

A FIATAL SZOVJET MŰVÉSZET OKTÓBER MÁSNAJÁN

A HAGYOMÁNY ÉS ÚJSZERŰSÉG PROBLÉMÁJA a nagy társadalmi átalakulások időszakában szükségszerűen előtérbe kerül a művészetben. Nem véletlen, hogy ekörül a XX. században olyan hevesen csapnak össze a vélemények, s annyira szélsőséges kijelentések, állásfoglalások hangzanak el. A XX. század alapvetően változtatta meg az ember körül a világot. Társadalmi szokások, értékek omlottak össze. Soha nem látott csodákat, lehetőségeket szült a technika, az anyagi és szellemi világ szilárdnak hitt szövete foszlott széjjel. Óriási ellentmondások feszítik az emberi elmét: a szó szerint vett kozmikus lehetőségekkel szemben ott a legsötétebb és legbarbárabb romlás és pusztulás lehetősége. Az emberi lét alapjait kérdőjelezi meg korunk. Az ember nem lehet közömbös. A közömbösség is válasz, egyfajta emberi állásfoglalás.

Ha a hagyomány, s egyáltalán a valóban modern művészet kérdése társadalmilag valahol oly égetően indokolt, úgy az elsősorban az orosz-szovjet művészet. Oroszországban rövid történelmi idők alatt a modern művészet szempontjából két olyan alapvető változás ment végbe mint az imperializmus kialakulása, s nem sokkal rá a szocialista forradalom, a szocializmus építésének időszaka. Viszonylag rövid idő alatt sokféle művészi út és lehetőség került mérlegre, az orosz társadalom végtelen ellentmondásai, viharos dinamikája gyors reagálásra készítette a művészeket. *Nincs a modern művészetnek olyan kérdése, amely az orosz-szovjet művészetben így vagy úgy ne szerepelne.*

Oroszországban a művészet mindig véresen komoly dolog volt. Talán ez sem véletlen. A gazdaságilag elmaradott népeknél a művészet a politikát, a filozófiát is közvetlenebbül magába ötvözi. Az orosz művészet nagyjai nemcsak művészek, hanem ezzel együtt politikusok, filozófusok is voltak. Elég, ha itt az orosz irodalom olyan nagyjaira gondolunk, mint Csernisevszkij, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Gorkij, akik számára a művészet nem egyszerűen szép mesterség, hanem életforma, társadalmi magatartás volt. Ez a művészi magatartás a XX. században is megmaradt az orosz-szovjet művészetben. Az orosz-szovjet művészetben talán egy fokkal komolyabban csinálták végig a modern törekvéseket. A forradalom nem engedett kitérőt, mellébeszélést, választ követelt a művésztől, s nemcsak választ, hanem annak megfelelő társadalmi magatartást is.

Erre vonatkozóan elég talán röviden áttekinteni az orosz irodalom XX. századi, forradalom előtti, nem realista irányzatait.

AZ OROSZ SZIMBOLIZMUS a múlt század kilencvenes éveiben keletkezett. Filozófiailag a nitzschei, schopenhaueri gondolatvilágot tették magukévá, irodalmilag pedig a franciáktól, főleg Baudelaire-től tanultak. Az orosz irodalomban Gogol, Dosztojevszkij, Tolsztoj misztikusabb megnyilvánulásaira támaszkodtak. A kor, az imperializmus kora jellemző módon kérdezi meg az emberi személyiség helyét a világban, küzdelmének, törekvéseinek társadalmi értelmét. A szimbolizták erre a kérdésre a XX. században nem egyedülálló módon, de szinte másokkal egy időben, vagy azokat megelőzve, egyféleképpen válaszoltak. Ez a válasz szemben állt az orosz irodalom demokratikus hagyományaival, egy misztikus énkultusz irodalmi kifejtését jelentette. Nagyon lényeges itt helyesen értelmezni a sorrendet. Átfogó nagy társadalmi kérdésről van szó, arról, amely gyökerét, kiindulópontját képezi a XX. században sokféle művészeti törekvésnek. Z. N. Gippiusz, a szimbolizmus egyik költőnője egy életrajzi írásában mondja: „Engem nem a dekadencia foglalkoztatott, hanem sajátosan az individualizmus problémája s az ehhez kapcsolódó kérdések.” Az ember magáramaradottságának, kiszolgáltatottságának érzése a szimboliztáknál kerül először szinte egyedüli és kizárólagos módon a költészetbe. „Az én lelkem a rettegés hatalmában” — írja egyik sorában Gippiusz. De ugyanez az életérzés van meg D. Mereskovszkijnál is, akinél ráadásul ez a magáramaradottság az emberek iránti gyűlölettel párosul. Theodor Szolugubnál

