom az oka. De hamarosan meggyőződtem róla, hogy ez nem így van. A vakációt minden évben Kirgiziában töltve, sokat dolgoztam ott a természetben. Ugyanazok az érzések töltöttek el a hazai táj szemlélésekor, mint gyermekkoromban és ugyanaz a vágy kifejezni ezeket az érzéseket. Jóhiszeműen megpróbáltam saját feladatomhoz alkalmazni az új elveket, hamarosan rájöttem azonban, hogy ez a két dolog összeegyeztethetetlen. Fokozatosan arra a meggyőződésre jutottam, hogy soha sem lesz belőlem formalista, hogy egész természetem másképp van felépítve, és hogy meg kell maradnom annak, aki vagyok." (76)

A saját egyéniség megőrzése vagy inkább kialakítása hosszú, sok vesződséggel járó feladatnak bizonyult. Csujkov és egyivásu társai tájékozódását a művészet világában az éppen felülkerekedő irányzatok határozták meg, így a harmincas években szükségképpen a 19. századi orosz realizmus. A nagy történelmi kompozíció megteremtésére törekvő Csujkovnak azonban a ragyogó szurikovi kosztüm sem áll jobban, mint a VHUTEMASZ tul feszesnek érzett formaruhája. Erről tanuskodnak korai művei, amelyeket önkritikusan művészetének előtörténetéhez sorolva, nem szerepeltet a róla kiadott albumokban, és a szakirodalom véleménye egyaránt. "Nyilvánvalóan nem volt kellő tapasztalata a sokfigurás kompozíciók megoldásában - állapítja meg egyik monográfiája - és azonkívül (amint ezt művészetének későbbi fejlődése megerősíti), a fejlett elbeszélő készség sem volt erős oldala természetből adott képességeinek." (77)

Tul mindezen felmerül a kérdés, hogy egyáltalán a peredvizsnyik szellemben, szurikovi vagy akár repini modorban előadott művek mennyiben szolgálhattak a történelmi-forradalmi témák mai hangú, művészileg átélt és átélhető ábrázolásával, s nem korlátozták-e eleve, a zsánerszerű jelenetek modellhű visszaadásának követelményével, az alkotók képzeletét a jelenségek külső burkára, az események tényszerű rögzítésére, minden művészi általánosítást, nagyobb szabású megformálást lehetetlenné téve ezáltal.

A fentieket érdemes összevetni Kontha Sándor konkluziójával, aki következőképpen vonja meg a kirgiz felkelést ábrázoló helyi művészek kompozícióinak mérlegét: "Az említett művek közös hibája és a hibák gyökere az, hogy egyik

művész sem tudta - ha voltak is - forradalmi érzéseit kifejezni a művészet nyelvén. Számukra műveik tanúsága szerint már csak illusztrálandó történelem, nem pedig élő valóság, nem személyes ügy volt a forradalom ügye. A gondolatot nem tudták átérezni, a történetet nem tudták átélni igazán, így műveikkel sem tudhattak felemelő érzéseket, lelkesítő gondolatokat ébreszteni, és nem tudtak volna sokkal jobban akkor sem, ha művészi felkészültségük, tudásuk ezt a mutatottnál nagyobb mértékben tette volna lehetővé. Nemcsak a megvalósítás, a részletek megoldása tökéletlen, hanem már az elképzelés, a kompozícióban kifejezésre jutó alapgondolat mondható hibásnak munkáikon." (78)

A Mészáros-monográfia szerzőjének megállapításaihoz csak annyit fűznénk hozzá, hogy az ábrázolt téma esetenkénti protokoláris megközelítése nem pusztán szubjektív okokkal, a művészek felkészületlenségével vagy felszínes közelítésmódjával magyarázható. Bizonyos objektív körülmények is nehezítették a témával és az általa kifejezendő forradalmi gondolattal való azonosulást. A kívülről jött Uitz és Mészáros vitathatatlan előnyben volt társaival szemben nemcsak művészi kvalitása, tágabb látóköre, hanem elfogulatlanabb volta miatt is. Kevésbé terhelték ugyanis őket a személyes élmények, az ottani történelmi tapasztalatok és a belőlük fakadó előítéletek, egymással összegubancolódo rokon- és ellenszenv.

x

Uitz Kirgiziában a freskófestés klasszikus módszerének szellemében látott munkához, helyszíni motivumgyűjtéssel, alapos és sokrétű tanulmányanyaggal készítette elő a kompozíció kialakítását és a rajta kívül álló okok miatt sorra nem kerülő megfestést. A Magyar Nemzeti Galériában és a moszkvai Puskin Muzeumban őrzött kirgiz hagyatékának legkiterjedtebb részét a helyi lakosokról, jellegzetes kirgiz és más nemzetiségű figurákról készített portrérajzok képezik.

A figurális ábrázolás már Uitz fiataalkori műveiben is domináns szerepet játszik. A személyiségjegyek pszichikailag konkrét ábrázolását azonban többnyire kerüli, az érzelmeket, lelkiállapotokat nem annyira arckifejezésekkel, mint inkább a kompozíció egészével, a formák sodrásával, a vonalak dinamikájával fejezve ki. Még az olyan programja szerint portréjellegű mű is, mint az 1918-ban készült Hevesy Iván arckép, elsősorban a személyiség általános vonásait ragadja meg, s a pillanatnyi lelki rezdülések visszaadásánál nagyobb szerepet szán a testformák és a drapériák plasztikájának.

Uitz figyelme első ízben talán párizsi korszakában összpontosul - a barátok és elvtársak portréiban, valamint a politikai ellenfelekről készített karikatúrákban - az arc karakterjegyeinek, személyes sajátosságainak fokozottabb érzékeltetésére. Ezt a vonalat folytatja tovább szovjet periódusában, a harmincas évek elején készített fejtanulmányokban, az erőteljes Sallai-portréban és a szóban forgó kirgiziai rajzokban.

A szovjet művészetnek a nyugatitól eltérő követelményeivel az ábrázolás konkrétsága terén Uitz először 1931-ben kerül szembe, amikor a mezőgazdaság szocialista átszervezését és a kulákság likvidálását ábrázoló kompozícióban kezd el dolgozni. (79) Három vázlat után már csaknem a befejezésig jut el a nagy méretű táblakép megfestésében, amikor hirtelen félbeszakítja a munkát. Többek közt azért, mert felismeri, hogy a Kolhoz című kompozíció figurái tulságosan sema-

tikusra sikerültek, az arcok pedig különösen élettelenek. Ekkor kezd el élmunkásokat rajzolni, pontosabban festeni, hogy kiküszöbölje a nagy kép hiányosságait.

