

UITZ BÉLA ELSŐ MOSZKVAI ÉVEI. 1926 – 1930

Uitz 1926 őszen indult el Franciaországból a Szovjetunióba, Marseille-től Odesszáig hajóval téve meg az utat. Lunacsarszkij engedélyével Moszkvában telepedett le. (1) Neve ott ekkor már nem volt ismeretlen, a képzőművészet iránt érdeklődők fogalmat alkothattak tevékenységéről a nyugati forradalmi művészet 1926-os kiállítása alapján, amelyen a Luddita-sorozat, egy meg nem nevezett rézkarcát és a Contre la guerre impérialiste-sorozat fényképeit mutatta be. (2)

A kiállítás az elszigeteltség hosszú évei után először adott képet a szovjet nézőknek a nyugati művészet fejlődéséről. E tekintetben csak az 1924-es moszkvai nagy német tárlat előzte meg. (2a) Művészi érdekessége politikai jelentőséggel is párosult, mivel a forradalmi művészek tábortáborát reprezentálta, azokat az alkotókat, akik rokonszenvvel figyelték a társadalmi fejlődés új útjára lépő fiatal szovjet állam küzdelmeit, s hazájukban is a munkásmozgalom mellett kötelezték el magukat.

A moszkvai sajtó jelentős terjedelemben méltatta a seregszemlét (3), amelyen egyaránt képviselve voltak a proletárművészet előfutárai (Steinlen, Brangwyn) és kortárs kiválóságai (Kollwitz, Masereel, Dix, Grosz); míg a magyar részlegben többek közt Biró Mihály, Bortnyik Sándor és Péri László szerepelt. Ez a sajtóvisszahang, az Uitz-értékeléseken túl, azért is fontos számunkra, mert képet ad a szovjet művészeti élet problémáiról, a legautentikusabban éppen Lunacsarszkij kulturális népbiztos megfogalmazásában.

Szerinte a forradalmi művészet útját kereső szovjet alkotóknak figyelembe kell venniük a kiállítás tapasztalatait, azt a nem kis tanulságot, hogy "a Nyugat általában és egészében eltávolodott a lazának, formátlannak nevezhető realizmustól" (4), éspedig a szintetikus forma, a valóságos élmények és tapasztalatok lényegretörő átdolgozása jegyében. Lunacsarszkij számára rokonszenvesek a kiállítás vezető művészei, mert példaként szolgálnak okfejtéséhez, az ahrista dokumentatív realizmussal szembeállítható példaként, s szemléltetik a valóság művészi átdolgozásának, az eredeti, tartalmasan szubjektív nézőpontnak a jelentőségét. Szerinte Masereel legfőbb érdeme az, hogy nem a bárki által meglátható Párizst rajzolja, hanem a benne kialakult képet, amely művészileg jobban hasonlít a valóságos városhoz, mint a véletlen látképek. Uitz neve is ebben a kontextusban, a művészet és valóság viszonyát boncolgató eszmefuttatásban bukkan fel.

"Még inkább vonatkozik ez a megfigyelés – írja Lunacsarszkij – az olyan művészekre, mint Uitz Béla a maga Luddita-felkelésével. Valóság-e ez, vagy sem? Valóság, mert valóságosabb a valóságnál, mert az Uitz által a Magyar Tanácsköztársaság idején átélt társadalmi vihar élménye személyesítődik meg a luddita takácsokban, mindenekelőtt éppen a kollektív vihar ábrázolásának céljával, s nem az életnek egy többé-kevésbé nyugodt szemlélő nézőpontjából való bemutatásaként." (5)

Lunacsarszkij egyébként a kiállításon szereplő fiatalabb nemzedék legtehetségesebbjei közt tartja számon Uitzot, s ezt a véleményét a kritikusok közül többen is osztják, például Jakov Tugendhold, a korszak egyik legérzékenyebb szovjet művészeti írója, aki különösen a Ludditák rendkívüli dinamizmusát méltányolja. Egészen más hangot üt meg viszont Fjodorov-Davüdov, lekicsinyelve Uitz rézkarvainak technikai megvalósítását ('a rézkarc mesterségében alatta marad Brangwynnek') (6), szóvátéva a kompozíciók zsufoltságát. Véleménye fenntartásokkal teli nemcsak a magyar művésszel, hanem az egész kiállítással szemben is. Lunacsarszkijjal ellentétben, aki művészi-technikai érettsége miatt kedvelte a nyugati forradalmi művészetet, náta egy másik, később uralkodóvá váló viszonyulás, a tartalmi-szemléleti okokkal magyarázott távolságtartás jelenik meg.

"A nyugati művészet csak negatívan tükrözi a forradalmi érzületet" – állapítja meg, véleménye szerint nincs egyetlen pozitív eszménye sem, nihilizmus, kétségbeesés hatja át. "Masereel grafikáiban aggasztóan feketéllenek a városi utcák közei és az egymásra zsufolt sokemeletes házak. ... Ugyanez a misztikus-ság és alvilágiság található meg a magyar Uitz Bélánál. Rézkarcai kommentárok valamiféle Korunk apokalipsziséhez..." (7)

Fjodorov-Davüdov olyan szűknek, egyoldalúnak tartja a kiállítás problematikáját, hogy azután már nemigen lehet gondolni semmiféle, se formai, se tartalmi kapcsolódásra. "Néha minőségében nagyszerű" – engedi meg a nyugati művészetről írva, de nyomban elutasítóan hozzáteszi: "kiélezett primitívizmusa a forma reménytelen hanyatlását rejti magában. Innen stílisztikailag nincs kiút. Ideológiailag sincs." (8)

Uitz Párizsban a nyugati forradalmi művészethez való szovjet viszony ellentmondásos voltát még nem érzékelhette. Csak a Ludditák fogadtatásának pozitív hangját halotta meg, s ez, egyéb egzisztenciális és világnézeti motívumokkal együtt arra ösztönözte őt, hogy a Franciaországban töltött évek után a Szovjetuniót válassza állandó lakhelyül.

A Párizsból magával hozott anyagokból még azon frissen, 1926 végén, 1927 elején kiállítást rendezett a Művészeti Tudományok Akadémiájának helyiségében. A katalógus adatai szerint 116 mű szerepelt a kiállításon, két csoportra osztva, tulnyomórészt bécsi és párizsi korszakának alkotásai. Az elsőben a figurális, de nem szocialista tematikájú művek és a formaanalízisek kaptak helyet "formai problémák" elnevezés alatt, a másodikban a proletár témájuk, többek közt a Ludditák és a Contre la guerre impérialiste-sorozat. (9) A neofita szigorral végrehajtott szelekció, a proletár és nem proletár fejlődési szakasz mechanikus szétválasztása, amellyel művészi-ideológiai tudatosságát kívánta hangsúlyozni, már Párizsban megjelent Uitznál, a Clarténál rendezett kiállítás s a hozzáfűzött kommentárokból. (10)

A kritikusok Uitz művészetének megítélésében újra két táborra szakadtak. Egy részük saját esztétikai eszményeinek megtestesítőjeként üdvözölte, s helyeselte az egész általa bejárt pályát, mint a proletár művészethez való eljutás példamutató útját. Mellette szóló érvként hozták fel világnézeti következetességét, tudatosságát és az izmusok eredményeit saját arcára formáló művészi kulturáját egyaránt, főként pedig azt a ritka adottságot, amellyel politikai meggyőződését elvont publicisztika helyett, igazi alkotássá formálta, kibontva az osztályharcos témában rejlő művészi lehetőségeket. (11)

Mások viszont, például F. Roginszkaja, az AHR kritikus, ellenérzéseiket hangoztatták: "A mi művészeink, akik szeretik a nyugodt festői kiteljesedést, elmarasztalhatóak azért, mert tulságosan rabjai a naturalista tendenciáknak. Uitz Béla, ellenkezőleg, elgondolásainak lényegét deformáció útján igyekszik kifejezni, azaz egyik-másik részlet felerősítésével, a valóság bizonyos mértékű eltorzításával. Nem ellenezhetjük a deformáció elvét. Nélkülözhetetlen a művészetben. De csak egy bizonyos fokig, éspedig addig, amíg valóban növeli a kifejezés élességét és teljességét. Átlépve ezen a határon, elvész a nézőre való közvetlen hatás lehetősége, a mű nehezen érthetővé válik. . . . Uitz Béla szociális tematikájú műveiben mégis csak beleesik ebbe a hibába. Munkái tulságosan elvonatkoztatottak, s a betegség bélyegét viselik magukon. Tul sok bennük a borzalmas, ártalmas elem, ez Goyával rokonítja őt." (12)

A peredvizsnyik realizmus kispolgári állóvizét a legkevésbé is felkavaró élet- és stílusjelenségektől való elzárkózás ekkor már jelentős szerepet játszik a szovjet művészeti életben. Nem véletlen tehát, hogy Uitz grafikai fennakadnak bizonyos alacsony vagy tradicionális képzőművészeti kulturájú rétegek s a nézeteiket képviselő művészeti írók izlésküszöbén. Ezek a vélemények azonban Uitz értékének megfelelő fogadtatását, művészi sajátosságainak éles szemü regisztrálását még nem tudják megakadályozni. Méltatóinak figyelmét nem kerülik el a pozitív vonások, a monumentális lendület, a ritmikai, kompozicionális megformáltság, az akarat fegyelmében tartott expresszív dinamika, de a felszín alatt rejtőző ellentmondások, a fáradt stilizálás veszélyei sem. "Ott van bennük a képzelet tüze és a matematikai számítás jege" – mondja Tugendhold a Ludditákról, biztos kézzel ebbe az egyetlen formulába sűrítve bele a szovjet nézőben Uitzről kialakuló differenciált képet. (13)

Az Uitzcal foglalkozó kritikusok közül Mácza János nevét kell még megemlíteni, aki kezdettől fogva baráti segítségnyújtással egyengette aktivista társa útját a Szovjetunióban, s propagáló-elemző írásokkal segítette alkotásainak szélesebb körű megismertetését. Már az is, hogy a magyar részleg anyaga egyáltalán bemutatásra került a nyugati forradalmi művészek 1926-os moszkvai kiállításán, nem kis részben Mácza közreműködésének volt köszönhető. Ő bocsátotta tudniillik rendelkezésre ennek nagyobb részét, többek közt Bortnyik Sándor, Mattis Teutsch János, Kudlák Lajos műveit, a Ma egyes számait és kiadványait. Első cikke Uitzről 1926-ban jelent meg, nem sokkal a kiállítás után, a Krasznaja Nyiva című hetilapban. Részletesebb információkat adva a Moszkvában ismeretlen magyar művészeiről, azokat a műveit is bemutatta, amelyek nem szerepeltek a tárlaton. (14)

Uitz 1926 végén, 1927 elején megrendezett egyéni kiállítása után Mácza a Pecsaty i revolucija című folyóiratban jelentkezett nagyobb lélegzetű tanulmány-

nyal, az első átfogó jellegű Uitz-pályaképet publikálva ezáltal orosz nyelven. Írása az avantgardizmus formai vívmányainak elsajátításán át a szocialista művészethez vezető utat tartja fontosnak Uitz művészetében, s az analitikus, laboratóriumi munkák jelentőségét hangsúlyozza: "nem lehet csak öncélu dolgoknak tekinteni ezeket – írja. – A tudatos fejlődés lépcsőfokát képezik, egy olyan fejlődési szakaszt, amelyben Uitz elméletileg a legerőteljesebben küzdött a tartalom és forma problémáival, a gyakorlatban pedig agitációs karakterű műveket alkotott." Szükségesek-e nekünk a polgári művészek eredményei, teszi fel az Uitz-értékelésen tulmutató kérdést, s határozottan válaszol: "Természetesen szükségesek. De azok a művészek öncéluan vetették fel problémáikat. Míg mi átvesszük – és kötelesek vagyunk átvenni – tőlük, de nem ezt, hanem magukat az eredményeket, amelyeket saját céljaink érdekében fogunk felhasználni." (15)

Mácza nemcsak Uitz művészetét, hanem elméleti nézeteit is propagálja. A mai Európa művészete című könyve alfejezetet szentel azoknak a spekulatív konstrukcióknak, amelyekkel Uitz – még Bécsben, az Ék c. folyóirat hasábjain – a társadalmi szerkezet és a művészeti formák összefüggését kívánta megformulálni, szembeállítva egymással a centralisztikus-közösségi és az anarchista-individualista kulturákat. Az egyiptomtól a kommunista társadalomig ivelő fejtegetések vizuális illusztrációját különféle típusu háromszögek adják, amelyeket az osztály nélküli rendet megvalósító, felfelé törekvő erők végül is egy másik szabályos geometriai idommá, négyzetté alakítanak át. A kommunista művészet alapformájaként javasolt "ideológiai formában" aztán mindezek az elemek megszüntetve-megőrizve újra megjelennek, s kisebb-nagyobb körökkel, ivekkel egészülnek ki.