ugyancsak ez az érzés a végletes szolipszista énkultuszt eredményezi („Mindenütt és mindenben / Én és csak / Én és nincs más és nem volt és nem lesz”). Vagy ahogy másutt mondja: „Én vagyok csak az isten”, „a világ napja csak Én”. Menynyire rokon ez a mi Kosztolányink költői felfogásával: „Én önmagamat önmagammal / mérem / Szavam, ha hull, tömör aranyból / érem / Mindegyiken képmásom, mint királyé / s a peremén / a gögös írás / én.”

Kosztolányi versének címe is (*Költő a XX. században*) utal arra, hogy menynyire nem véletlen találkozásról van itt szó, hanem sokkal többről, kortünetről — s jogos a szójáték — társadalmi körtünetről.

Ugyancsak a szimbolistákhoz tartozott K. Balmont, A. Bjelij, V. Brjusov, A. Blok. Az orosz szimbolistákat antidemokratizmusuk, szubjektivizmusuk miatt élesen bírálták a kor realista művészei. Elítélte őket A. Tolsztoj, Csehov, Gorkij, Kuprin. 1912 a szimbolizmus bukásának időszaka. Ebben az évben újabb irodalmi csoportosulások jönnek létre, mintegy kifejezve a szimbolizmus felbomlását.

AZ AKMEIZMUS (a görög „akme”: 'felsőfok' képzőből) a korszerű, tiszta költészet nevében szembe fordul a szimbolizmussal, de ezzel együtt szembeszáll a realizmussal is. Különösen jelentős ebből a társaságból A. Ahmatova, aki 1912-ben jelentkezett első verseskötetével (*Vecser*). Intim, szűk világ az ő világa, de tehetőséggel és sikerrel mentette át ezt a társadalmilag leszűkült világot a poézis számára. Jelentős képviselői voltak ennek az irányzatnak O. Mandelstam, Sz. Goredeckij, G. Ivanov, N. Gumiljev és mások.

Ugyancsak 1912-ben jelentkeztek az orosz futuristák *Pofon a közízlésnek* című gyűjteményükkel. Az orosz futurizmus legjelentősebb képviselői kétségtelenül V. Hlebnikov és V. Majakovszkij voltak. Rendkívül jellemző a modern művészetben az az ív, s ez az orosz művészetben is szembetűnő, amely a teljesen befelé forduló, a szolipszizmusban vergődő művészi-társadalmi közérzettől a vad lázadásig, a modern dinamizmust meglovagló — vagy helyesebben azt meglovagolni akaró —, az individuális jogokat elvető felfogásig nyúlik. Az ellentmondás egy tőről fakad, egyetlen feszításvonalat fog át: a polgári társadalomban teljesen magára maradt, kiszolgáltatott, a dologi-technikai világ vasmarkában vergődő személyiség helyzetét. Egyik oldalon a visszavonulás, a tömegek megvetése, a lírai énkultusz, a másik oldalon a futuristáknál a teljes feloldódás, a tömeg, a mozgás istenítése, minden „lírai” elvetése, vad versenyfutás az idővel, a technikával. Ebbe a két végletbe szinte pontosan berajzolható a XX. század művészeti törekvéseinek mindazon irányzata, árnyalata, amely megmarad a polgári izoláltság és magányosság bűvös körén belül. Mindkettő a tehetetlenségen nyugszik. Az egyik elismeri a tehetetlenséget, feladja az értelmes emberi cselekvés lehetőségét, s az erre a pályára futott művész helyét csak az irracionálizmushoz, a misztikához vezető úton keresheti. A másik a tehetetlenséget tűzijátékkal, cirkuszi mutatványokkal igyekszik leplezni.