A kidolgozottság problémái ezzel azonban korántsem kerülnek le a napirendről. A Komintern-sorozat 1933-1934-ben nyilvánosság elé kerülő néhány lapját erős, főleg stilisztikai indítéku fenntartások fogadják. Erre engednek legalábbis következtetni azok a mentegetőző jellegű kijelentések, amelyeket Uitz 1934-ben a mű és önmaga védelmében tesz. A sorozat tulontul "általános" és "sematikus" voltát kifogásoló bírálatokat azzal igyekszik elhárítani, hogy a bemutatott rajzok a kidolgozás első stádiumát képviselik, amikor is a kompozíció felépítése a cél és a részleteket még nem lehet teljes biztonsággal meghatározni. A teljes kidolgozottság példájaként a Sallai-portrét említi. (80)

Ez az atmoszféra, a modellhűség szinte minden más tényező fölé helyezett igénye határozza meg Uitz és a többi szovjet művész tevékenységét az elkövetkező években, az ábrázolás egyre nagyobb foku konkrétsága felé orientálva őket. Ilyen körülmények között, amikor a tanulmánykészítés jelentősége a művészi munkán belül meghatározódik, s a részletekben elvesző naturalista formaleírás veszélye fenyeget, különösen méltánylandó Uitz rajzainak egyszerűsége, lényegretörése.

Uitz már levetkőzte a konstruktivizmus emlékét idéző geometrizálást, az expresszív formatorzítást, de kiirthatatlanul megmarad benne a szerkezet, a testformák plasztikája iránti érzék, amely egyre inkább a klasszikus művészet nyonaluságához közelíti őt. A leheletszerű finomsággal vagy hevenyészettebben modellált rajzokban az összefogott, gördülékeny előadásmód, a felesleges részletek nélküli precíz formaadás magától értetődő kompozícióval párosul, amely szuverén természetességgel építkezik az arc, a koponya és a ruházat egyszerű formáiból.

Az ábrázolás külső rétegét a faji karakterisztikum gondos visszaadása képezi. Érdekes, hogy a kirgiz típus jellegzetességei - ferde vágású kis szem, elkeskenyedő áll, hátrahúzódó arcél, csapott homlok, szabályos, ovális arc, kecsesen formált koponya - mellett az ábrázolt európaiak fiziognómiája, szabálytalan vonásai szinte torznak tűnnek. (81)

A lényeges azonban nem a fiziognómiai sajátosságok érvényesítése, hanem az a művészi képesség, hogy Uitz az arcvonásokon, a tekinteten keresztül érzékeltetni tudja az előtte ülő személyiség jellegzetes magatartását, lelkiállapotát, jellemvonásait. Az egyszerű emberektől, a nép fiaitól kezdve a felsőbb társadalmi rétegekig, a funkcionáriusokig és értelmiségiekig ível a sor, s közben primitívség és intelligencia, érzelmi fogékonyság és féltékenység, nyíltság és tartózkodás, derű és melankólia, cselekvőkészség és meditáció, zsenge fiatalság és megtört öregség egyaránt megjelenik az elsárgult papirlapokon. (82)

Az egyik rajz modellje régi előkelő kirgiz bej vagy ha tetszik kulák, ahogy a Magyar Nemzeti Galéria leirókartonja társadalmi állását rögzíti. Az értelmes tekintetű, szimpatikus férfi vonásaiból, a domboru, magas homlokból, az egyenes, keskeny, hosszú orrból egy fajta kikristályosodott intelligenciája sugárzik. (83) Más rajzokon viszont az új társadalom jellegzetes képviselőit látjuk, az energikus fiatal párttitkárt, a kétszer is megjelenő komoly tekintetű komzomolistát. (84)

Külön helyet foglal el egy fiatal karvalyóru, duzzadt ajku férfiról készített tanulmányfej. Könnyen elképzelhető, hogy nem modell után készült. A klasszikus

léptéku, vezéri tartású, büszke figura a Szépművészeti Múzeum Leonardo rajzát idézi. Az erős nyakon határozott tekintetű, felvetett fej ül, az összehuzott, keskeny vágású szem elszánt kifejezéssel néz előre. A jellegzetes kirgiz vonásokat valami barbár erő és szépség hatja át. A Magyar Nemzeti Galéria leírókartonja a kirgiz felkelés vezetőjének arcképét látja a rajzban (85) - a figura viszont ebben a formában sem a nagyméretű kompozíciós vázlaton, sem a kartonon nem szerepel, bár az utóbbi vezérfigurájának beállítását analóg vele.

A több mint félszáz tanulmányfej közül, amelyek nagyjából 1935-1936-ból származnak, két kisebb csoport határozható el. Az első közvetlenül Uitz megérkezése után született, 1935 novemberében, amikor a művész vidéki körutat tett, hogy megismerkedjen a felkelés helyszíneivel. (86) Erre utal, hogy a modell neve mellett ott találjuk a falu, sőt a körzet és a foglalkozás megjelölését is, s egyéb magyarázó megjegyzéseket. A Szan Bazve Bolodát, Milan Fan falu kínai emigráns kolhozelnök-helyettesét ábrázoló lapon például Uitz nem elégedett meg az átható tekintetű öreg férfi vonásainak megragadásával, hanem feljegyezte a rajz mellé a termelési eredményeket és a tőle hallott keletiesen agyafurt történetecskéket is. (87)

Közös vonása az idetartozó rajzoknak a teljes, képszerű kidolgozás igénye, a háttér jelzése, a görcsösebb, durvább vonalvezetés, az esetenkénti tulrajzoltág és merevség, az erősebb, kontrasztosabb modellálás. A későbbiek során Uitz jóval szabadabban, elfogulatlanabban készítette modell utáni rajzait, s azok szaporodásával természetesen vált feleslegessé az ábrázolt személy nevének és körülményeinek meghatározása.