Mácza teljes mértékben méltányolja Uitz elméleti erőfeszítéseit. Ugy véli: "Az új művész-konstruktőr feladata az, hogy kísérletek útján tanulmányozva ezeket a lehetőségeket, hasznos munkásává váljon az emberiség új, legnagyobb korszakának. Itt a konstruktivizmus, mint tudományos, kísérleti módszer, egészen más, jóval komolyabb jelentőséget kap mint azoknak a művészeknek a, konstruktivizmusa', akik a ,gépek jobbá és esztétikusabbá tételével' foglalkoznak." (16)

Mások már korántsem fogadják ilyen egyetértően Uitz vulgarizáló, mechanisztikus teóriáit. Lunacsarszkij Mácza könyvéről irt recenziójában a következő megjegyzést teszi: "Uitznak, ennek az igen érdekes és hozzánk közel álló művészenek a társadalmi-konstrukciós sémái minden éleselméjűségük mellett is, jelentős mértékben mesterkéltnek tünnek." (17) Roginszkaja pedig egyik cikkében, "A metafizika és skolasztika ellen" alcímmel teszi céltáblává Uitz Mácza által publikált elképzeléseit. (18)

Uitz művei a Moszkvában való bemutatkozás utolsó aktusaként 1927-ben az Új Nyugati Művészet Muzeuma szerzeményeinek kiállításán is szerepeltek, amely öt Franciaországban készült rajzát vásárolta meg. Maga a katalógus Collioure-i vár című művét reprodukálta címlapján, s közölte Uitz életrajzát is. Borisz Ternovec az előszóban a voluntarizmust, a céltudatosságot, a formák és színek szimbolikus, absztrakt használatát, s a sematikussáig világos képkonstrukciót emelte ki művészetének jellemzői közül, nem minden fenntartás nélkül. "Uitz Béla művészete – állapítja meg –, amelynek erős oldala a kiélezettség, a szabotosság, a határozottság. néha szegényesnek hat leegyszerűsített sematizmu-

sával és fásasztónak racionalisztikusságával. Olykor jogunkban áll megkívánni a művészettől az érzelmek és élmények egész teljességét s bonyolultságát, amelynek kifejezésére képes. . ." (19)

A honfoglalás neheze azonban még csak a többé-kevésbé sikeresnek tekinthető kiállítási szereplések után következett. Uitz Moszkvába érkezésekor alkalmazást kérő levéllel fordult a VHUTEIN-hez, az akkori képző- és iparművészeti főiskolához és a tanintézet főhatóságához. Az 1926. november 15-ről datálódó kérelemmel párhuzamosan levélváltás történt Lunacsarszkij és Novickij, a főiskola rektora közt, s az utóbbi 1926. november 24-én közölte a népbiztossal Uitz tanárként való meghívását. Az ügy azonban ezzel még korántsem volt elintézve, az Uitz rézkarcoktatói működésének színhelyéül kiszemelt poligráfiai fakultás ugyanis, a tanári kar elégséges voltára, a diákok tulterheltségére hivatkozva, elutasította az ajánlközást. A főiskola vezetése ekkor, más kiút nem lévén, fakultásokhoz nem tartozó, névleges állást kreált Uitznak, s 1927. március 15-én kinevezte a forradalmi plakát műhelyének vezetőjévé, visszamenőleg, 1926. december 6-tól biztosítva számára a professzori címet és fizetést. (20)

A nemzetközi híri VHUTEMASZ (VHUTEIN-nek 1926-tól nevezték) 1920-ban jött létre, az első és második állami szabad képzőművészeti műhely egyesítésével, az alapító okmányt a Népbiztosok Tanácsának elnöke, Lenin írta alá. A főiskola oktatási rendszere előkészítő kurzusból és nyolc fakultásból – építészet, szobrászati, poligráfiai, textil-, kerámiai, famegmunkáló, fémmegmunkáló és festészeti – épült fel, s az akadémiai hierarchiával szemben a tiszta és alkalmazott művészeti ágak egyenjogúságát hangsúlyozta. A szemléleti és módszertani újszerűség elsősorban az alapkursusban demonstrálódott, ahol a hallgatók két évig sajátították el a társadalomtudományok és a művészeti kultúra alapfogalmait, megismerkedtek a rajz és festés, a szín és faktura, a tér és tömeg, a perspektíva és anatómia problémáival. A képzés alapelvét a pedagógiai reform egyik résztvevője, Kandinszkij így fogalmazta meg: "Amit semmiképpen sem szabad tanítani az iskolákban – ez a művészeti irányzat és stílus. Az iskola feladata megmutatni az utat, kézbe adni az eszközöket, a cél megtalálása pedig és természetesen az eredmények elérése már a művészi személyiség feladata. . ." (21)

Az alapkursus a VHUTEMASZ-ban jóval bonyolultabb jelenség, mint a Bauhaus-ban, nemcsak egy-két jelentős művészi személyiség, hanem egy nagy oktatói kollektíva kezényomát viseli magán, amelyben majdnem mindenkinek megvan a maga kialakult pedagógiai rendszere. Meghatározó erő azonban e sokféleségben is a művészképzés objektív, tudományos alapjainak megteremtésére való törekvés, a tizedes évek művészi eredményeinek teoretikus általánosítása. A szaktárgyak vezetői: a kor építészetének és avantgard művészetének kiemelkedő képviselői, szinkonstrukcióval Vesznyin és Popova, térkonstrukcióval Ladovszkij, grafikai konstrukcióval Rodcsenko és Jefimov, térfogat-konstrukcióval Lavinszkij foglalkozik. Az elnevezések már önmagukban is mutatják a konstruktivista világszemlélet befolyását.

Az alapkursus végén a növendékek specializálódni kezdtek, majd a választott fakultáson folytatták tovább tanulmányaikat. Ezek pedagógiáját nemegyszer az előkészítő fakultásétól eltérő elvek, a rajtuk oktató kiemelkedő művészi személyiségek befolyása határozta meg. Ilyen vonzó, színező erővel hatott például Favorszkij jelenléte a grafikai fakultáson és Ladovszkij pszichoanalitikus mód-

szere az építészetin. Egymással szembenálló művészeti elképzelések és stílus-irányzatok vetélkedése nyomta rá bélyegét a festészeti fakultásra is. A VHUTEMASZ-ban még uralkodott a futuristák befolyása, vezető szerepet játszottak a hagyományos műfajokat tagadó konstruktivisták, amikor itt már elkezdődött a realista ellenakció. Mintegy 150 diák, a tanárok egy csoportjának – Konyenkov, Koncealovszkij, Maskov, Kuznyecov – támogatásával fellázadt, s a kulturális népbiztonság képzőművészeti osztálya és a rektorátus ellenében távozásra kényszerített egy sor oktatót.

Állandóan konfliktusokat okoztak az ellentétes törekvések az egyes fakultások között is. A festészeti kar tanárainak többsége például az alapkursus reformját, a hagyományos oktatási rendszer visszaállítását követelte, az alkalmazott művészeti fakultások nem egy vezetője viszont hegemóniára tört, s az ipari formatervezésnek kívánta alárendelni az egész intézetet. Ebben a kritikuss helyzetben fontos egysúlyozó szerepet töltött be Favorszkij, aki 1923–1926 közt volt az intézet rektora. Nem áldozta fel az alapkursust, sőt ellenkezőleg a pedagógiai reform addigi megnyilvánulásait meghatározott rendszerré ötvözte, de a tradicionális műfajokat is megvédte a likvidálásukra törőkkel szemben.

1924-ben megkísérelték az alapkursus rendszerét az egész intézetre kiterjeszteni, három fakultást létesítettek: szín-sík- (grafikai, festészeti, textil-részleg), térfogat- (szobrászat, kerámia) és tér- (építészet, fém- és fafeldolgozás) problémákkal foglalkozót. Az új felosztás azonban teljesen formálisnak bizonyult. 1926-ban viszont kettőről egy évre csökkentették az alapkursus képzési idejét. Az 1923 után felvett hallgatók ugyanis már nem rendelkeztek megfelelő előképzettséggel, meg kellett őket tanítani rajzolni, s ezt a feladatot az esti munkás-fakultás, a "rabfak" nem tudta egyedül ellátni. Az átszervezés eredményeként az általános képzés aránya ugrásszerűen csökkent, a specializálódás már a második félévben megkezdődött. "Mint a történelem megmutatta, ez az iskola végét jelentette. Amikor az alapkursus, amely összekapcsolta a sokféle fakultást . . . meggyengült, az intézet mechanikusan kezdett szétesni. A huszas évek végén az egyes fakultások már egyre inkább önálló intézményekre emlékeztettek." (22)

A szervezeti és személyi változások jegyében ült össze 1926. november 22-én a festészeti fakultás konferenciája. Az új vezetés Novickij rektorral az élen s a diákság egy részének támogatásával, a VHUTEMASZ programjának megváltoztatását tűzte ki célul. (23) Az oktatás eszmei-politikai tartalma került előtérbe, a hallgatók az ideológiai és társadalomtudományi tárgyak arányának növelését követelték, ezen az úton látva hamarabb megvalósíthatónak a szemük előtt lebegő nagy tematikus feladatokat. A tanárok jó része viszont, élükön a tekintélyes professzorokkal – Falk, Sterenberg, Maskov, Kuznyecov – a mesterségbeli szempontokat hangsúlyozta, rámutatott a növendékek gyenge képzettségére, s lehetetlennek tartotta célkitűzéseik kivitelét a rövid tanulmányi idő alatt.

Az oktatás rendszerének átalakítását a művészet funkciójának utilitáris-pragmatikus felfogása, a proletkulttól örökölt és a RAPP által újraélesztett szektás, torz leszűkítés motiválta. "A festészeti fakultás nem a zsenialitásra teszi a hangsúlyt. Fő cél: társadalmilag hasznos, átlagművészt nevelni, aki aktívan részt vesz a szocialista építésben" (24) – jelentette ki Novickij, s ál-

talában vett művészek helyett, specialistákat követelt, táblaképfestőt, rajztanárt, monumentalistát, dekorátort, klubvezetőt és restaurátort, aki művészi tudásával a gyakorlati élet politikai, agitációs és termelési feladatait szolgálja. A professzori kar növekvő ellenállásának ellenére is az új célkitűzések fokról fokra megvalósulnak, keresztülvitelük fő eszköze a folyamatos termelési gyakorlatnak és az oktatás kollektív módszerének a bevezetése.

Hivei a folyamatos, tehát a tanulmányi időszakban is folytatott termelési gyakorlatot a proletariátussal és az osztályharccal, a szocialista építéssel és a mindennapi élettel való közvetlen kapcsolat miatt tartották hasznosnak. Ezzel a korábbi képzés egyoldalúságát kívánták ellensúlyozni, ahol a diákok csak formai ismereteket kaptak, de nem tanulták meg, hogyan kell azokat a való életben alkalmazni. A vállalkozás azonban végsősoron csődöt mondott, mert a művészeknek a termelésben, a mindennapi életben való részvételéhez hiányoztak a megfelelő feltételek, s tevékenységük jelszavak és plakátok készítésére, kampányok és ünnepek dekorációjára korlátozódott. Le akarták küzdeni a művészi forma túlértékelését, de észrevétlenül a ló másik oldalára csuszta át, megrendítették az oktatás szervezetségét, aláásták a szakmai munka és a tanárok tekintélyét.

Az AHRR és a konzervatív művészet képviselői, akik a VHUTEIN-ben még mindig a formalizmus fellegvárát látták, üdvözölték a változásokat. "Nagy előrehaladás figyelhető meg a VHUTEIN legelesettebb területén – a táblaképfestő részlegben. Lehetetlen nem üdvözölni például az egyéni műtermek rendszerének tanszékekkel való felváltását, amely először ad reális lehetőséget az oktatás egységes módszerének uralomra juttatására. Különösen figyelemre méltó a kompozíciós tanszék felállítása, amelynek vezetésére Uitz Béla személyében szerencsés jelöltet is sikerült találni" (25) – írja Roginszkaja, aki nem is olyan régen még fenntartásait hangoztatta a Ludditák alkotójával szemben. De hasonló hangot üt meg a Kommunista Akadémia 1929-es évkönyve is, amin már kevésbé lehet csodálkozni, mert ott Mácza János Uitzcéhoz hasonló nézetei jutnak szóhoz. "A VHUTEIN felső rétegét egészében a régi individualista elvek motiválják. A fakultások elszigetelődtek egymástól. A festészeti karon a formalista esztéticizmus és a szigoruan elkülönült egyéni műtermek rendszere uralkodik. Csak az utóbbi időben észlelhető valami változás, ami az intézmény egészségesebbé válásával biztat." (26)

A Káró Bubi csoport egykori tagjai, a festői realizmus képviselői az oktatás magas szakmai-mesterségbeli színvonalát képviselik, de egyre inkább háttérbe szorúlnak. Hajdan, a konstruktivizmus és futurizmus elleni harcok idején megvédték a táblakép-festészetet, elüldözték az intézetből Malevicset, Kandinszkijt és Kljunt, most ők maguk kényszerülnek távozásra. "A festészeti fakultást csőd fenyegeti. A professzori kar dezertál. Sürgős intézkedések szükségesek" – huzza meg a vészharangot Novickij, szomorúan konstatálva, hogy elment Kocsalovszkij, Maskov és Falk, s készülődik a távozásra Kuznyecov és Sterenberg. "Ki marad a festészeti fakultáson a nagy mesterek közül?" – hangzik a megkésett kérdés, s a válasz pálcát tör a fakultás jövője felett: "Bárhogy is vélekedtünk az általuk képviselt irányzatokról, el kell ismernünk, hogy hatalmas mesterek. Nagy festők nélkül pedig a festészeti fakultás nem létezhet." (27)

A saját sirját ásó VHUTEIN bomlasztó feszültségű utolsó éveit élte végig Uitz is. Visszaemlékezései szerint a munkát – a nyilván csak papíron létező forradalmi plakát-műhely vezetését –, amely nem volt szíve szerint való, egy évig fel sem vette. Nevével 1928 végén a festészeti fakultás iratanyagában találkozunk, amikor is a dékáni tanács a dekorációs részleg docenseként való alkalmazását tárgyalja. Megismétlődik a két évvel korábbi helyzet, a tantárgyi bizottság elutasítja kérelmét. Rektori nyomásra magasabb szinten újra foglalkoznak vele, de akkor is csak a dékán, Szergej Geraszimov ellenében sikerül a kinevezést elfogadtatni. (28)

Uitz közkatonája, majd – dékánná választása után (1929. május 30.) – kiemelt végrehajtója a csődhöz vezető új pedagógiai elképzeléseknek. Szerepe ellentmondásos, személyes felelőssége nem csekély. Meggyőződéses híve a vezércikk-témák megfestésének, az oktatás kollektív rendszerének, s e tekintetben élvezi a felső vezetés és a diákság egy részének bizalmát. A művészképzés és az alkotó munka politikussá tétele során azonban a szakmai feladatokat sem akarja szem elől téveszteni. A felbomlással fenyegető belső helyzet megszilárdítására, a tanszéki rendszer bevezetésére, az egyéni műtermek felszámolására törekszik, elsősorban a kompozíciós tanzék és a diplomamunkák ügyét viselve szíven. (29) Ehhez viszont tanártársai támogatását, akik számára az oktatás individuális módszerének felszámolása nemcsak pedagógiai, hanem létkérdés is, nem tudja megnyerni. A vele szemben kezdettől fogva meglévő bizalmatlanság esetenként gyűlölködéssé fajul, kisszerű, léggözt mérgező intrikákba torkollik. Az állandó feszültséget nem bírja tovább, néhány hónappal megválasztása után benyújtja lemondását. Ennek indokolásában minden probléma és sérelem említésre kerül.