Európában az első világháború után is tovább gyűrűzik a polgári művészetnek ez a feloldhatatlan ellentmondása. Újabb kísérletek születnek, nagy erőfeszítések válnak semmivé, vagy torzókat eredményeznek. A bűvös körből kilépni csak keveseknek adatik meg.

Az Októberi Forradalom Oroszországban teljesen új helyzetet teremtett a művészet számára is. *Az Októberi Forradalom nemcsak az emberi történelem nagy fordulata, hanem a szellemi élet történetének is határköve, művészettörténeti esemény.* Éppen ezért kötelességünk, hogy gondosan vizsgáljuk a forradalom nyomán bontakozó új művészet kialakulását, fejlődését, tapasztalatait mérlegre tegyük, hogy korunk művészeti problémáinak megítélése során érdemben hasznosítsuk. Tehát nemcsak történeti vizsgálódásról van itt szó, hanem nagyon is eleven kérdéssről, tulajdonképpen arról, amire nap mint nap választ keresünk: a korszerű művészet értelméről. Bizony sokszor nem árt e kérdés kapcsán is az elvont, teoretikus elmélkedéseket történeti alapra helyezni, marxista módon összefogni a logikai, történeti vizsgálódást.

AZ IRODALOM VONATKOZÁSÁBAN, ha vázlatosan is utaltunk rá, az orosz művészetben a XX. század művészeti problémái nem kisebb intenzitással vannak jelen, mint Európa más népeinek művészetében. A XX. század művészeti arzenáljának minden kelléke megtalálható itt. A forradalom, a művészeti problémákat

eredeti kiinduló alapjukra helyezte vissza. A forradalom a művészet társadalmi értelmét, hasznát kérte számon az alkotóktól. A művész és a tömeg csillagnyi távolságát testközelbe hozta. A művészet kialakult rendje felbomlott, új értékek tűntek fel a láthatáron, új értékrendszer körvonalai bontakoztak ki. Sokkal egyszerűbb, kézzelfoghatóbb, tapinthatóbb. A forradalom kérdése mindenekelőtt az volt, hogy ki van a tömeg, a proletariátus, a kommunizmus mellett, és ki van elene. A művész művészi lelkiismeretét emberi lelkiismeretével vetette össze. El kellett számolni. Ezért érthető, hogy azonos művészeti felfogás alapján vagy legalábbis azonos művészeti irányzathoz tartozók közül egyesek emigráltak, mások forradalmárok lettek. A szimbolisták közül Gippiusz, Mereskovszkij és sokan mások emigráltak, míg Brjusov és Blok egyértelműen a forradalom oldalára álltak. Majakovszkij is művészetével a forradalom dinamizmusát szolgálta. Az elvont dinamizmus eleven, dübörgő, forradalmi dinamizmussá vált nála, az elvont tömeg pedig a valóságos éhező, nyomorgó, harcoló orosz proletártömeget jelentette számára.

De a forradalom sem nélkülözte a maga belső feszültségét. Amíg egyrészt a történelem élvonalába állította az orosz munkásosztályt, s a cári elnyomás alatt élő más népeket, ugyanakkor hallatlan nehezéket örökölt, vonszolt magával hosszú időn keresztül: az általános kulturális elmaradottság terhét. Az egyik legsúlyosabb probléma az írástudatlanság volt. A cári Oroszországban ezer ember közül mindössze 223 tudott írni-olvasni. Óriási tehertétele volt ez a forradalomnak, s ettől a tényről semmi néven nevezendő szellemi problémát nem lehet elvonatkoztatni. A forradalom dekrétumainak sorában ott van a sajtószabadságról szóló dekrétum is, amely a kibontakozó szellemi élet létalapját teremtette meg Oroszországban.

De a forradalom a győzelemmel nem ért véget. Óriási nehézségek tornyosultak a forradalom további útja elé. Lenin és a bolsevikok a mensevikekkel folyó ádáz harcban vívják ki a béke megkötését 1918. március 3-án. Ekkor írják alá a breszti békét, amit március 16-án a IV. Rendkívüli Szovjet Kongresszus is megerősít. A béketárgyalásokkal szinte egy időben támadásra szerveződik a nemzetközi burzsoázia. 1918. március 15-én a francia, olasz, angol miniszterelnöki és külügyminiszeri értekezlet elhatározza az intervenciót a fiatal Szovjet-Oroszországgal szemben.