Az előbb említett korai rajzok mellett hasonló feliratokkal csak egy 1937-ből datálódó másik csoport lapjain találkozunk, amelyek az I. kirgiz pártkongresszus delegátusait ábrázolják, s famentes, fehér papírukkal is jól elkülönülnek. (88)

"Az 1916-os év eseményeit nem népi tragédiaként értékelem. Ezek az események eposzi jellegűek és így is kell őket ábrázolni" - nyilatkozta Uitz 1935-ben, a nagy kompozíció kidolgozásának kezdetén, (89) s a mondottaknak megfelelően jár el. Csujkovval szemben, aki a hősiesség, de biztos halálba rohanó tömeget ábrázolja, a felkelésnek egy diadalmas mozzanatát választja ki, amely a fenti eposzi koncepció megvalósítására alkalmas.

"A cári csapatok megsemmisítése Buruldajban, Kirgizia 1916, Kicsikemeny-sik-ság" - határozza meg pontosan egy elhalványult tenyérynyi rajz felirata a kisméretű összecsapást, s egyben egyik legkorábbi megfogalmazását adja Uitz kompozíciós elképzeléseinek. (90) Baloldalt szembeforduló lovascsoportot látunk, elől lóra szálló figurával, középen, az előtérben sebesültek és halottak hevernek, a jobb oldali részt feltehetőleg meredek sziklafalat jelző függőleges vonal zárja le, mögüle törnek elő ék alakban a rohamozó lovasok, akik a képtér mélye felé üldözik a cári katonákat, a magas hegyi táj háttére előtt.

Ugyanezt az elképzelést variálja, valamennyi lényeges elem megőrzésével, két nagyobb méretű vázlat is. Az egyik darabosabb, bizonytalanabb, s ennél fogva korábbiak tekinthető, (91) a másik viszont szabadabb, határozottabb újra-fogalmazása a már kialakított rajzi gondolatnak. (92) A rajta bejelölt szerkesztési segédvonalak a kompozíció arányosítását, esetleg a felnagyítás előkészítését szolgálják. A feliratos változathoz képest eltérést jelent, hogy az utóbbi lapokon, a megnövekedett arányoknak megfelelően, a középrész és a háttér motívumai hang-

sulyozottabb szerepet kapnak. A lóra szálló itt, a lovascsoport mozgásának befelé irányultságát erősítendő baloldalt áll. s ennek megfelelően a ló feje jobbra fordul.

A fenti rajzok egymást keresztező diagonális tengelyei mellett Uitzot egy másik elrendezési forma is foglalkoztatja, nevezetesen a klasszikus háromszög-kompozíció. Ez jelenik meg két skiccen, amely a jobb oldali sziklafal erőteljes kiugratásával, a tetejére helyezett lövészekkel a bal oldali lovascsoport mellé határozott ellensúlyt állít. A korábbi megfogalmazásban gubancos, firkálásszerű, kör-körös vonalak jelzik a lényeges elemeket (93), a későbbin ugyanazt az ötletet tusvonások biztos kezű formái tolmácsolják. (94) Mindkét variáns megegyezik azonban abban, hogy a két szélső tengelyt hangsúlyozva, a középrészt teljesen összeszoritja, s az ott ábrázolt figurák számát redukálja.

Az előkészítés első fázisában felvetett elképzeléseket egy nagyméretű kompozíciós vázlat - a továbbiakban a rövidség kedvéért "nagy vázlatnak" nevezzük - foglalja össze és dolgozza ki, mintegy szintézisét képezve a diagonális és háromszög koncepcióknak. (95) A nagy vázlaton Uitz részletező, modelláló rajzzal formálja meg a már korábban felvetett mozzanatokot, keresi végleges helyüket és a lehetőség szerint konkretizálja őket.

A lovascsoport eddig csak skiccszerűen jelzett alakjait például individuális személyiségjegyekkel ruházza fel, nem tisztázza viszont még teljesen elrendezésüket. A jobbszélre helyezett sziklatető már kevésbé ugrik ki, mint az első megfogalmazásokon, a többi rész azonban nem hoz lényegesen új mozzanatot. Legfeljebb annyit, hogy a háromszög közepe jobban látható, mint eddig, s így eltöprenghetünk azon, vajon az előtérből hátrafelé kanyargó vonalkigyó sekély patakot avagy utat kíván-e jelölni. A gázlószerűen kiálló kövek, valamint a Piero della Francesca freskóval, a Konstantin csatájával való párhuzam, az előbbire látszanak utalni.

A buruldaji csatajelenet kompozícióvá rendezésének második fázisában Uitz a korábbiakkal szemben egy változtatást eszközöl, felcseréli egymással a háromszög két talapzati sarkát alkotó lovascsoportot és sziklatetőt, s ezáltal a kartonnal megegyező felépítésű kompozíciós variánshoz jut.

A nagy vázlat előterét tükrösen elforgató új felállítás egy a kompozíciós arányokat torzító, sziluettrajz vázolja fel. (96) Ezen a lovascsoport és a vele egy tengelybe került rohamozók uralják a terepet. A háromszög másik szára viszont nem rendeződik igazán egységes vonallá, inkább az előbbivel párhuzamos szelvényekre tagolódik. Annak ellenére, hogy a nagy vázlatához képest új elemként a háromszög csúcsa határozottabban rajzolódik ki az üldözők és üldözöttek közelharcában, a felnyúló jegyenefában és a kissé jobbra tolódó hegyoromban. Az oldalak tükrös felcserélésére koncentrálvá figyelmét, az előtér középső részét a művész egyelőre üresen hagyta.

Mi lehetett a megfordítás célja? A háromszög-kompozíció hatékonyabb érvényesítése, avagy csak az a gyakorlati megfontolás, hogy az egy tengelybe helyezett lovascsoport és rohamozók közvetlenebbül kapcsolódjanak egymáshoz. Bármelyik is lehetett azonban a célja a kettő közül az új elrendezésnek, úgy tűnik, nem szolgált igazán egyiknek sem a javára. A lovascsoport áthelyezése inkább a háromszög egyensúlyának felborítását, mintsem megerősítését jelentette, az egy tengelybe állítás pedig, a korábbi félfordulattal való kapcsolódás helyett, a csatamezőnek való hátat fordítást tette nyilvánvalóbbá. A karton töredékeiből nem

derül ki, hogy a végleges megfogalmazás hozott-e a sziluett-rajzos vázlatához képest lényeges módosulást ezen a téren, avagy, mint ez valószínű, konzerválta a lovascsoport viszonylagos elszigeteltségét.