"Megrendült egészséggel kezdtem el dolgozni a VHUTEIN-ben – írja Uitz. – Állapotom a közben eltelt évek során nem javult. Az 1928–29-es tanévben nem hogy a szabadságomat nem tudtam kivenni, de még pihenőnapjaim se voltak. Ezért most teljesen alkalmatlannak érzem magam arra, hogy a fakultáson kialakult körülmények közepette vállaljam a VHUTEIN-ben rám háruló megterhelést." (30) Az egészségügyi problémák mellett szóba kerülnek az adminisztrációs nehézségek is, főként pedig a fakultás átszervezését kísérő szakadatlan belső harc. Uitz ezt a küzdelmet két ellentétes osztálytartalmu művészetfelfogás szembenállásaként fogja fel. Az egyik vonal tudatosan vállalja az osztályharcot, a művészeti gyakorlatban, a klubokban végzett munkában, az építészetrel való kapcsolatában, a másik viszont, amit a "régii, impresszionisztikus tanári kar" képvisel, a "tisztá festészetért" harcol, az öncélu csendéletekért és tájakért. Ebben a saját maga által is végsőkéig élezett szituációban, Uitz olykor teljesen elszigetelődik, még a pártsejt – "polgári tendenciákkal békülékeny" – tagjainak támogatására sem számíthat.

Személyes áldozatvállalása és a jó szervezési elképzelések hitelét baloszejtás torzulások kérdőjelezik meg. Bár Uitz a tisztá festőiséggel szemben a kompozíció szerepét hangsúlyozva, tartalmas oktatási-művészeti célt tűz maga elé, ennek realizálásakor belebukik a rappos ideológia kliséinak mechanikus ismétlésébe, rugalmatlan, emberekre és körülményekre tekintettel nem levő alkalmazásába. Az eléje tornyosuló akadályokat – mint 1919-ben, Diktatura kell! c. cikke idején – erőszakos fellépéssel, a próletárművészet szószong-

lőr terminológiájával próbálja meg áthidalni. Jellegzetes e tekintetben a diplomamunkákkal kapcsolatos tevékenysége, amit eleve a kollektív szellem és az aktuális politikai tematika jegyében szervezett meg. Ennek megfelelően a megítélés szinte kizárólagos szempontjává a témaválasztás válik. "A kiállítás megmutatta – fogalmazza meg véleményét Uitz a végzősök munkájáról a VHUTEIN ujságjában –, hogy a diplomázók egy része az osztálytartalmat, az osztályharcot választotta, egy másik – a testkultúrát, a turizmust – "általában". Egy részük nyíltan proletár osztálytartalommal lépett fel, a másik rész viszont, úgy véli – a tartalom "osztály feletti", s nem látja, hogy ez az "általában vett" tartalom – régi polgári jelszó, amellyel a burzsoázia az osztályharcot igyekszik eltussolni." (31)

Az 1929-es vizsgakiállításán különösen az évfolyam egyik legtehetségesebb növendéke, Vagramjan hallgató munkája körül robbant ki heves vita. A képet nem ismerjük, reprodukció híján, álljon itt egy korabeli folyóirat gunyoros, tendenciózus leírása: "Középkori típusú szűz, kopjával kezében, vállán átvetett vörös türlüközővel, a háttérben misztikus táj – mindez komor, sötét tónusokkal a győzelmet kívánja ábrázolni... Valószínűleg a győzelmet általában, az osztály feletti, az általános emberi győzelmet?" (32)

Vagramjan művét Mihail Lifsic, a történelmi materializmus fiatal tanára vette védelembe, egy Zetkin által lejegyzett Lenin mondásra – nem szabad elfordulni a széptől csak azért, mert régi, és lelkesedni érte, mert új – hivatkozva. Uitz azzal torkolta le Lifsicet, hogy összekeveri Lenint és Zetkint, elferdíti az osztályharc kérdését a művészetben, s terjedelmes idézettel demonstrálta Lenin véleményét a művészet abszolút szabadságáról. Miután mindenki ellenük lépett fel, Lifsic és Vagramjan önkritikát gyakorolt. Lifsic elismerte, hogy nem jól választotta meg az alkalmat a forradalmi tematika felületes, vulgarizáló felfogása elleni felszólalásra. (33) A történet azonban Uitz visszaemlékezése szerint nem ezzel végződött, a szép akt festője panaszt tett Lunacsarsz-kijnál, s őt elmarasztalták erőszakos fellépése miatt.

A rappos szemlélet káros befolyása nemcsak a diákokkal szemben jutott érvényre, akiket nagyon könnyen minősítettek társadalomellenes vagy osztályidegen elemnek, s tagadták meg tőlük a művészi diplomát, hanem a tanárokkal szemben is. Uitz például, osztályozva a meglevő tanári kart és a felvételre számba jöhetőket, tervet készített a fakultás kommunista jellegének erősítésére. Szempontjai egészen egyszerűek voltak, nemigen vesződött a pedagógiai munka és a művészi teljesítmény differenciált megítélésével, meglepődött néhány politikai kategóriával: párttag, párton kívüli, szimpatizáns, liberális. s táblázata végén statisztikai adatokban összegezte az arányokat. A hierarchia csucsára önmaga került mint az osztályművészet hive, míg Szergej Geraszimov szimpatizánsnak minősült, Maskov, Sterenberg, Isztomin az osztály feletti művészet képviselőjének, Kardovszkij, Favorszki és Kuznyecov a tetejére még liberálisnak is. A professzorjelöltek névsora imponáló, a sort Dejneca nyitja meg, de szerepel benne Pavlenko, Bojcsuk, Moor s ismert külföldi mesterek, Grosz, Masereel is. A már említett osztályozási szempontok alkalmazásából igen furcsa dolgok kerekedtek ki, Masereel például, "a világszerte ismert kispolgári forradalmár művész" az osztályművészet és az osztály feletti művészet rubrikájába is kapott egy keresztet. (34)

Uitz lemondását ugyan 1929 őszén nem fogadták el, de már így sem volt sok ideje hátra a festészeti fakultás dékáni posztján, mert 1930. március 30-án határozat született a VHUTEIN átszervezéséről. Egyes fakultások önálló intézményként működtek tovább, másokat felszámoltak, illetve beolvastottak a lenin-grádi társintézetbe. Uitz a festészeti fakultás likvidálásában nem vett részt, három hónapos betegszabadságot kapott tönkrement gymorra, idegei és tüdeje kezelésére. (35)

A VHUTEIN alkalmazásában töltött négy év alatt hagyományos értelemben vett alkotómunkát nem végzett, képeket nem festett, grafikákat nem készített. Fentebb idézett lemondó-levele erre nézve a következő magyarázattal szolgál: "... teljesen rendellenesnek érzem a helyzetemet, mint gyakorló művész is. Nemzetközileg elismerten érkeztem a Szovjetunióba. Mióta a VHUTEIN-ben dolgozom, saját művészi gyakorlatom folytatására (ami alapvető feladatom) nincs semmi lehetőségem." (36) Nyilván elsősorban túlterheltségére céloz ezzel, ami 1928 végétől, a festészeti fakultásra való kerülésétől kezdve, elfogadható mentségnek tűnik. De mi töltötte ki az idejét korábban? A kérdésre két kiegészítő tevékenység, a Gorkij-kulturparkban és az ünnepi dekorációk terén végzett munka adhatja meg részben a választ.

A Gorkij-kulturpark 1928-ban nyílt meg. Kezdetben 28 hektáron működött, de 1930-ban már 320 hektárra nőtt területe, nemcsak a volt Mezőgazdasági Kiállítást foglalva magába, hanem a Golcín és Nyeszkuksnij-kertet és a Lenin-hegy jó részét is. A park a Mezőgazdasági Kiállítástól örökölte épületeinek többségét, s ezeket alakította át saját céljaira. Két színház, mozi és étterem, pavilonok és sportpályák, gyermekjátsszóterek és csónakkikötők, strand és uszóiskola a Moszkva folyó partján szerepelt többek közt létesítményei sorában. A parktervezést ebben az időszakban, nemcsak itt, hanem máshol is, rendkívüli gigantománia jellemezte, aminek jelenlétét az egykoru szakirodalom is határozottan érzékelte. Természetesnek számított, hogy néhány ezer hektáros területet kerítsenek el park gyanánt, grandiózus mezőket, extraszéles utakat és tereket s néhány százezer embert befogadó tribünöket tervezzenek a tömegmozdulások lebonyolítására. (37)

A komplex funkciójú kulturpark kialakításának gondolatát tulajdonképpen Kraszin, a Lenin emlékének megörökítésére létrehozott bizottság elnöke vetette fel, még a huszas évek derekán: "Ugy gondolom, nemcsak egy Lenin-muzeumot kellene építenünk a Veréb-hegyen, hanem valami jóval grandiózusabbat, valami hasonlót a régi Görögország, gimnáziumaihoz". Ez a Leninről elnevezett palota a muzeumon kívül könyvtárat is foglalna magába olvasótermekkel s előadótermeket, koncerttermeket stb., Lenin-intézetet, sportpályákat, medencéket, uszóiskolákat, jachtklubokat és mindent általában, ami a sporthoz és a testkulturához hozzátartozik, ami iránt annyira érdeklődött és amit annyira szeretett Vlagyimir Iljics. A teraszról és a létesítmények területéről kilátás nyílik majd a Moszkva folyóra, ezen a Vlagyimir Iljicsnek szentelt helyen pihennek majd, s ülik meg ünnepeiket Moszkva dolgozói." (38)

Kraszin elképzelése végül is nem Lenin-emlékhelyként, hanem Gorkij-kulturparkként valósult meg, ahol a kezdeti időszakban nem annyira a pihenés és kultúra, mint inkább a politika és az agitáció szempontjai domináltak. A tulajdonképpeni vidámpark hatalmas propaganda-központ formáját öltötte magára. "Nem

volt egyetlen a párt által felvetett politikai kérdés sem – írja egy korabeli ismertetés –, amely ne játszott volna szerepet a park tömegrendezvényeiben, kulturális-felvilágosító munkájában... Harc az ipari-pénzügyi terv teljesítéséért, a kulákságnak mint osztálynak a likvidálása a mezőgazdaság kollektivizálása alapján, az iparosítás, a nemzetközi forradalmi mozgalom, az ország védelme..." (39) 1930-tól kezdve különösen az utóbbi téma került előtérbe. A katonai részleg a honvédelmi szövetséggel, az OSZOAVIAHIM-mal karöltve, amelynek Uitz is tagja volt, kiállításokat, rendezvényeket szervezett, muzeumot, olvasótermet, céllövöldét, légibázist, katonai kiképzőközpontot és gyakorló teret tartott fenn.

Az agitációs munka kedvelt formái voltak a tematikus tömegjelenetek. Abban az akcióban például, amelyet 1930-ban rendeztek a XVI. pártkongresszus tiszteletére, ötezen vettek részt, ötven ezer néző előtt, művészek, tűzszerészek, sportolók, lovasok, amatőr körök tagjai. A gyűléseket és felvonulásokat is színházasították, a beszédek művészi és sportbetétekkel váltakoztak, a passzív nézőközönséget így kívánták aktív résztvevőkké változtatni. A művészek nemcsak a sokféle gyakorlati feladat megoldásában kaptak szerepet, környezetalakítóként, dekorátorként vagy éppen szervezőként, a park kiállítóterme a közönséggel való kapcsolatba kerülés hagyományos formáját is biztosította számukra. Az első kiállítást, nyomban a park megnyitásakor a moszkvai dekorációs művészek társasága rendezte, szinpadai, klub- és városdekorációkat, kosztümterveket, belsőépítészeti terveket mutatva be.