Felmerül egy harmadik eshetőség is, Uitzot a fentebb említett Piero della Francesca-i mintaképtől való távolodni akarás ugyancsak ösztönözhetette kompozíciója átdolgozására. Ez esetben Romov később idézendő bírálata lehetett a közvetlen ok.

Uitz a klasszikus módszernek megfelelően, a karton megrajzolása előtt a sziluett-rajzos vázlatban felvetett új elemeket, de a többi részletet is, különféle méretű tanulmányrajzokban rögzítette. Egy sor kompozíciós skiccén a cári katonákat üldöző kirgiz lovasokat, a két tábor harcosainak összecsapását ábrázolja, (97) máshol a szélső lovascsoport megfordítás előtti állapotát tisztázza. (98)

Se szeri, se száma azoknak a rajzoknak, amelyek csak egy-egy figurát vagy pozíciót elemeznek. Nagy részük a kompozíciós összefüggésektől elszakítottan is, önálló értékkel bír, mint például a Puskin Muzeum kődobálója és a klasszikus hatású lóra szálló figura, vagy a Magyar Nemzeti Galéria lövészei, sebesült és halott katonái, lóról bukó figurái. (99)

Az alakrajzokhoz hasonló elmélyedéssel dolgozta ki Uitz az egyéb mozzanatok is, a táji háttértől kezdve az öltözetig, a fegyverektől a lovakig. A rajzok szintje itt azonban már korántsem egyenletes, a precíz formálásuk mellett akadnak hevenyészettek, megközelítő jellegűek is, A művész feltehetőleg nem angol telivéreket rajzolt, ez még azonban nem magyarázza a torz arányokat, a borjakra ütő löfejeket. (100)

Uitz rajzait általában pontos formatagolás, világos szerkezeti felépítés jellemzi. Néha jól megfigyelhető rajtuk a strukturális tengelyek jelzése, az egymástól elhatárolt síkok varratszerű összeillesztése. Korai műveinek jellegzetességét, a szerkezeti tengelyekre függesztett bordaszerű vonalhálót azonban többnyire már finomabb modellálás, a fény-árnyék hatások gondos érzékeltetése váltja fel. A mozgások és testtartások, a rövidülések és drapériaredők jelzése nem csillogóan virtuóz, megmarad tárgyilagos karakterűnek. Mészáros egykoru rajzainak fakturális elevenségével szemben, ahol a tusvonások, a ritkuló-sűrűsödő vonalak nemcsak az ábrázolt motívumok anyagszerűségét jelzik, hanem saját karakterüket is képviselik, eltávolodva ezáltal a puszta formaleírás szárazságától, fényképszerű semlegességétől; Uitznál a térformák plasztikájának precíz jelölése a gyengébb lapokon könnyen szenttelen regisztrálásba csap át, akadémikus jellegűvé válik.

A Kirgiz felkelés eredeti nagyságu freskókartonjának két csikját ismerjük. Az egyik a karton bal széléről származik, s a tanulmányrajzokról már ismert alakokat, a szikla aljánál fekvő sebesülteket, valamint a szikla tetején elhelyezkedő kődobálót és lövészt ábrázolja. (101)

A másik csik a karton jobb oldaláról való, a lóra szálló teljes alakját és a fölötte levő figurákat tartalmazza. (102) Ez a töredék, kiegészítve a Romm könyvében reprodukált szélesebb kivágású résszel, (103) alkalmas arra, hogy fogalmat adjon Uitz kompozíciójának domináns részéről.

A karton egész jobb oldalát egy statikus lovascsoport, a felkelés vezérkara foglalja el, amit a művész valamiféle figyelő állásban, egy magaslaton elhelyezve ábrázolt. Mellettük a vágató-rohamozó lovasokra nyilik kilátás és a háttérben felmagasodó hegyvonulatra. A gondosan megkomponált figuraegyüttest a lóra

szálló fiatal kirgiz harcos impozáns alakja nyitja meg. Fölötte látható a széles karimájú prémsapkás vezér, akit minden oldalról fegyveresek vesznek körül.

Hozzánk legközelebb, a kiséret bal szélén, kerek sapkás, fegyvert szegző figura helyezkedik el, akinek vonásait az egyik tanulmányrajzról már ismerjük. Itt azonban éppen az az érett bölcs kifejezés hiányzik arcáról, ami ott olyan rokonszenvesé tette, vonásai elnehezültek, egész megjelenése földhöz ragadtá, primitívvá vált. A ló előreszegzi fejét, lábát lépésre emeli, a lovas kissé előredől, mintha indulóban lenne, de mégis állva marad, visszahuzza a ló fejét, s mereven elbámul valahova, mindenesetre nem a harcolók felé. A vele kapcsolatos hiányérzeteket túl hosszan előrenyúló lándzsája is táplálja, amit lehetetlen, természetellenes szögben tart.

A kereksapkás férfi mögött, ritmikusan eltolódva, két csatamező felé forduló alakot látunk. Föléjük pedig egy harmadik figura hajol, aki karját a harcolók felé nyújtva jelentést tesz a feléje forduló keletiesen szakállas-bajuszos központi alaknak. A csoportot jobboldalt, ék alakba rendeződve, további három lovas egészíti ki.

Kompozicionálisan az egész együttes megoldása rendkívül kiérlelt, képlet-szerűen egyszerű. Uitz szigorú ritmikai egységbe fogta össze a figurákat, de egyben a lehető legnagyobb változatosságra is törekedett. A mechanikus szabályosságból fakadó monotonitást kerülendő, végigjártotta a testtartások és fejfordulatok minden szóba jöhető variánsát, gondosan ügyelve arra, hogy a beállítások egymástól különbözzenek.

A számításon alapuló elrendezés eredménye végső soron mégis valami széttagolt-ság lett, nem szerkesztési, hanem pszichikai értelemben. Ebben azonban nemcsak a spekulatív kompozíció, hanem a figurák megformálása is szerepet játszott. A nagy vázlat etnikailag konkrét, az összegyűjtött tanulmányanyaghoz szervesen kapcsolódó alakjait a karton általánosítani, heroizálni igyekszik, de egyben ki is üresíti, meg is merevíti őket. A monumentális pózba való helyezéssel elvész frissességük, oldott kifejezésük, egymáshoz való kapcsolódásuk természetessége.