Uitz visszaemlékezései szerint, 1930 novemberéig, a Forradalmi Művészek Nemzetközi Irodájának megalakulásáig, a park művészeti vezetőjeként dolgozott. Utóda az ismert konstruktivista grafikus és szinpadai dekorátor Sztenberg-fivérek egyike, majd Tóth Viktor, a VHUTEIN magyar származású rektorhelyettese, az előkészítő fakultás vezetője volt e tisztségben. A kulturparkban végzett munkájának fő célját Uitz így határozta meg: "A kultura és pihenés parkja kezdetben valamiféle lunaparkhoz hasonlóra sikeredett. Én személyesen sokat tettem azért, hogy más karaktert kapjon és hogy a parkok kérdése napirendre kerüljön: a burzsoá parkkal szembe kell állítani a szocialista parkot." (40)

Theoretikus hajlamaihoz híven Uitzot ezidőtájt a parktörténet kérdései kezdtek el foglalkoztatni. "Könyvet irtam a parkok fejlődéséről – Egyiptomtól Görögországon és a reneszánszon keresztül, az angol parkokig, valamint a szocialista kultura és pihenés parkjainak alapelveiről. A munka befejezetlen maradt" – említi meg Önéletrajzában. (41) Egy másik forrás szerint 16 parkelemzést készített. (42) A parktervezés és létesítés problémáinak elméleti, történeti megközelítése másoknál is megtalálható ekkoriban. A Sztroityelsztvo Moszkvü című építészeti folyóirat egyik 1929-es száma ismerteti M. Mazmanjannak, a VHUTEIN építészeti kara végző hallgatójának fejtegetéseit, aki diplomamunkájának magyarázó szövegében a parktervezés történelmi fejlődésének sémáját kívánja megfogalmazni, Uitzhoz hasonlóan igen szoros, mondhatni direkt összefüggéseket tételezve fel művészet és társadalom, park és ideológia közt. (43)

A VHUTEIN növendékei egyébként is igen aktív szerepet játszottak a park agitációs, dekorációs munkájában. Nevükhöz fűződik egy új propagandaforma, a teherautókra szerelt tematikus-politikai karnevál meghonosítása. Moszkvában 1929 nyarán a Gorkij-kulturparkban jelent meg először a hatalmas politikai

témájú bábuk menete, amelyeket egyesével vagy csoportosan helyeztek el a szállítóeszközökön. (44) Uitz művészi és szervező szerepét az effajta vállalkozásokban ma már nem tudjuk egzaktan tisztázni. A Gorkij kulturparkban végzett gyakorlati tevékenységéről egyetlen konkrét információnk van: Flora Szevortjának, a festészeti fakultás egykori növendékének visszaemlékezései szerint spirális csuszdat tervezett a gyermekek szórakoztatására.

"A Spirális lejtő – írja egy korabeli ismertetés – 18 méter magas torony, amelyet négy sima vályu-spirál övez, ezen ereszkedhetnek le a vállalkozószelleműek, kis szőnyegre ülve. A torony tetejéről kilátás nyílik a park egész területére." (45) Egy forrásértékű kiadvány elhalványult illusztrációt közöl az építményről: a hengeres formájú tornyot az idézett leírásnak megfelelően spirálisan emelkedő mellvéd veszi körül, felül pedig tetővel borított kilátótér látható. (46) Az időközben lebontott fakonstrukcióról a Moszkva története című sokkötetes kézikönyv is publikál egy más beállításu, 1930-ra datált fényképet. (47) Az eltérő képalírás – Ejtőernyős torony – és a kilátórész megoldásának a két felvételen megfigyelhető különbségei (szabad fémkorlát, ejtőernyős leugróhelynek kiképzett lapostető fémlétrával, merevítő kötéllel az egyik változaton, falszerű mellvéd, kuptető a másikon), nem zárják ki az azonosságot, inkább a Szevortján által is említett különböző funkcióju használatra, s a két felvétel készítése közti időben ennek megfelelően végrehajtott átalakításra utalnak.

A III. Internacionálé tornyának tatlini terve szinte divatot teremtett a Szovjetunióban, a huszas években egymás után jelentek meg a spirális szerkezetű emlékmű-elképzelések (A 26 bakui komiszár emlékműve 1923, Lenin-emlékmű és forradalmi mauzóleum terve 1924, Kolombusz-emlékműterv 129 stb.), Uitz a maga Spirális lejtőjében az orosz konstruktivizmusnak ezt a kedvelt, erősen szimbolikus töltésű motívumát egy teljesen hétköznapi, praktikus feladat megoldására használta fel, s ennyiben talán inkább kapcsolódott az olyan anyag- és konstrukciócentrikus előképekhez, mint Moholy-Nagy 1921-es Nikkel szobra és 1922-es kinetikus rendszer terve.

A szovjet hatalom 10. évfordulójára megalkottam Októberi ünnep című munkámat a szokolnyiki kerületben. 1928-ban megalkottam a városi szovjet ujjávasztásához egy kompozíciót. Sokat dolgoztam a forradalmi ünnepek ábrázolásán" – írja Uitz magyarul publikált önéletrajzában. (48) Máshol viszont arról beszél, hogy 1928-ban a tanácsi választások alkalmából egész Moszkvát dekorálta. (49) Egy korabeli ujságban összesen harminc ilyen vállalkozásról tesz említést, s ez a szám önmagában is mutatja, milyen jelentős szerepet játszottak a művészetnek a mindennapi gyakorlatban való hasznosítását követelő VHUTEIN növendékek és oktatók a sok energiát és türelmet igénylő agitációs munkában. (50)

Az ünnepi dekorációkészítés ekkor már jelentős hagyományokkal rendelkezett a Szovjetunióban. (51) Az agitációs művészet különféle megnyilvánulásai közvetlenül a forradalom után, a megszerzett hatalom védelmére berendezkedő hadikommunizmus idején éltek virágkorukat. A forradalmi ünnepek tiszteletére rendezett népünnepélyek, felvonulások és karneválok szokása az 1918-i első szabad május elsejétől kezdve honosodott meg, s különösen az év novemberében kapott igen emlékezetes formátumot. A dekorációs munkához formai előképekkel a megdöntött cári hatalom ünnepségek (Pétervár alapításának kétszázadik

jubileuma 1903-ban, a Romanov-ház fennállásának háromszázadik évfordulója (1913-ban) szolgáltak, míg az eszmei párhuzamot a francia forradalom és a párizsi kommun népünnepélyei adták.

1918 és 1920 közt javarészt a hagyományos dekorációs eszközök domináltak, s Pétervár e tekintetben még konzervatívabb volt, mint Moszkva, mert ott laktak a régi grafikai iskola, az akadémizmus képviselői. Mellettük azonban jelentkeztek olyan művészek is, akik háttal fordítottak a szokványos megoldásoknak, s a vizuális-szemléletes agitáció addig ismeretlen, absztrakt-szimbolikus lehetőségeit aknázták ki. Leghatározottabban Nathan Altman képviselte ezt a törekvést, aki a kinyilvánítandó új életérzés jegyében geometrikus kulisszákkal fedte le a Palota tér történelmi formáit, a múlt építészeti szimbólumát, a Sándor-oszlopot, s ragyogó színekkel, világos zölddel, sárgával, narancssal és késsel rázta fel a komor téglavörösbe merülő tér bágyadt hangulatát.

A korai időszak absztrakt szimbólumait és tradicionális allegóriáit a békés építés éveiben a termeléshez, a munkasikerekhez kapcsolódó összeállítások, speciális ipari emblematika váltották fel. Diagrammok, tervsémák jelentek meg az utcákon, s a satirikus politikai plakátok, pannók, bábuk (bürokraták, kulákok, részegeskedők) mellett a gyárak többnyire termékeiket mutatták be, például a hazai ipar büszkeségét, az otthon gyártott traktort. Az iparosítás jel-szava az architektónikus és technikai formáknak kedvezett, nem véletlen, hogy a huszas évek végének és a harmincas évek elejének ünnepi dekorációiban jelentős szerepet kaptak az építészeti konstruktivizmus kiemelkedő képviselői.

Ezekben az években különösen az 1917-es forradalom tizedik évfordulójáról való megemlékezés emelkedett ki nagy ünnepélyességével. "Október tizedik évfordulójának megünneplése – írja az egyik szemtanú – képzőművészeti megformálásában mintegy összegzését adja annak az utnak, amit az elmúlt tíz év alatt a népünnepélyek dekorációjában résztvevő művészet megtett, céltudatosságával, politikai irányzatosságával viszont már teljesen ahhoz az új korszakhoz kapcsolódik, ami a következő 1928-as évben kezdődik el." (52) A korábbi ünnepi dekorációk már művészi tradícióvá vált eszközei mellett az új tendenciák elsősorban az ünnepségek megszervezésében, az irányítás egyre erősödő központi jellegében jelentkeztek. Nemcsak a politikai irányelveket szabták meg, hanem részletekbe menően kidolgozták az egész dekoráció tematikáját is, kerületekre, intézményekre, sőt egyes objektumokra lebontva.

Kortársak visszaemlékezései szerint, Uitz, Tóth Viktorral együtt, a huszas évek végén és a harmincas évek elején tagja volt azoknak a bizottságoknak, amelyek az ünnepek lebonyolításával és a városkép kialakításával foglalkoztak. Az ő révükön kapcsolódtak be a munkába a VHUTEIN hallgatói. Kezdeményezésüket Mácza János 1929-ben így regisztrálja: "Először Október tizedik évfordulójára szerveződött kollektíva, amely magára vállalta a szokolnyiki kerület dekorációját. A vezetők Uitz, Tóth és Lamcov építész voltak. Mint az első kísérletek általában, ez sem adott ragyogó eredményeket. De megmutatta az utat, amelyen haladni kell, s nyilvánvalóvá tette, hogy az ilyenfajta kollektív munka életképes." (53)

Ugyancsak Mácza egyik írása – a Pecsaty-i revolúcia fentebb már ismertett cikke – őrizte meg számunkra Uitz dekorációs tevékenységének egy fontos dokumentumát. A reprodukción szónoki emelvény makettje látható 1927-ből. A cö-

löpszerű, masszív tartógerendákon egyszerű fakonstrukció nyugszik, amely egymás fölé rakott, egyre kisebbedő négyzetekből és téglalapokból épül fel. Uitz a tektonikus elemek tömbszerűségét, nehézkességét könnyed geometrikus tagozatokkal – egymást keresztező lécekkel, lebegni látszó feljáráttal, áttört létrával – igyekezett feloldani. Ezáltal azonban az emelvény önmagában véve logikus szerkezete konstruktivistikus, funkcionálisan nem indokolt maszkot öltött magára, vizuális megjelenése pedig tulságosan bonyolulttá vált.

A városok arculatának kampányszerű, ünnepi átformálása után a harmincas években a hétköznapi városkép alakításának kérdései kerültek előtérbe. Moszkva általános rekonstrukcióját Hannes Meyer, a Bauhaus Szovjetunióban letelepedett vezetője irányította, s ennek kapcsán mint részfeladat vetődött fel az utcák és terek egységes, meghatározott rendszer szerint való kifestésének gondolata. Licsickij ehhez kapcsolódva a kirakatrendezés tematikus-agitációs jellegű megtervezését is javasolta, oly módon, hogy az utca minden kirakata egységes kiállítást alkosson.

A városfestési kísérletek 1931-ben kezdődtek el, Moszkva öt útőrerét, az Arbatot, a Tverszkáját, a Petrovkát, a Kuznyeckij Mosztot és a Dzserszinszkij utcát jelölték ki színtérül, s a munkák irányításával ismert művészeket bízták meg. A tervezés során különféle elképzelések jelentkeztek, a Sztenberg-fivérek például egyforma szürkével akarták kifesteni a házakat, csak az utcakereszteződésekemelve ki más színnel. A munkálatok második és harmadik fázisában Moszkva tizenkét legforgalmasabb utcájának kifestését irányozták elő. Valamelyik kísérleti szakaszban Uitz is részt vett, visszaemlékezések szerint az Arbat tér újrafestésének megtervezésével bízták meg. A város kifestésének általános terve, amint erről Tóth Viktor cikkéből értesülünk, végül is 1933-ban készült el. Ekkor körülbelül kétezer épületet festettek ki, kiemelve a főutvonalakot, a kulcsfontosságú utkereszteződésekemelve és a középületeket. A művészi elképzelések és a megvalósítás közt azonban szakadék tátongott a rossz minőségű festékek, a szakmunkás hiány, a rossz szervezés miatt. Minthogy nem egész negyedeket és épületegyütteseket festettek ki, a tatarozatlan házak is csökkenték a hatást. (54)

Uitz a pedagógiai és dekorációs munka mellett kivette a részét a huszas évek művészeti életének csoportküzdemeiből is. Ezeknek a belső harcoknak átfogó feltérképezésével ugyan még adósunk a szovjet művészettörténeti irodalom, de a részpublikációk és a többé-kevésbé hozzáférhető dokumentumok már lehetővé teszik egy elnagyolt, sematizálásokról nem mentes, csak a fő tendenciákra szorítókozó kép kialakítását.