Uitz freskókartonjának néhány problematikus vonására felfigyelt a kortárs kritika is, amely még abban a szerencsés helyzetben volt, hogy a teljes anyagot ismerhette. Szergej Romov a reneszánsz szellemét érzi a művész freskóvázlatában, Ucello szigorú ünnepélyességét, Gozzoli megható líráját. A túl direkt kölcsönzések azonban nem nyerek el tetszését, úgy véli, hogy "az archaizálás akadályozza Uitzot a kirgiz forradalmi harc heroikus témájának világos megformálásában." (104)

Romov a motívumkölcsönzésekre példát nem emlit, Rommot viszont a lovascsoport Piero della Francesca Konstantin csatája című freskójának hasonló motívumára emlékezteti. (105) Ha hozzávesszük ehhez a középen kanyargó folyót és a lándzsardőt, akkor a megfordítás előtti állapottal való egybeesés nyilvánvaló. A lóra szálló figurának ugyancsak vannak klasszikus előképei Pisanello Szent György és a sárkány, valamint Benozzo Gozzoli Királyok imádása című kompozíciójában.

Romm egyébként Csujkov képével veti össze Uitz kartonját, bár az adott esetben helyénvalóbb lenne Mészáros vágtagzó-vagdalkozó lovasaira gondolni, s a következőket állapítja meg: "Lehet, hogy ezekben a monumentális lovasokban, akikben olyan hűen fejeződik ki plasztikailag a visszafogott mozgás, túl sok a nyugalom... Lehet, hogy túlságosan pallérozottan tartják kopjájukat, s inkább emlékeztetnek valamiféle lovagi torna résztvevőire, mintsem "Mongolisztán vad oroslánjaira."

Folytatva a gondolatsort, Romm azonban igyekszik is mindjárt mentséget találni a művész számára: "Mégis ez a statika, minden felesleges részletnek a kerülése, minden esetlegesnek, a kiélezett pszichikai mozzanatoknak a kikapcsolása adja az ábrázolás epikusságát. Véleményem szerint, Uitz itt a nagy stílust, a lakonikusságot kereste a felkelő őt izgató alakjának, az ellenség iránti mélységes megvetésnek, a forradalmi ügy igazába vetett mély meggyőződésnek, a halál előtti rettenthetetlenségnek a kifejezésekor." (106)

Eddig a célkitűzés és most következnek a művészi fegyvertár, amit az idézett szerző, valószínűleg már későbbi, moszkvai tapasztalatok alapján ír le. "Műtermében kartonok és rajzok tömege látható, amelyek a reneszánsz freskóinak elmélyült tanulmányozásáról tanuskodnak. Masaccio, Pinturicchio és Raffaello térbeli-kompozíciós konstrukcióit ezek a rajzok és vázlatok részletesen analizálják, architektonikus sémákra bontják le, kimutatva a síkbeli elemek és a térbeli síkok kompozíciós tagolását, a képsík ritmusa és a perspektivikus mélység közti kölcsönhatást, az arany metszés alkalmazását." (107)

Uitz lelkiismeretesen kidolgozta a karton alakjait, gondosan érzékeltette a testformák plasztikáját. Mindezt elsősorban a vonal erejével, a rajz nagyszerű kvalitásával érte el. Nem világos azonban, hogy milyen elképzelései lehettek művének színbeli megoldásáról.

A hagyatékban található színes ceruzával készített alaktanulmányoktól és portréktól eltekintve, úgy tűnik, a színproblémák a művészt nemigen foglalkoztatták. Az előbbieket nagyon szépek, de egyszerűen színezett rajzoknak tekinthetők, az utóbbiak azonban a mi szempontunkból is érdekesek. Szivárványtarka, piros-sárga-zöld-kék modellálásukkal igen tanulságosan mutatják Uitznak azt az egyébként nem túl szerencsés próbálkozását, amellyel a lokális színek és az impresszionista reflexek közti egyensúlyt keresi. (108)

Romov a fentiekkel némiképp ellentétben arról beszél, hogy Uitz, a legjobb hagyományok figyelembevételével, különös fontosságot tulajdonít a színproblémák megoldásának. A Sztálin beszéde című freskótervvel kapcsolatban pedig a következőket jegyzi meg: "a Sztálin beszéde freskóvázlatban még sok a sematizmus, ami nyilvánvalóan jelentkezik a nem helyénvaló, egyforma gesztusokban, a képi formák stilizáltságában. Ehhez a freskóhoz Uitz néhány eredeti anyagban és színben megoldott tanulmányt is készített. Az etüdökben különösen érdekes a kolorit gazdagsága és moll-karaktere. Uitz itt egész gazdag palettáját felhasználja, s gondosan megfontolt, különféle lazurozásokkal dúsított színhatásokhoz, a művészi kifejezés világosságához jut el." (109)

Míthogy Uitz és társai a tervezett nagy kompozíciók közül egyet sem valósíthattak meg, a frunzei kormánypalota dekorációjában az ábrázoló művészetet csak a Marxról, Engelsről, Leninről és Sztálinról festett portrék képviselték. Ma három látható közülük. A pálmát vitathatatlanul Uitz Marx-feje viszi el kifejező erejével, plasztikus formáival, a rutinosan jó kvalitású Engels és a kifejezetten bizonytalan Lenin-ábrázolás mellett.

A kirgiz felkelés témája, amelybe Uitz oly sok energiát fektetett, végül is a moszkvai Mezőgazdasági Kiállítás kirgiz pavilonjában került falra. Igaz nem az ő, hanem az egykori Bojcsuk-tanítvány, Mizin keze nyomán, s nem a klasszikus csatakép tablószerű monumentalitásával, hanem egészen más felfogásban. Mizin a felkelés elfojtásának mozzanatát állította freskója középpontjába. A nemzeti

konfliktusról az osztályellentétre téve át a hangsúlyt, pszichologizáló realizmussal adta elő a megkötözött szegény lázadó és a rátámadó kirgiz bej szinpadszerűen beállított jelenetét. (110)

JEGYZETEK

(1) Irodalom a Szovjetek palotájáról: Dvorec szovjetov SZSZSZR. Moszkva, 1933. Arhitektura Dvorca szovjetov. Moszkva, 1939. Dvorec szovjetov. Moszkva, 1939. Otyyelocsnije matyeriali dlja Dvorca szovjetov. Moszkva, 1945.