A forradalom utáni első évekre a "baloldal", a futurizmus hegemonisztikus törekvései voltak jellemzők. Ez a különféle elnevezésekkel illetett avantgardista művésztábor összetételét tekintve rendkívül heterogén, szélső pólusait olyan eltérő felfogású személyiségek alkotják, mint Kandinszkij és Chagall az egyik oldalon, illetve Malevics és Tatlin a másikon. Október gyermekeinek tartják magukat, elsőként állnak a művésztársadalomból a proletárforradalom mellé, s meggyőződésüket tettekkel, az agitáció és a művészeti intézmények megszerzésével bizonyítják. A "baloldal" tehát a forradalmat választotta, a forradalom vezetői, maguk a tömegek viszont, amennyire ez a források által megörökített tiltakozásokból megállapítható, nem érzik magukénak az avantgardot. A

petrográdi városi tanács határozata például 1919-ben, ezekre a tiltakozásokra hivatkozva, kizárja a futuristákat a május elsejei dekorációs munkákból. Moszkvában elsősorban plakátjaik miatt kapnak bírálatot, de ellenállásbe ütköznek a monumentális propaganda tervének megvalósítása terén is.

A hagyományos intelligencia, amelyik korábban várakozó álláspontra helyezkedett a forradalom támogatását illetően, egyre hangosabban hallatja szavát. Megindul a harc a kulturális pozíciókért. A küzdelemben a Központi Bizottság 1920-as, a proletkultúrról közzétett állásfoglalása jelenti a fordulópontra, amely néhány keményen odavetett szóval ideológiailag ellenséges törekvésként bélyegzi meg az absztrakt művészetet és a futurizmust. Az avantgard defenzívába szorul, egyre-másra veszt el pozícióit, belső, frakciós meghasonlásokban öröklődik fel. Bár adminisztratív intézkedések nem gátolják tevékenységét, szervezetei sorra felbomlanak, 1922-ben szétesik a Malevics követőit tömörítő UNOVISZ, megszűnik a félabsztrakt OBMOHU. A fiatalok elfordulása tetőzi be az elszigetelődést. "Mi, egykori baloldali művészek voltunk az elsők, akik megérezük a további analitikus-sematikus tévelygések egész talajtalanságát, mind távolabbra és távolabbra kerülését az élettől és a művészettől. Zsákutcába jutottunk..." – jelenti ki Tatlin és Malevics néhány tanítványa, s más irányba fordul. (55)

Az avantgard művészet főként elvont formáival s hagyománytagadásával hívja ki maga ellen a közvéleményt. A mozgalom körében 1918 táján igen divatosak a szélsőséges nézetek. "Holnapunk nevében elégetjük Raffael, leromboljuk a muzeumokat..." – írja V. Krilov proletkultus költő. "Inkább lehet sajnálni egy széttört csavart, mint a lerombolt Vaszilij Blazsennijt" – teszi hozzá Malevics. (56) Csokorba lehetne kötni még Majakovszkij, Brik és mások hasonló kijelentéseit, amelyek nem kevésbé dühös, sőt elkeseredett visszautasításra találnak az ellentáborban.

A döntő vádpont ellenük azonban nem ez volt. "A művészetnek mindenekelőtt ideológiának kell lennie... – fogalmazta meg határozottan a követelést Lunacsarszkij –, eszközként kell szolgálnia a néptömegek emócióinak megszervezésére jelenlegi viharos mozgalmunk közepette... Az eszme-nélküliek és tárgy-nélküliek természetesen egyáltalán nem teremthetnek semmilyen ideológiai művészetet, semmilyen nagyméretű szobrászi vagy festészeti illusztrációját a történelem ama nagy eseményeinek, amelyeknek akartlan tanúi." (57) Az ideológiai ellenvetést izlésokok is motiválták. Árulkodóan őszinte Lunacsarszkijnek a Tatlin-toronyról tett megjegyzése: "nem az egyedüli vagyok, aki elkeseredéssel látná, ha Moszkvát vagy Petrográdot a baloldali irányzat egyik legnevesebb művészeinek ilyen alkotásai díszítenék." (58)

A szó szerinti huszas évek, a NEP-korszak a hagyományos műfajok, az ábrázoló művészet visszatérésének kedveznek. A sorra alakuló művészeti társulások egyként hangoztatják, de sokféleképpen értelmezik a realizmus jelszavát. Az AHRH heroikus realizmusától a Káró-bubi utódok festői realizmusági ível a skála. A példaképek sorában a peredvizsnyíkek és Cézanne mellett ott találjuk a régi és újabb orosz művészet képviselőit, de a modern, német vagy francia iskolákat is. Az alkotók többsége tudatosan társadalmi-politikai aktualitásu, problémagazdag, a forradalmi korszak életét tartalmasan megörökítő művek

létrehozására törekszik. A megvalósítás eszközei és szintjei azonban meglehetősen eltérnek egymástól.

Az AHRR kisszerű, dokumentatív jelenségfestésből indul ki, s a zsánerszerű epizódoktól peredvizsnyik dramaturgiával megoldott, pszichológizáló nagyjelenetekhez lép tovább. A fiatalokból verbuválódó OSZT, a Táblaképfestők Társasága, élén Dejnekaival és Sterenberggel, már témaválasztásában is a forradalom utáni évek új jelenségeit, modernizálódó életfelfogását állítja előtérbe, az iparosodást, a technikát, a sportot. Ennek megfelelően eszközeit is főként a huszadik századi európai festészetből meríti, s a táblaképet a plakáthoz közelítve, a részletező festői pepecselést összefogott, tömör formákkal váltja fel. Jó néhányan viszont valamiféle új klasszikum megteremtésének az ígérletében élnek. Petrov-Vodkin, Koncsalovszkij, Sevcsenko – elismert, érett mesterek mind, eltérő irányból és tartalommal közelednek a közös terminussal megjelölt célhoz. Lunacsarszkij hajlandó bennük látni a szovjet művészet reneszánszának letéteményeseit. Az általuk járt ut azonban igen keseknynek és meredeknek bizonyult, Petrov-Vodkin eljut rajta A komiszár halála megfestéséhez, a többieknek azonban már nem sikerül hasonló összegzést alkotniuk. Ez a heroikus kép is a továbbfejlődés lehetetlenségét, a peredvizsnyik pszichológizálás gátló hatását jelzi, amit, hátat fordítva a modern művészetnek, még a leg-erősebb egyéniségek sem tudtak kivédeni.

Visszahatásként a táblakép, a hagyományos művészet előretörésére, a huszas évek második felében olyan művészeti törekvések jelentkeznek, amelyek az iparosodás jelszavát lobogójára tűző szovjet társadalomban friss lendülettel próbálják meg képviselni a Tatlinék által felvetett, de minden erőfeszítésük ellenére is veszteglő produktivista környezet- és tárgyformáló elképzeléseket. Ez az újsütetű produktivizmus az időközben már jelentős sikereket elért konstruktivista építészet vállaira támaszkodik, s fogékonyan magábaolvasztja a politikai agitáció, az ideológiai nevelőhatás szempontjait. Uitz művészi hajlamai, személyes kapcsolatai révén bekapcsolódott a produktivista-agitációs művészetet képviselő szervezetek, a Kommunista Akadémia és az Oktyabr-csoport tevékenységébe, érdemes tehát velük közelebbről is megismerkedni.

A Kommunista Akadémia 1918-ban alakult meg, kezdetben főként oktató-népművelő munkával foglalkozott. Jelentős kutató tevékenység színterévé 1926-tól lett, egy sor tudományos intézetet, szekciót, bizottságot és különféle társaságokat fogva össze. A képzőművészeti alszekció, amely 1928 márciusában jött létre, a modern művészet problémáinak tanulmányozásában jelölte meg feladatát. Elnöke Mácza János volt, tagjai közt az éppen Moszkvában tartózkodó Diego Rivera mellett, többek közt Uitz is szerepelt. Az alszekció 1928–29-es programjában, amint erről a Kommunista Akadémia évkönyvéből értesülhetünk, különféle aktuális művészeti problémák megvitatása szerepelt: a képzőművészet és kritika polgári jelenségei, a művészettudomány antimarxista tendenciái (Mácza előterjesztésében), a muzeumépítés és az ipari formatervezés kérdései, valamint David Sterenbergnek, az OSZT elnökének beszámolója a csoport tevékenységéről. (59)

A Kommunista Akadémia egyik, a mi szempontunkból is érdekes vitáját még 1927 novemberében, a képzőművészeti alszekció megalakulása előtt rendezték meg. A vitaindítót Mácza tartotta, AHRR, realizmus és proletárművészet cím-

mel. "Minden műfajban megfigyelhető, hogy az AHRR dolgai nem felelnek meg a forradalom ideológiájának" – állapította meg Mácza az ahristák legutóbbi kiállításairól, s "unalmas, hüvös történelmi dokumentumoknak" minősítette a portrékat, "véletlen, nem jellemző", "kispolgári szellemben megörökített" jelenteknek az életképeket.

A Mácza által felvetett kritikai megjegyzésekhez kapcsolódott Uitz hozzászólása is, amelyet egy korabeli újságtudósítás a következőképpen ismeretett: "Ragyogó beszédet tartott német nyelven Uitz Béla, az ismert magyar kommunista művész, aki átadta az egybegyülteknek Párizs és Magyarország proletár művészeinek üdvözetét. Uitz Béla az AHRR-ban két csoportot lát, az egyik valóban keresi a forradalmi témát, míg a másik a mindennapi élet ábrázolásának ürügyén anarchisztikus tartalmu, idillikus jelenteket fest." (60)

Hasonló módon nyilvánított véleményt Uitz az AHRR-ról 1927 novemberében, a bécsi kiadásu KMP folyóiratban, az Uj Márciusban is: "A Szövetség állandó válsággal küzd. A proletár szárny folytonos harcot viv a kispolgári "művészet a művészetért" irányba minduntalan visszaesők hol erősödő, hol gyengülő csoportjával". (61) Uitz cikke képet adva a szovjet művészet fejlődésének fő tendenciáiról, legjellegzetesebb csoportjairól, nem rejti véka alá fenntartásait az OSZT-tal és a konstruktivistákkal szemben sem. Az előbbihez tartozókat a forradalmi témák felé való fordulás ellenére is alapjában véve a radikális polgárság művészeinek tartja, akik nem engednek a művészet "érintetlenségéből". A konstruktivistákról már pozitívabb a véleménye őket minősíti a legérdekesebbeknek, a gyakorlati feladatok megoldásában elért eredményeik miatt.

"Minthogy a Szovjetunióban a proletárállam a termelés nagyvonalu fejlesztésének és a központosításnak előharcosa – írja –, az orosz konstruktivisták ellentétben európai kollegiákkal – nem állnak ellenségesen a proletariátussal szemben. Burzsoá gyökerük, mint fentebb említettük, idealista-utópikus tervezetésekben jut kifejeződésre. De ezen a téren is határozott javulás mutatkozik. 1917-ben még csak általánosságban dobnak fel anyag, ritmus, erő problémákat fél festői, fél építészeti alkotásaikban. 1920-ban Tatlin egyik legerősebb tehetségük a III. Internacionálé utópikus épületének terveit készíti el. Vesznin néhány évvel később készült terve a "Munka Házá"-ról már sokkal tisztább, praktikusabb. Ma már nagy gyakorlati munkát végeznek. (Klubtervek, klubok belső berendezése, szovjetházak, minta pártsejt, helyiségek.) Különösen szép eredményt értek el egy néhány gyárépítési tervük megvalósításával." (62) A megfogalmazásban és szemléletben egyaránt kiütöző vulgáris szociológizálás és szektás torzítás sem fedi el a lényegét, Uitz határozott, biztos orientációját a szovjet művészet legtöbb perspektívát ígérő jelenségei felé.

A képzőművészeti alszekció első jelentősebb rendezvényét is, amely a szovjet művészet helyzetét és feladatait tüzte napirendjére, 1928 márciusában, a korábbi vitával kapcsolatban már említett kritikus hang, s a nyomában kialakuló éles polémia jellemezte. (55) A Kommunista Akadémia platformját Mácza János terjesztette elő vitaindítójában. Álláspontjának lényege a meglévő irányzatok határozott bírálata s a tőlük való elhatárolódás volt. A fő célpont továbbra is az AHRR, de nem kizárólagosan. Mácza fenntartásokkal fogadja a többi csoport tevékenységét is, talán csak a kubista-konstruktivista irányban haladókat méltányolja valamennyire, a művészeti eszközök és módszerek objektív, racionális

megközelítése miatt. A művészet új felfogásának kialakítását követeli, amelynek szellemében megváltoznak az egyes műfajok funkciói. A dokumentáció például a festészettől a fotóhoz kerül át, s az építészethez mint a leginkább társadalmi jellegűhöz kapcsolódnak a többi ágazatok.

A szintetikus művészet, a szintetikus realizmus Mácza által felvetett fogalma azonban szükségképpen ködös, általánosságokban mozgó marad, hiszen még nem támaszkodhatik művek sorából álló valódi esztétikai háttérre. Inkább csak jószándéku elképzelés, amely az alkotásokat a tömegek pszichikumára való hatás aktív, tudatos eszközként tekinti, s keresi a művészet és közönség találkozásának azokat a formáit, ahol ez a hatás a legintenzívebb tud lenni. A kiállításokat tartja e tekintetben a legkevésbé fontosnak. Igazi jelentőséget a munkások kulturális élete szintereként tételezett kluboknak, a proletár ünnepek dekorációjának, a termelés és a mindennapi élet művészi megformálásának, a fotó, a film, a nyomtatás által terjesztett produktumoknak tulajdonít. Vulgarizálásoktól nem mentes, szociologikus szemlélete a hagyományos műfajok polgári, individuális jellegével szemben a proletár művészetben a tömegek művészetét látja, amelynek kulcsvonása éppen a sokszorosíthatóság.