BARÁT L.: A szovjetek palotája. Uj Hang, 1940/11, 101-102.

(2) Posztanovlénijje Szovjeta sztroityelsztva Dvorca szovjetov pri prezidiume CIK SZSZSZR. In: Szovjetszkoje iszkussztvo za 15 let. Moszkva - Leningrád, 1933.

(3) Uo. 550-552.

(4) MAJOR M.: Építészettörténet. Bp. 1960. 542.

(5) Isztoria russzkovo iszkussztva. Tom XII. Moszkva, 1961. 91-94.

Később kifogás merült fel az épület tervezett arányai és a helykiválasztás ellen: az erős rövidülésben látszó szobron eltorzultak volna a természetes arányok, az új palota teljesen elnyomta volna a Kreml együttesét. Ezeket mérlegelve csökkentik a magasságot és új helyet választanak. Az építkezést a Kropotkin tér mellett kezdik meg, a mai "Basszejn" helyén, de közbe szól a háború és a túlságosan kiemelkedő acél szerkezeti vázat légvédelmi okokból le kell bontani. A háború után az építkezést előbb ideiglenesen beszüntetik (1948), majd véglegesen felszámolják (1956).

(6) MAJOR M.: i. m. 534.

(7) A konferencia anyagát önálló kötetben publikálták: Voproszi szintyeza iszkussztv. Matyeriali pervovo tvorcseszkoje szovesanyija arhitektorov, szkulptorov i zsvopiszcev. Moszkva, 1936.

(8) Uo. 21.

(9) Uo. 33.

(10) Uo. 47.

(11) Uo. 40. A. V. Scsuszev, a Lenin-mauzóleum tervezőjének felszólalásából.

(12) Uo. 74. H. Csernisev professzor felszólalásából.

(13) Uo. 86. Sz. Merkurov szobrász felszólalásából.

(14) "A táblaképfestészet lényege főleg az alak, az építészeté - az anyag ritmikus organizációja. De az építészetnek is van ábrázoló, a festészetnek pedig - tisztán anyagszervező, ritmikus feladata. . . Amikor az építészet csak az anyag organizációja kíván lenni, a festészet pedig csak ábrázolásra törekszik, nem tudnak egységet képezni, semmilyen szintézisra sem képesek. A naturalista kép, a naturalista szobor és a konstruktivista épület, amelyiknek nincs teste, amelyik különbös a tömeg és a szín iránt, nem alkothatnak egységet, képtelenek a szintézisra." V. Favorszkij festő, grafikus, a VHUTEIN volt dékánjának felszólalásából, Uo. 42-44.

(15) Uo. 86. Sz. Merkurov felszólalásából.

(16) Uo. 58-59. I. Hvojnnyik felszólalásából.

(17) Uo. 59.

(18) "Miután a kompozíció és az arányok kialakultak, hozzálátok az adott téma természet utáni kidolgozásához. Ugy tűnik nekem, hogy a munkának ez a fázisa - a legfontosabb. Amikor én magam vagy segédeim tanulmányt csinálunk, akkor egy sor természet utáni rajz elégségesnek látszik, de amikor ezek a természet-megfigyelések nagy felületre kerülnek át, nyomban lelepleződik teljes elvontságuk, meg nem felelő voltak. ... a monumentális festészet megköveteli, hogy minden forma befejezett és világos legyen." E. Lanszere felszólalásából. Uo. 93.

(19) Uo. 110.

(20) MOROZOV A.: O dvuh aszpektah v izucsenyiji szovjetszkovo izobrazityelno iszkussztva. Iszkussztvo, 1974/1, 38-46.

(21) A szovjet állam és a művészet. In: Lunacsarszkij: Művészet és forradalom. Bukarest, 1975. 113-164.

(22) Uo.

(23) Uo.

(24) Uo.

(25) Uo.

(26) A Nyugat forradalmi művészeinek kiállítása (1926). In: A szocialista realizmus. Bp. 1970. II. k. 18-19.

(27) "Emberi kötelességünk, hogy művészileg dokumentumszerű pontossággal megőrökötsük a történelem pillanatát forradalmi lendületében. ... A forradalmi pillanat hősiesség pillanat, s most monumentális formákban, a hősiesség realizmus stílusában kell művészi élményeinket kifejezni." A forradalmi képzőművészek (A HRR) nyilatkozata. In: A szocialista realizmus. I. k. 335-336.

(28) A klasszikusok öröksége (1930). In: LUNACSARSZKIJ, A. V.: Válogatott esztétikai munkák. Bp. 1968. 351-363.

(29) Uo.

(30) Osztyáyharc a művészetben (1929). Lunacsarszkij; i. m. 303-331.

(31) I. m. 106.

(32) Uo. 112. Pavlenko Uitzhoz hasonlóan a gondos előkészítés híve: "A freskó módszert és rendszert követel, nem lehet kapásból megoldani, al primo módon. A monumentális festészetben a művészi elképzelés megvalósításához egész sor előkészítő fázis szükséges. Rajzokat, kartont kell csinálni, ki kell dolgozni mindent, beleértve a legapróbb részleteket is."

(33) Uo. 42-47. Favorszkij az építészet két típusát különbözteti meg: 1. a plasztikai elemeket kiemelő és ezáltal a fal síkszerűségét, elvontságát, tömegszerűtlenségét hangsúlyozó építészet - pl. a reneszánsz stílus; 2. az épület teljes tömegét egységként felfogó, a fal tömegszerűségét hangsúlyozó építészet - pl. a bizánci stílus. Mindkét típusnak másfajta falfestészet felel meg: 1. olyan, amelyikben a reliefszerűség, a természetesség uralkodik; 2. olyan, amelyik síkszerű megoldásokra, többnézőpontúságra, a nézőnek a fal mentén való mozgására, a kép közletről való szemlélésére épít. Az építészetnek és a festészetnek ez a két típusa megfigyelhető a szovjet művészetben is: az építészek egy része a reneszánszra támaszkodik - mondja Favorszkij -, a konstruktivisták viszont az egységes építészeti tömeget hangsúlyozzák; az építészet előbbi irányzatának E. Lanszere festésze felel meg, míg a Dejnaka-típusú festők grafikus megoldásaikkal, a perspektivikus konkrétitás mellőzésével tulajdonképpen a konstruktivizmus anyagtalanságához kapcsolhatók.