Mácza valamiféle eszményi középfunckióját szánja a Kommunista Akadémiának a szovjet művészeti élet egymással perlekedő szélsőségei közt, s egyként osztja a csapásokat "jobbra" és "balra", a kétfrontos harc szabályai szerint. Jól megfigyelhető ez az egyensúlyozó magatartás a táblaképfestészet, a hagyományos műfajok megítélésében, ahol óv a jövő perspektíváinak jelenbe vetítésétől, a táblakép teljes tagadásától, de a feltétlen igenléstől, a polgári örökség különféle rétegeibe való bekapaszkodástól is elhatárolja magát. A Kommunista Akadémia rokonszenves elméleti pozícióját azonban gyengíti, ellentmondásossá teszi az, hogy nem rendelkezik sem jól megalapozott teoretikus háttérrel, sem pedig jelentős tömegbázissal. Az előbbi különösen a proletár művészet rapos, szektás felfogásával szemben tesz egyeseket védtelenné, míg az utóbbi, az elszigetelődés – például Uitz esetében –, a vitapartnerekkel szembeni kíméletlen hang, a paranoikus torzult elviség következtében válik véglegessé. A közép tehát nem tudja teljesíteni közvetítő funckióját, a pólusok közti feszültség, mint ez a vitából kiderül, nem csökken. Mindenki mondja a magáét, az egyik oldal a fotó és a film lehetőségeit dicsóítja a festészettel szemben, a másik az AHRR kiállításainak óriási látogatottságára hivatkozik. Csak kevesen figyelmeztetnek a valóságos erőviszonyokra, arra, hogy az egyes társadalmi rétegek igényeit is differenciáltan kell szemlélni.

Lényegében a Mácza által kifejtett elképzelések szellemében jön létre 1928 tavaszán az Oktyabr művészeti egyesülés. Alapító tagjai közt nemcsak képzőművészek szerepeltek (Dejneka, Diego Rivera, Uitz), hanem építészek (Vesznyin-fivérek), filmesek (Ejzenstejn) és teoretikusok is (Mácza, Kurella, Novickij). (64) A különféle művészeti ágak összefogására való igény már korábban és más csoportoknál is jelentkezett. Ennek jegyében alakult meg 1924-ben a Négy művészet társasága, 1926-ban az AHRR-ban építész-szekció kezdett el működni, 1930-ban keletkezett a FOSZH, a térművészetek szovjet csoportjainak egyesülése. Az Oktyabr programjához, a proletariátus konkrét, mindennapi szükségleteinek szolgálatához a leningrádi Izorám állt legközelebb.

A csoportosulás végleges szervezeti formája 1929 szeptemberében alakult ki. Legfelső szerve az éssz-oroszországi kongresszus volt, amit évenként kétszer hívtak össze, ez választotta meg a szervezet végrehajtó testületét, a vezetőséget. Első tárlatukat 1929 szeptemberében rendezték – A mai élet művészi megformálásának termelési kiállítása címmel. A kiállítás pozitívuma a többi művészeti csoporthoz képest, amint ezt az AHRR nem éppen elfogulatlan képviselői is elismerték, a műfaji sokrétőség volt. A kicsi táblaképanyag mellett az alkalmazott grafika, a fotó, a montázs dominált, de szóhoz jutott a textilművészet, ruhatervezés, kerámia, környezetalakítás, fa- és fémmegmunkálás is. A tárlatról írt beszámolóok Dejnekat, Kluciszt, Liszickijt, Moort, Rodcsenkót, Szamohvalovot, Sztyepanovát, Tóth Viktort és Csujkovot emelik ki a résztvevők közül. (65)

Katalógus híján, a kiállítás felépítéséről az előzetes terv ad némi fogalmat. Eszerint két csoportra osztották az anyagot, az elsőbe kerültek a mindennapi élethez és a termeléshez kapcsolódó tárgyak, eszközök (a lakóház, középület, klubélet, öltözködés, közlekedés, adminisztráció problematikája), a másikba a propaganda és az agitáció művészi eszközei (a film, fotó, alkalmazott grafika, festészet, szobrászat, színház). Az ideológiai programot a kísérő szöveg így határozta meg: "Az új mindennapi életért és az új emberért való küzdelem a térművészetek alapvető témája és alapvető feladata. ... Az egyesület nem tagadja az ábrázolás mozzanatát a térművészetekben, de tagadja a művészi alak szubjektív-pszichologikus karakterét. A művésznek nem személyisége minél teljesebb kifejezéséről, nem művészi öngazolásáról kell gondoskodnia művészetével, hanem a munkásosztály életének megjavításáról. A művész mindenekelőtt a mindennapi tárgyak és a mindennapi folyamatok szervezője kell hogy legyen. ... nem képekre ihletődni kell az iparosítástól és nem ellágyulni a traktorok láttán, hanem közvetlenül részt venni benne saját tervező, szervező és termelő munkákkal. A művészetnek a szocialista ipart, a szocialista mindennapi életet és a munkásosztály politikai harcát kell szolgálnia." (66)

Az Oktyabr elképzeléseit, különösen Novickijnál, határozott, olykor túlzásokba csapó technicista szemlélet hatja át. A művészeti ágakat társadalmi-technikai funkciójuk alapján csoportosítják, a proletár művészeti kultura jellemzői közt az ipari jelleg, az ipari technika hatása a kultúrára, pszichikumra, izlésre és stílusra kerül első helyre. Ez a felfogás jelentkezik Uitznak az Oktyabr ideológiai platformjáról rendezett vitában elhangzó felszólalásában is. "A stílusnak – állapítja meg – elsősorban a nagyiparból kell kiindulnia. Az építészet, a festészet, a mindennapi tárgyak művészete és talán a színház is a nagyiparhoz kell hogy kapcsolódjon, s nem általában, hanem konkrétan a mienkhez. Stílusuk nem lehet különféle, a nagyipar lesz a váza és csak ehhez kapcsolódva létezhet." (67)

Szakadatlan vita tárgyát képezi ez idő tájt s nemcsak az Oktyabr körében, az ideológia és művészet, az ideológia és technika, a társadalmi-politikai szolgálattétel és a sajátos művészi megvalósítás viszonya, sorrendisége. Az építészeti konstruktivizmus egyre erősödő bírálatának fő érve éppen az ideológiamentesség, a politikai agitáció elhanyagolása, s ami ezzel egyenértékű: az öncélúság, a formai problémákba való belefeledkezés. Az Oktyabr képviselői ezért gondosan ügyelnek arra, hogy megnyilatkozásaikban az ideológiai és mű-

vészeti, a termelési és agitációs szempontok egyaránt szerepeljenek, nézeteltéréseket közöttük legfeljebb egy-egy hangsúly, egy-egy mozzanat előtérbe állítása okozhat. Uitz például megrója Novickijt azért, mert a művészet feladatainak felsorolásakor az osztályharcot a harmadik helyre állította. "Nekünk az osztályharc kérdését kell megoldani elsősorban – mondja a vita során –, ezt követeli a dialektikus megközelítés lényege." (68) Mácza korrekciója lényegbevágóbb és kevésbé skolasztikus, amikor a Novickij-féle termeléscentrikussággal szemben a művészi szféra sajátosságát kívánja jogaiba visszahelyezni: "Ugy gondolom, hogy az Oktyabrnak nem lehet feladata a termelés technikai szintjének emelése a kerámiaipar vagy a butorgyártás területén. Ez nem egy művészeti társaság feladata, legfeljebb tevékenységének mellékes velejárója. A központi feladat mégis csak a mindennapi élet művészi szolgálata, azaz ideológiai szolgálata, nem pedig technikai-mérnöki szolgálata." (69)

Az Oktyabr nem ellensége a festészetnek, de el akar távolodni a táblaképművésztől, attól a hamisan színpadias, álheroikus formától, amit az AHRR és a szovjet festészet egyre inkább befolyása alá kerülő átlaga képvisel. A csoport tagjai világosan látják az ahrista realizmus ellentmondásosságát, eklektikus alaptermészetét, azt, hogy ott a tematika és az ábrázolás módszere lényegében közömbös egymás iránt, nem olvad össze, megőrzi különállását, izolálja, epizodikussá teszi az ábrázolt jelenségeket. Mindenki megpróbálja alkalmazni a maga módszerét, a maga eszközeit a jelen feladatainak megoldására, de végül is egyik sem illik hozzá, jegyzi meg Mácza János. Véleménye szerint egyik iskola, egyik irányzat sincs abban a helyzetben, hogy monopolizálhatná magának az új szovjet művészet megteremtését, a fejlődés útja ennél jóval bonyolultabb, áttételesebb.

Ennek a művészeti ellenfelekkel, vetélytársakkal szembeni kritikus alapállásnak a hitelét az önkritikus elemek adják meg. Az a szókimondás és nyíltság, amellyel az Oktyabr önmaga vagy a hozzá közelálló Izorám produkcióját is mérelegre teszi. Mácza például a saját deklarációjukban hangoztatott elvek megvalósításáról így nyilatkozik: "A kiállítás némiképp mutatta ezt, de meg kell mondanunk, hogy csak nagyon kevésé." (70)

A leningrádi csoport tevékenységének problematikus elemei szintén terítékre kerülnek az Izorám kiállítását követő vitában. A pozitív vonások – az elbeszélő, illusztratív tematikusságtól való eltávolodás, a polgári, individualista tartalmu tárgyiasság új kontextusba helyezése – mellett ugyanis a Malevics-tárlattal egyidőben rendezett bemutató jól lemérhetővé tette az Izorám másodlagosságát a mintaképekhez mérten, a megvalósítás szintjében és a kölcsönzött eszközök felhasználásában egyaránt. "A fakturának ábrázoló elemként való fel fogása – jegyzi meg Fjodorov-Davüdo – arra vall, hogy nem értették meg miből született ez a faktura és hogyan jelentkezett Tatlinnál és Malevicsnél. ... Minél inkább tematikus, ábrázoló, ideológiai eszközként fogják fel az Izorám tagjai az anyagi-technikai elemeket, az annál inkább kezd elveszteni társadalmi tartalmát, annál inkább öncélú esztéticizmusba csap át." (71)

Uitz véleménye is egybecseng ezzel a megállapítással: "műveik nagyon szépek, tulságosan szépek. Nem tudják azt a stílust adni, amit a munkás ifjúságtól követelünk." (72) A hiba gyökerét mindketten abban látják, hogy az Izorám tevékenységében túl nagy szerepe van a táblaképnek. A kiutat ebből helyzetből

szerintük a fotó és a film alkalmazása (Davüdo), illetve a többi művészeti ághoz, mindenekelőtt az építészethez való kapcsolódás (Uitz) jelentheti.

Az idő előrehaladtával az Oktyabr mozgásszférája egyre csökken. A harmincas évek elején a RAPP képzőművészeti társszervezetének, a RAPH-nak befolyása válik uralkodóvá, s egy proletár demagógiával álcázott merev, szektás művészetfelfogás, amely a proletár művészetet egy szűk csoport privilégiumának tartja, lemondva a hovatovább osztályellenségnek tekintett utitársakról, kizárólagossá téve a szűkkeblűen értelmezett politikai-ideológiai szempontokat. E vulgáris, voluntarista szemléletnek megfelelően minden egyetemes kitekintés gyanussá válik, s az osztálytartalom a napi jelszavak szintjén rögzítődik.

Az Oktyabr, az új irányelvek jegyében felülvizsgálva nézeteit, komoly ideológiai rekonstrukcióra kényszerült. Szinte minden, ami eddig volt hibásnak bizonyult: nem vették eléggé figyelembe, hogy a művészet az osztályideológia megnyilvánulása, nem ideológiai, hanem technikai-utilitáris szempontból közeledtek hozzá, túlértékelték az ipari művészetet, a műszaki értelmiség szerepét, lebecsülték a táblaképet, az AHRR jelentőségét a bolsevik, pártos művészetért vívott harcban. Tévedésnek bizonyult egyetlen lehetséges szövetségeseükkel, a "baloldallal" szembeni engedékenységük is, hibának, hogy bírálat nélkül türték meg a konstruktivista építészek öncélú technicizmusát, formalista ujkeresését, s nem léptek fel idejében a marxista művészettörténet mechanikus torzulásai (Mácsa, Fjodorov-Davüdo) ellen. Alapvető feladatként pedig a korszemlemnek megfelelően a jobboldali és baloldali revizionizmus elleni harc került előtérbe. (73) Az Oktyabr korábban sem kerülte el a rappos befolyást, de a kisujjuk helyett most már egész testüket követelték.

Uitz tudomásunk szerint a csoport kiállításain nem vett részt, annál aktívabb szerepet játszott viszont a Kommunista Akadémia által rendezett vitákban. Felszólalásai, mint a már idézett részletek is mutatták, a csoport művészeti elképzeléseit képviselték. Az Oktyabr platformja határozta meg a gyakorlati tevékenységét is a VHUTEIN festészeti fakultásán, a Gorkij-kulturparkban és az ünnepi városdekorációk készítésében. Festő maradt, nem vált tárgyformálónak, ipari formatervezővé, de a festészet táblaképi formáját feleslegesnek tekintette, az építészettel, a környezetalakítással, az emberek mindennapi világával szorosabb kontaktust tartó agitációs, dekorációs formákért lelkesedett, a klubok, a forradalmi ünnepek, a tömegszórakoztatás és a tömegpropaganda által adott művészi lehetőségekért.

Ezeket az elképzeléseit már 1927-ben megfogalmazta: "A proletár művészetnek új központja és kollektív szervezője keletkezik: a kommunista munkásklub. ... megszülettek azok a keretek, melyek közt a proletártömegek művészi öntevékenysége hatalmas arányokban megindulhatott. Mit akar egy jól működő kommunista klub a proletár-művésztől? 1. A faliújságok rajzai, díszítései szépek legyenek, 2. aktuális és lelkesítő plakátokat, ha lehet olyat, mely az illető üzem munkásainak élményéhez kapcsolódik. 3. a Lenin-sarok művészien legyen berendezve, az időről-időre megújítandó citátumok, fényképek, díszítések csoportosítása, 4. a Nőmunkás-sarok, 5. a szovjet aviatika barátai társaságának fenntartott sarok, 6. a pionirsarok. Szépek legyenek, 7. a falakon körülfutó jelmondatok és jelszavak. 8. Művészi legyen a klub-színpad, érteni kell a színpad berendezéséhez. 9. Szép rajzok legyenek a falon, (Nem a freskó elő-

futárai a jelenlegi klubfalakat díszítő rajzok, ellenkezőleg: a freskót érezzük a klub falát borító festmény vagy rajz előfutárának.) 10. Művészi legyen a klub egész berendezése. 11. Kívül-belül, építészetiileg oly formát kell adni, hogy az ember érezze, ha átlépte a küszöböt: kommunista klubba lépett be." (74)

Uitz úgy véli, a polgári művészet anarchiája nem tenné lehetővé annak a szigorú, zárt művészi egységnek a megteremtését, amit a klub-művészet követel. A szocialista termelés kollektív munkafegyelmére van szükség, s az amatőrmozgalom felvirágoztatására ahhoz, hogy létrejöjjön a proletár művészetnek ez a napi agitációs feladatokra leszűkített megnyilvánulása. "Kollektív művészet ez – summázza elképzeléseit –, melyet a tömegek lépésről lépésre alakítanak ki és amelynek maguk a tömegek, a munkásklubok százazreinek munkásai és ifjúságai az aktív hordozói." (75)

Uitz a festészetcentrikussággal szemben mindig a művészeti ágak egymásra utaltságát, összefonódásuk szükségességét hangsúlyozta, az építészet vezető szerepét a térművészetek együttesében. Ennek megvalósítását kereste az Oktyabr keretei közt, s egy másik, kifejezetten építészeti szervezetben, a VOPRA-ban.

A VOPRA, a Proletár Építésszek Össz-szövetségi Egyesülete 1929-ben alakult elnöke Mácza János volt. Uitz 1930-ban lett tagja. Az építészcsoport a párttag és komszömolista fiatalságot kívánta tömöríteni soraiban, a marxizmus-leninizmus elmélete és a párt általános politikai vonala alapján. Proletár osztály-építészetet hirdetett, egyaránt elutasítva az eklektikát és az új építészeti formák absztrakt laboratóriumi keresését. Fellépett az ilyen irányzatokat képviselő művészek ellen, egyaránt burzsoának nyilvánítva a már létező csoportok, a klasszicizálók és konstruktivisták tevékenységét. A konstruktivizmus "vulgáris materializmusával" a "dialektikus materializmus" módszerét állította szembe, s különösen élesen bírálta Leonyidovot, mert benne látta megtestesülni a konstruktivizmus és formalizmus minden ellenszenves vonását. (70)

A csoport elméleti és gyakorlati munkát egyaránt végzett. Tagjai brigádokba szerveződtek, belső versenyben mérték össze elképzeléseiket, s a legjobbkat közösen dolgozták ki, nyújtották be a tervpályázatokon. Előadásokat tartottak a proletár építészeiről építészeti szervezetekben és főiskolákon, véleményüket nyilvánították várostervezési kérdésekben. Elméleti tevékenységük főruma a csoport mellett működő marxista művészettörténeti kör volt. Uitz teoretikus érdeklődése révén ennek munkájába kapcsolódhatott be. Egy nyilvántartás a parképítészet terén folytatott kutatásokat jelöli meg tudományos témájaként. (77)

A mai szovjet építészettörténeti kutatás igen kritikusan ítéli meg a VOPRA működését. Nemcsak türelmetlenségüket, a vitapartnereket egzisztenciálisan is megsemmisítő zajos fellépéseiket kárhoztatják, hanem azt is, hogy elméleti téziseiket a polémiára hívott csoportoktól kölcsönözve, lényegében nem képviseltek eredeti, szilárd művészi pozíciót. "A Szovjetek Palotájának tervpályázata megmutatta – állapítja meg Han Magomedov –, hogy a VOPRA építészeti, kritizálva a konstruktivizmust és racionalizmust, nem tudtak semmit helyébe állítani az eklektikával és stilizálással vívott harc során. Ez elősegítette azt, hogy az építészeti örökség nem alkotó módon való felhasználásának hívei megerősítsék pozícióikat s növeljék befolyásukat." (78)

Uitz jelenlétét, elismertségét a huszas évek végének szovjet művészeti életében az is mutatja, hogy 1929 februárjában rézkarcaival szerepel a New York-i szovjet művészeti kiállításon. A tárlat, amelyet márciusban Philadelphióban, majd Bostonban és Detroitban mutattak be, képző- és iparművészeti részre tagolódtott, angol nyelvű, illusztrált katalógusában Chriszian Briston és Pavel Novickik cikkei jelentek meg. Az amerikai szereplés végeredménye jelentős művészi és anyagi siker, a kiállított művek nagy része új gazdára lel. (79)

1930 novemberében Uitz megkapja a "proletár művészet érdemes személyisége" kitüntető címet. A felterjesztést, mint erről a Sarló és Kalapács egyik számából értesülünk, támogató kampány előzi meg: "A szovjet művészek között hatalmas mozgalom indult meg. Egyik szervezet a másik után kéri a kormányt, hogy Uitznak, a proletár festészet előharcosának adja meg a 'Szovjetunió Proletár Művésze' kitüntető és megérdemelt elnevezését. A MAPP magyar szekciója bekapcsolódik ebbe a mozgalomba." (80)

Uitz korábbi AHR-ellenes állásfoglalásai után meglepően hat az Iszkussztvo v masszű című folyóirat közleménye: "Az AHR központi tanácsa úgy véli, hogy Uitz Béla elvtárs művészi munkájával, társadalmi-politikai tevékenységével a proletár forradalom és a proletár képzőművészet ügyét szolgálta és szolgálja, s teljes mértékben méltó a proletár művészet érdemes személyisége címre. Az AHR központi tanácsa csatlakozik a társadalmi és művészeti szervezetek kérdéséhez, hogy ítéljék oda Uitz Bélának a proletár művészet érdemes személyisége címet." (81)

Az AHR határozata előtt, mintegy annak indokolásaként jelenik meg a folyóiratban A. Antonov cikke, "Miért proletár művész Uitz Béla?". Antonov vitázik ugyan Novickijjal, aki a VHUTEIN lapjában publikált Uitz méltatást, (82) de mégis csak elismerően szól Uitznak a "kispolgári művészettől" a "proletár művészethez" vezető utjáról. Ezt azonban egyéni alkotó sajátjának tartja, s óv attól, hogy általános fejlődési modellt lássanak benne. "Uitz Bélától – állapítja meg – nem a kubizmus, futurizmus és expresszionizmus iránti lelkesedését kell megtanulni, hanem arra való képességét, hogy a művészi tevékenységet társadalmi és pártmunkával párosítja." (83)

A "proletár művészet érdemes személyisége" kitüntető cím odaitélése szinte egybeesett a harkovi írókonferenciával, az FMNI, a Forradalmár Művészek Nemzetközi Irodájának megalakításával, amelynek Uitz a titkára lett. Ez a két mozzanat lezárt művészi pályáján egy fejlődési szakaszt s újat nyitott meg.

JEGYZETEK

(1) CGALI (Központi Irodalmi és Művészeti Levéltár, Moszkva) 68/1/230.

(2) Katalog vüsztavki revoljucionno iszkussztva Zapada, Moszkva, 1926. Uitz művei a kiállításon: 111–124. Luddita felkelés (14 rézkarcból álló sorozat), 0,51 x 0,66. 125. Kompozíció. Rézkarc, 0,48 x 0,61. 126. (Tárlóban) Az imperialista háború ellen. Fényképsorozat rajzokról. Képek fényképek.

(2a) Az 1924-es moszkvai német kiállításon mintegy 130 képzőművész és építész szerepelt – Arp, Barlach, Grosz, Dix, Klee, Kokoschka, Kollwitz, Schmidt-Rottluf, Mies van der Rohe, Magyarokat is találunk a résztvevők közt: Czöbelt, Moholy-Nagyot, Périt és Dallost.

(3) LUNACSARSZKIJ A. : Vüsztavka revoljucionnovo iszkussztva Zapada, Pravda, 1926. június 5. 4. Abram Efosz: Revoljucionnoje iszkussztvo Zapada, (Vüsztavka Akagyémiji Hudozsesztvennüh Nauk), Prozsektor, 1926. június 15. N. 11/81/, 20–22. ZEMENKOV, B. : Vüsztavka revoljucionnovo iszkussztva Zapada, Szovjetszkoje iszkussztvo, 1926/7, 31–34. TUGENDHOLD I. : Revoljucionnoje iszkussztvo Zapada, Krasznaja Nyiva, 1926/18. Tugendhold J. : Vüsztavka revoljucionnovo iszkussztva Zapada, Izvesztyija, 1926. május 30. 6. KOGAN P. Sz. : Vüsztavka revoljucionnovo iszkussztva, Zapada, Iszkussztvo, 1927/1, 61–64.

(4) LUNACSARSZKIJ: I.m.

(5) Uo.

(6) FJODOROV-DAVÜDOV A. : Ruszkoje i szovjetszkoje iszkussztvo, Sztatyji i ocserki, Moszkva, 1975. (Átvétel a Pecsaty i revoljucija c. folyóiratból, 1926/5, 78–94.)

(7) Uo.

(8) Uo.

(9) GAHN, Kabinyet revoljucionnovo iszkussztva Zapada, Vüsztavka rabot hudozsnyika Bella Uic. (1926. december 22.–1927. január 2.) Moszkva, 1926.

(10) Vers un art prolétarien, Une heure avec le peintre Béla Uitz. L'Humanité, 1925. május 28. 4.

(11) TUGENDHOLD J. : Vüsztavka Bela Uic, Izvesztyija, 1927. január 1. 5. HVOJNYIK I. : Proletarszkij hudozsnyik Bela Uic, Szovjetszkoje iszkussztvo, 1927/1, 34–35.

(12) ROGINSZKAJA F. : Vüsztavka rabot hudozsnyika Bela Uica, Pravda, 1927. január 1. 7.

(13) TUGENDHOLD J. : I.m.

(14) MACA I. : Bela Uic, Krasznaja Nyiva, 1926/40, 14–15.

(15) MACA I. : Bela Uic, Pecsaty i revoljucija, 1927/4, 63–80. Magyarul: Új írás, 1968/11, 56–62. MÁCZA János a húszas évek második felében két könyvet publikált a nyugati művészetről, ezekben szintén foglalkozik Uitzcal: Iszkussztvo szovremennoj Jevropü, Moszkva, 1926. 52, 87–90. Iszkussztvo epohi zrelovo kapitalizma na Zapagye, Moszkva, 1929. 234–238.

(16) MACA: Iszkussztvo szovremennoj Jevropü, 89–90.

(17) Novüj Mír, 1926/8–9, 265.

(18) ROGINSZKAJA F. : K voproszu o tvorcsezkom metogye, Iszkussztvo v masszü, 1930/12, 7–8.

(19) TERNOVEC B. : Vüsztavka novüh priobretenyij, Vsztupityelnaja sztatyja, podrobnij katalog, 17 reprodukci, Goszdársztvennüh Muzej Novovo Zapadno Iszkussztva, – II, Morozovszkoje otgyelényije, Moszkva, 1927. Uitzről a bevezetőben: 16–18, életrajz: 66–67.

A megvásárolt művek: Notre Dame de Paris (papír, tus, 64 x 48, Párizs 1924 ősze), Un pont à Paris (papír, tus, 64,5 x 49, 5, Párizs 1924 ősze), Les bords de la Seine (papír, tus, 65 x 49,5, Párizs 1924 ősze).

Collioure, le Château (papír, fekete és kék tus, 74 x 58, jelzés balra lent: Uitz 925), Collioure, paysage (papír, színes tus, 73 x 61, jelzés jobbra lent: Uitz 925).

(20) A kinevezéssel kapcsolatos iratok lelőhelye: CGALI 681/1/230.

(21) Idézi ZSADOVA L.: Vhutesasz-Vhutein. Dekoratyivnoje iszkussztvo SZSZSZR, 1970/11, 36-43. Egyéb irodalom a Vhutesaszról: GONCSAROV A.: Vhutesasz. Tvorcsesztvo, 1976/4, 15-16. PAV-LJUCSENKO A.: V borbe za realizm. Tvorcsesztvo, 1967/4, 16. MACA I.: O konzstruktyivizme. Isztoriko-hudozsesztvennúje zmetki, Iszkussztvo, 1971/8, 40-47. RAKITYIN V.: Vhutesasz. Tradiciji i ekszperimenti. Tvorcsesztvo, 1970/12, 7-8.