(34) TOLSZTOJ, V.: Szovjetszkaja monumentalnaja zsvopisz. Moszkva, 1958. 53-54.

(35) ZATYENACKIJ, J.: Ukrainszkij radjanszkij zsvopisz. Moszkva, 1958. 33-34.

(36) AFANASZJEV, V.: Voproszi sztanovlénijija ukrainszkovo izobrazityelnovo iszkusstva. Iszkussztvo, 1967/8, 12-21.

(37) LOBANOVSZKIJ, B.: Monumentalizm O. Pavlenko. Dekoratyivnoje iszkussztvo, 1971/3, 16-19.

(38) LEBEGYEVA, V.: O. Pavlenko - masztyer-monumentaliszt. Iszkussztvo, 1971/12, 20-25.

(39) AFANASZJEV, V.: i. m.

(40) Diego Rivera 1928-ban járt a Szovjetunióban, s ott alapító tagként belépett az Oktyabr művészeti egyesülésbe, amelynek többek közt Ejzenstein, Dejneka, Uitz és Mácza is tagjai voltak. Rivera hatott a fiatal szovjet művészekre, de kérdéses, hogy az említett rokonság közvetlen kapcsolat vagy pedig nehezen kibogozható történelmi analógia következménye-e. A szovjet szellemi élet megmerevedését jól példázza, hogy a korábban szívesen látott Riveráról a harmincas években már kifejezetten ellenségesen írnak: "A festészet könnyebbé teheti a szintézis feladatainak megoldását, de akadályozhatja is azt: Hasznos ezzel kapcsolatban felidézni a freskó hírhedt mesterének, Diego Riverának a történetét. Rivera - francia kubista(sic!), kiforgatva az olasz reneszánsz primitívjeit - művészetét a nacionalista-polgári mozgalom szolgálatába állította Mexikóban. Óriási és igen káros hatással volt sok fiatal monumentalistára (különösen Ukrajnában)." L. Rempel: Iszkanyija szintyeza iszkussztvo na Zapagye. In: Voproszi szintyeza iszkussztvo. 145.

(41) AFANASZJEV, V.: im. V. Tolsztoj véleménye szerint viszont primitívség, individualitás nélküli arcok jellemezték a szanatórium freskóit, a figurák árván barangoltak a lecsupaszított parkban (i. m. 53-54.).

(42) TOLSZTOJ, V.: i. m. 277.

(43) ZATYANACKIJ, V.: i. m. 34.

(44) Voproszi szintyeza iszkussztv, 116.

(45) AFANASZJEV, V.: i. m.

(46) Uo.

(47) Uo.

(48) LOBANOVSZKIJ, B.: Putyi k monumentalnomu. Tvorcseszto, 1968/5, 12-15.

(49) "Elfogadott vélemény az, hogy Nyugat-Európa alkotott nagy művészetet. De mi éppen most voltunk tanui annak a nagy sikernek, amelyet az iráni művészet nemzetközi kongresszusa aratott Leningrádban. Ezen a kongresszuson megmutatkozott a Kelet művészetének egész nagysága. Ezzel nem az európai művészetet akarom kisebbiteni, hanem a művészet nemzeti formájának egész fontosságát kiemelni. A formájában nemzeti és tartalmában szocialista művészet nemcsak szépséget jelent, hanem ugyanakkor éles fegyver a proletariátusnak az osztályellenséggel vívott harcában és hatalmas szerepet játszik a tömegek szocialista nevelésében." Beszede sz tovariscsem Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. október 29.

(50) LOBANOVSZKIJ, B.: i. m.

(51) Uitz Béla Kirgiziában. Ars Hungarica, 1974/2, 428-430.

(52) ROMM, A.: Ocserk isztoriji izobrazityelnovo iszkussztva Kirgizszkoj SZSZR. Moszkva-Leningrád, 1941. 35-36.

(53) Uo. 35.

- (54) Uo. 84.
- (55) Uo. 78.
- (56) KEMÉNY A.: Kirgiz ornamentika. Uj Hang, 1939/8, 88-91.
- (57) Uo.
- (58) MNG F69. 527-F69. 532 leltári számú rajzai.
- (59) Vö. ROMM: i. m. 30-32.
- (60) KEMÉNY A.: i. m.
- (61) A Kirgiz Állami Képzőművészeti Múzeum tulajdona.
- (62) Ars Hungarica, 1974/2, 428-429.
- (63) Isztoria Kirgizii. Frunze, 1963. I. k. 560-570.
- (64) TURSZINOV, H.: Vosztanyije 1916 goda v Szerdnyej Azii i Kazahsztanye. Taskent, 1962. 304-305.
- (65) Vö. ZIMENKO, V.: Szovjetszkij isztoriczeszkij zsanr 1930-1940-h godov. Iszkussztvo, 1967/7, 56.
- (66) Szobranijje szocsinyenyij. Moszkva, 1961. 10. k. 206.
- (67) Uj Hang, 1938/2, 115-116.
- (68) Reprodukálva: Iszkussztvo, 1967/7, 56.
- (69) Uo. 57.
- (70) Uo. 56.
- (71) ROMM: i. m. 46.
- (72) ORESKIN, D.: Jarkij talant. Iszkussztvo, 1967/7, 55-58.
- (73) KONTHA S.: Mészáros László. Bp. 1966. 92.
- (74) ROMM: i. m. 54.
- (75) Uo. 69.
- (76) CSEGODAJEV, A.: Sz. A. Csujkov. Moszkva, 1952.
- (77) ZSIDKOVA, E.: Szemjon Afanaszjevics Csujkov. Moszkva, 1964: 30.
- (78) KONTHA S.: i. m. 93.
- (79) A Za prolearszkoje iszkussztvo című folyóirat közli Uitz egyik kompozíciós vázlatát a Kolhoz című képhez. Az odavetett vonásokkal alakított rajz középen és baloldalt transzparenssekkel vonuló kolhoztagokat ábrázol, akik egy traktor körül csoportosulnak, jobboldalt szakállas muzsik látható vállra vetett kaszával, felesége és fia kíséretében.
- (80) Iszkussztvo, 1934/4, 11-18.