(22) ZSADOVA L.: I.m.

(23) LEJZEROV I.: Itogi konferenciji zsvopisznovo fakultyeta Vhutesasza. Szovjetszkoje iszkussztvo, 1927/2, 72-73.

(24) Idézi LEJZEROV I.: I.m.

(25) ROGINSZKAJA F.: Vhutein na putyi k rekonzstrukciji. Izvesztija, 1929. április 17, 5.

(26) MACA I.: Putyi razvityija prosztransztvennúh iszkussztv. In: Jezsegodnyik lityeraturú i iszkussztva na 1929 god. (Kommunisztvicseszka Akagyemia, Szekcii lityeraturú, iszkussztv i jizúka.) Moszkva, 1929, 391-427.

(27) NOVICKIJ, P.: Zsivfaku grozit szriv. Professzura dezertirujet. Nyeobhogyimi szrocsnúje méri. Borba za kadrú, 1930/6.

(28) CGALI 681/4/26.

(29) A kompozíciós tanszék és a diplomamunkák programját egy tervezet a következőképpen határozta meg. "A kompozíciós tanszék feladatai: második és harmadik évfolyam: formális kompozíció, egyidejűleg a kompozíció történeti fejlődésének a tanulmányozása, a kompozíció alapjainak és rendszerének tanulmányozása, közvetlen kapcsolatban a kompozíció elméletével, a festészet elméletével és a művészetszociológiával / negyedik évfolyam -, egyszerű kompozíciós feladatok meghatározott temelési célkitűzések (téma és tartalom) és formai-építészeti adottságok) meghatározott térbeli forma, meghatározott világitás és meghatározott látási feltételek) alapján / ötödik évfolyam -, (kontrol-félév) kompozíció meghatározott gyakorlati, társadalmi feladatok alapján. Előkészületek a diplomamunkához a következő területeken: a) formai terület - festés és rajz, a kompozícióhoz szükséges modellek tanulmányozása, b) technikai terület, c) építészeti terület d) a tartalom ideológiai megformálása (diplomamunka félév) - A kontrol-félév előkészítő munkája alapján a társadalmi megrendelés teljesítése." (CGALI 681/4/26,)

(30) CGALI 681/1/230.

(31) UIC, B.: O vüsztavke diplomnyikov. Bez klasszovovo szogyerzsanyija, bez kollektivnosztij rabotú nyet proletarszkovo hudozsnyika. Borba za kadrú, 1930/6.

(32) Sz. - Vüpszuki Vhuteina. Zsvopisznúj fakultyét, Iszkussztvo v masszú, 1929/7-8, 43.

(33) UIC B.: Idealizm pod maszkój lenyinyizma i marksizma. Borba za kadrú, 1929/2-3.

(34) CGALI 681/4/26.

- (35) A likvidációs bizottság aktái: CGALI 681/3/287. Uitz szabadságkérelme: CGALI 681/1/230.
- (36) CGALI 681/1/230.
- (37) Irodalom a Gorkij-kultúrparkról: Ja: Moszkovszkij park kulturü i otdüha, Kommunalnoje hozjajsztvo, 1928/11–12, 20–23. – Vszjo o Parke kulturü i otdüha. Putevogyityel na létnyij szezon 1930 g. Moszkva, 1930. – VEBERG V.: Park kulturü i otdüha, Moszkva–Leningrád, 1931. Arhitektura parkov SZSZSZR, Moszkva, 1940.
- (38) Idézi LAVROV V.: Park kulturü i otdüha v Moszkvé po projektam diplomnyikov Vhuteina. Sztoityelsztvo Moszkvü, 1929/10, 13–18.
- (39) VEBERG V.: I.m. 8–9.
- (40) Uitz önéletrajzából idézi ANTONOV A.: Pocsemu Bela Uite proletarszkij hudozsnyik. Iszkussztvo v masszü, 1930/6, 3–8.
- (41) UITZ B.: Rövid adatok kommunista-művész tevékenységéről. In: Uitz Béla kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában, Katalógus, Budapest 1968, 13.
- (42) ANTONOV A.: I.m.
- (43) LAVROV V.: I.m. Uitz parktörténeti kéziratának rövid részletét publikálja Bajkay Éva: Uitz Béla, Budapest, 1974, 191.
- (44) Ofornlénijje masszovüh prazdnyesztv za 15 let diktaturü proletariátá, Tyekszt i podbor fotó Gusina, Moszkva–Leningrád, 1932.
- (45) Vszjo o Parke kulturü, ..
- (46) LUNZ L. B.: Parki kulturü i otdüha, Moszkva–Leningrád, 1935, 422-es ábra.
- (47) Isztorija Moszkvü, Tom 6, Knyiga vtoraja, Moszkva, 1959, 17.
- (48) UITZ B.: Rövid adatok kommunista-művész tevékenységéről, ..
- (49) Orosz nyelvü Uitz-önéletrajz a Tretyakov Galéria archívumában.
- (50) UITZ B.: Önéletrajz. Borba za kadrü, 1930/8, "1929, május 1-re huszonkét gyár dekorációs anyagát készítették el Uitz növendékéi" – írja Bajkay Éva (i. m. 188.).
- (51) Irodalom az ünnepi dekorációkról: NYEMIRO O.: Hudozsesztvennoje ofornlénijje masszovüh prazdnyikov, Iszkussztvo, 1965/11, 43–51. BIBIKOVA I.: Kak prazdnovali gyeszjatilyitije Oktyabrja. Dekorativnoje iszkussztvo SZSZSZR, 1966/11, 5–9. Agitacionnoje-masszovoje iszkussztvo pérvüh lét Oktyabrja, Moszkva, 1971.
- (52) GUSCSIN A. Sz.: Izo-iszkussztvo v masszovüh prazdnyesztvah i demonsztracijah, Moszkva, 1930.
- (53) Jezsegodnyik lityeraturü i iszkussztva, .. 404.
- (54) TOOT V. SZ.: Planovaja okraszka Moszkvü, Sztoityelsztvo Moszkvü, 1934/2, 14–15. Egyéb irodalom a kérdésről: VOBLOJ I.: Za planovoje cvetovoje ofornlénijje Moszkvü, Sztoityelsztvo Moszk-

vü, 1931/8. 9–11. Cvetovoje oformlénijje Moszkvü, Sztroityelsztvo Moszkvü, 1933/7. 27. ALEKSZEJEV SZ. SZ. : Okraszka zdanyij. Arhityektura SZSZSZR, 1934/9. 53–55.

(55) Idézi MANYIN V. : Nyekotorijje voproszú hudozsesztvennoj zsziznyj 1920-h godov, Iszkussztvo 1968/9. 35.

(56) Idézi MIHAJLOV A. : Torzsesztvo lenyinszkij igyj. Tvorcsesztvo 1967/11. 3–5.

(57) A szovjet állam és a művészet, In: LUNACSARSZKIJ: Művészet és forradalom, Bukarest, 1975. 113–164.

(58) Uo.

(59) Jezsegodnyik lityeraturü i iszkussztva.. 539–540.

(60) Mácza János által megőrzött újságkivágás alapján, tipográfiája szerint valószínűleg a Vecsernyaja Moszkvából származik, dátuma 1927. november 24.

(61) UITZ B. : A forradalmi képzőművészet útja. Új Március, 1927. november, 242–245.

(62) Uo.

(63) A vita anyagát közli a Kommunista Akadémia kiadványa: Iszkussztvo v SZSZSZR i zadacsi hudozsnjikov. Moszkva, 1928.

(64) Első kiáltványukat közli: Szovjetszkoje iszkussztvo za 15 let, Moszkva, 1932. 608–611.

(65) OSZTOVA A. : Naigyon-li moszt k poizvódsztvu, Pervaja vüsztavka "Oktyabr", Rabocsij i iszkussztvo, 1930. június 20. KONNOV F. , Cirelszon J. : Vüsztavka Oktyabrja, Pod znakom "levoj" frazú, Iszkussztvo v masszú, 1930/7. 9–16.

(66) Közli: Iz isztorijji szovjetszkoj arhityekturü 1926–1932 gg. Dokumentü i matyeriali. Moszkva, 1970. 120.

(67) Voproszú razvityija proletarszkovo iszkussztva, Matyeriali diszkusszjij v Komakagyémiji, Moszkva, 1931. 134–135.

(68) Uo.

(69) Uo. 138.

(70) Uo. 137.

(71) Uo. 95.

(72) Uo. 99.

(73) Izofront, Klasszovaja borba na frontye prosztransztvennüh iszkussztv. Szbornyj sztatyej objegyinyenyija "Oktyabr". Moszkva–Leningrád, 1931. Vszerosszjikoje objegyinyenyije rabotnyikov novüh vidov hudozsesztvenno truda "Oktyabr". Borba za proletarszkije klasszovüje poziciji na frontye prosztransztvennüh iszkussztv. Moszkva, 1931.

(74) UITZ B. : A forradalmi képzőművészet útja. . .

(75) Uo.

(76) Iz isztoriji szovjetszkoj arhitekturü, . . 134-146.

(77) CGALI 645/1/481.

(78) O hudozsesztvennoj kulture 20-h godov. (Szovesanyije teoretikov. Okoncsányije.) Dekoratyvnoje iszkussztvo SZSZSZR 1967/2, 29-31.

(79) Irodalom a kiállításról: Vüsztavka szovjetszkovo iszkussztva v Nyu-Jorke. Iszkussztvo 1929/3-4, 167-169, 171. Vüsztavki szovjetszkovo izobrazityelnovo iszkussztva. Szpravocsnyik, Tom I, 1917-1932 gg. Moszkva, 1965, 334-335.

(80) Sarló és Kalapács, Moszkva, 1930/9. 63.

(81) Iszkussztvo v masszü, 1930/6. 8.

(82) NOVICKIJ P.: Béla Uitz - hudozsnyik revoljuciji. Borba za kadrü, 1930/8.

(83) ANTONOV A.: I.m.

SUMMARY

THE FIRST YEARS OF BÉLA UITZ IN MOSCOV. 1926-1930.

Béla Uitz, the outstanding representative of Hungarian activism after two years of sojourn in France, in the fall of 1926 has settled down in Moscov. His name was already well known there, since he has appeared with a series of etchings called "the luddites" in the 1925 Moscov exhibition of western revolutionary art. The Soviet press lengthily expressed its appreciation over the showing. In forming their opinion about the art of Uitz, the critics have divided into two groups: Some have appraised his activity as a way to give example to proletarian art (Lunacharski, Tugendhold), others expressed their reservations and antipathies (Roginskaia, Fiodorov-Davüdov). János Mácza, one of the participants of the Hungarian activist movement, at the time already living in Moscov, has played an important role in propagating Uitz's art in the Soviet Union. Uitz has also had a private show in the Soviet capital at the end of 1926 and the beginning of 1927. The Pushkin Museum has bought some of his drawings made in France, and exhibited them in the 1927 exhibition of its new acquisitions.

In the first years Uitz has spent in Moscov, the VHUTEIN, the teaching activity at the Moscov School of Fine Arts, played a decisive role. In 1926 he was given the directory of the studio of revolutionary posters, from 1928 he was teaching at the painting faculty, of which he became the dean in 1929. He has a controversial role in the life of the VHUTEIN, he is a convinced believer of the painting of headline themes, of the collective system of education, however, in making art education and creative process political, he also presses the point of technical tasks. He strives for the stabilization of the inner situation of the institution, that threatens with dissolution, for the introduction of the faculty system, and for the abolition of private studios. This for his colleagues also being an existential question, he cannot win them for the case. The lack of confidence in his regard already existing from the beginning occasionally matured into hate, to intrigues, that poisoned the smallish atmosphere.

Aside from the VHUTEIN, that was dissolved in 1930, Uitz also worked as artistic director in the Gorkij park of culture opened in 1928. In accordance with his theoretical aspirations at the time he was interested in the questions of park history, we also know of a practical work of his, he has designed a tubular shaped construction, with spirally growing edge, used as a sliding and parachute landing device.

As we know from his memories, Uitz in november of 1927 prepared a festive decoration for the Sokolniki district, in 1928, for the council elections, he and his pupils have decorated the whole town. In the beginning of the thirties he has also engaged himself with the experiments of city painting.

On the side of the pedagogical and decorational work he also took part of the groupstruggles of the artistic life in the twenties. His artistic tendencies and personal contacts linked him to the organisation of productivist agitational art. He has played an active role in the discussions of the Kommunist Academy, he was on the side of the "Oktiabr" group, the group's artistic program was decisive in his practical activity. He has remained painter, and did not become object moulder or form designer, but he considered the panel aspect of the painting to be superfluous. He was attracted by the agitational-decorative genre, that kept a closer connection with architecture, with the forming of the environment, with the everyday life of the people. He was drawn by the artistic possibilities given by clubs, revolutionary festivities, public recreation and propaganda. He has pressed for the dependence of the different branches of art, giving leading role to architecture in the group of the spatial arts. He also joined a typically architectural organisation, the VOPRA.

In 1929 he participated in the Soviet exhibition in New York with etchings. In 1930 he has recieved the honouring title "worthy personality of proletarian art", and became the secretary of the International Bureau of Revolutionary Artists, founded at the writer's Congress in Harkov.