- (81) MNG F69.455, F69.458, F69.461 ltsz. rajzai.
- (82) MNG F69.460, F69.473, F69.498 ltsz. rajzai.
- (83) MNG F69.471 ltsz. rajza.
- (84) MNG F69.477, F69.494, F69.502 ltsz. rajzai.
- (85) MNG F69.504 ltsz. rajza.
- (86) MNG F69.446, F69.465, F69.488 ltsz. rajzai.
- (87) MNG F69.431 ltsz. rajza.
- (88) MNG F69.551, F69.552 ltsz. rajzai (az utóbbin a dátum és a felirat levágva), valamint a Puskin Muzeum rajza Nazanov Mamirról, a kirgiz pártkongresszus delegátusáról.
- (89) Prijezd vengerszkovo hudozsnyika Bela Uitz. Szovjetszkaja Kirgizia, 1935. október 29.
- (90) MNG F69.559 ltsz. rajza.
- (91) MNG F69.535 ltsz. rajza.
- (92) MNG F69.533 ltsz. rajza.
- (93) MNG F69.557 ltsz. rajza.
- (94) MNG F69.424 ltsz. rajza.
- (95) MNG F69.423 ltsz. rajza.
- (96) MNG F69.545 ltsz. rajza.
- (97) MNG F69.422, F69.534, F69.538, F69.539, F69.540, F69.541/1 ltsz. rajzai.
- (98) MNG F69.542 ltsz. rajzai.
- (99) MNG F69.553, F69.480, F69.481, F69.467, F69.464, F69.462 ltsz. rajzai.
- (100) MNG F69.521, F69.525 ltsz. rajzai.
- (101) MNG F69.114 ltsz. műve.
- (102) MNG F69.123 ltsz. műve.
- (103) ROMM: i. m. 71, 73, 75.
- (104) ROMOV, Sz.: Freszki Bela Uica. Arhitektura SZSZSZR, 1936/7, 50-53.
- (105) ROMM: i. m. 75.
- (106) Uo. 74-75. "Azonkívül a freskó egész koncepciójában van dinamika is, csak éppen áttevéődik az elbeszélés egymásutánosságának megfelelően a második síkra, - oda, ahol fellángol a harc, az oldalsó kulisszákra, ahonnan a sziklarepedésekbe rejtőzött felkelők céloznak az ellensége" - teszi hozzá a szövegben idézett gondolatmenethez Romm.
- (107) Uo. 70. A Magyar Nemzeti Galéria is őriz néhány ilyen karaktert rajzot, feltehetőleg a Dvorec szovjetov korszakából F69.567-579 ltsz. alatt.

(108) MNG F69. 505, F69. 497, F69. 489, F69. 495 ltsz. rajzai.

(109) ROMOV: i. m.

(110) Reprodukálva: TOLSZTOJ, V.: i. m. 127.

Summary

BÉLA UITZ'S KIRGIZIAN LEGACY AND THE SOVIET MONUMENTAL ART

The author has reviewed already the historical Events of the Kirgizian years (1935-38) of Béla Uitz, the Hungarian immigrant painter who lived in the Soviet Union. Now he will sketch some characteristics of the Soviet monumental art in the thirties and he will analyze Uitz's Kirgizian legacy in this context.

At the beginning of the thirties there was a change in the power relations of the Soviet artistic life, most significantly this was marked by the April 23 d, 1932 decision of the communist party of the USSR central committee that dissolved the prior artistic organs. The project competition for the palace of the Soviets proved to be of decisive importance for a narrower field, with the project of Boris Jofan Eclecticism and gigantomania have gained the upper hand and thus determined the character of the Soviet monumental art for a substantial period.

The sculptors and painters who felt an aversion towards Constructivism, had to face the problem of reconciling the representational art which grew out of the 19th-century realism, with an architecture that has Classicistic and Baroque tendencies. Finally Academism, that conserves the Renaissance heredity, receives the glory, stylizing architecture and stylizing architecture and stylising representational art find themselves united in Eclecticism.

Serving of the Renaissance as a model, has been present in an earlier period of the history of Soviet art too, in the theoretic activity of Lunacsarszkij, people's commissar for the culture. Uitz agrees with Lunacsarszkij's retrospectivism, he appreciates the early Renaissance primarily. With said opinion and with his whole starting monumental activity he joins the circle of the Ukrainian wall painters, the Boitchuk school.

Mihail Boitchuk is an adherent of the Byzantine, early Renaissance and the Ukrainian folk tradition, he wishes to solve the problem of national art on this basis. Uitz deals with the same question in Kirgizia, he formulates the decoration of the council chamber of the government palace in Frunze, making use of the Kirgizian folklore. Aside from this he profits from his expertness in Kirgizian ornamentics by projecting the shields for the Kirgizian SSR. Alfréd Kemény, likewise Hungarian immigrant art writer from Moscow, also used material originating from Uitz for his article published in the periodical "New Voice", in which he renders a vividly descriptive image of the characteristics of Kirgizian folklore.

The thematical compositions mean the principal task for Uitz and his companions. First of all, the 1916 Kirgizian uprising had to be immortalized in large-scale works. The local artists have also gladly tried their ability at this theme. However the genre scenes, the fact - like establishing of the events have

limited the imagination of the authors and hindered a valid representation of the historical-revolutionary theme.

In Kirgizia Uitz began his work according to the classic method of fresco painting. He collected his motifs on the site, he prepared formulating the composition with a thorough and varied research material. For reasons beyond his control the painting of the fresco did not take place. The portrait drawings made of the local residents make up the largest portion of the Kirgizian legacy that is kept in the Hungarian National Gallery of Budapest and in the Pushkin Museum in Moscow. Apart from these we can find a large number of compositional sketches representing one of the victorious moments of the uprising.

Two stripes are known of the original-size fresco cartoon of the Kirgizian uprising. On one of them appears the general staff of the uprising in an unusually matured group composition, not in a graphical, but in a psychical sense the outcome is that of disunity. The cartoon generalizes, heroizes the ethnically concrete figures of the prior conceptions, consequently the freshness of the study sketches and the naturality of the relations between the figures are lost. The exaggerated link with the classical living pictures is also an obstacle in way of the development of artistic invention.