1918 TAVASZA A GYŐZELEM TAVASZA. Teljes lendülettel szerveződnek a szovjet hatalom szervei. Szovjet-Oroszország új fővárosa Moszkva lesz. Lenin ezernyi gondja közben ezen a tavaszon beszélget Lunacsarszkijjal, a művelődési népbiztossal a monumentális propaganda tervéről. Lunacsarszkij visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Lenin Campanella *Napállamá*-ra hivatkozva javasolta a forradalom eszméinek, hőseinek széles körű művészi propagálását. 1918. április 12-én a Népbiztosok Tanácsa külön rendeletben gondoskodik a forradalom emlékeinek, hőseinek művészi megörökítéséről. A monumentális propaganda mindenekelőtt a képzőművészet, s ezen belül elsősorban a szobrászat számára jelentett újszerű feladatot. Május 1-ére, a forradalom első szabad május ünnepére már külön művészbrigád tervezi meg a Vörös téri dekorációt. S a Vörös tér ma is május elsején a Kreml faláról lehulló vörös drapériákkal őrzi annak az első május elsejének emlékét. A fő helyre a forradalom és a polgárháború időszakára annyira jellemző jelszó került: *Éljen a szocialista világforradalom.*

A forradalmi értelmiség előtt felsejlik a szinte kozmikus világtörténelmi lehetőség. Mennyire jellemző a történelmi atmoszférára ebből a szempontból Majakovszkij nyílt levele a munkásokhoz: *„Elvtársak! A háború és forradalom kettős tüze dülta fel lelkeinket és városainkat. Kicsorbult vázakkal állnak a tegnapi pompa palotái. Új építőket várnak a lerombolt városok. A forradalom forgószele kitépte a lelkekből a rabság göcsörtös gyökereit. S nagy vetésre vár a nép lelke. Hozzátok fordulok, akik Oroszország örökösei vagytok, hozzátok, akik (hiszem!) holnap az egész világ gazdáái lesztek, s azt kérdezem, vajon milyen fantasztikus épületekkel építitek majd be a tegnapi tűzvész helyét? Vajon milyen dalok, milyen muzsika hangzik majd ablakaitokból, milyen bibliáknak nyitjátok meg lelkeiteket?”*

De az építés időszaka még hátra van. A polgárháború s az éhség korszaka következik. A polgárháború viszonyai között szerveződik a forradalom kulturális, művészeti élete. Lenin egyre jobban sürgeti a forradalom hőseinek, emlékeinek megőrkötését. 1918 őszére, a forradalom évfordulójára megjelennek az első szobrok és emléktáblák. Lenin maga avatja fel Mezencev, K. Marx—F. Engels szobrát. A forradalom magáénak vallotta Ragyiscsevet, Robespierre-t, Kolcovot, Sevcsenkot, Heinét, Verhaearent, Dantont, Lassalle-t és Marat-t, de folytathatnánk a sort a többnyire gipszből készült s ideiglenesen felállított szobrokkal, amelyek ebben az időben kerültek Moszkva és Pétervár utcáira, tereire. Jellemző s emellett nem mehetünk el szó nélkül, hogy milyen széles körű történelmi hagyományra apellált a forradalom. Ehhez a hagyományhoz hozzátartozott Marat és Garibaldi, Lassalle és Heine, de hozzátartozott Tolsztoj és Dosztojevszkij is. S ezt egyáltalán nem véletlenül, Lenin személyes javaslata alapján, a szovjethatalom, a forradalom másnapján demonstrálta az említett 1918. április 12-i rendeletben. Akkor, amikor „a művelt” világ rágalmak özönét zúdította a szovjethatalomra, amikor barbársággal és kulturálatlansággal vádolták a bolsevikokat, az emberi haladás és kultúra nagy képviselői Szovjet-Oroszországban hazára találtak.

AZ ÚJ MŰVÉSZET a polgárháború vérzivataros idején keresi feladatát, teremti meg saját szervezeteit. Sokan a fronton, fegyverrel a kézben válnak művészekké, ott találják meg azt az élményanyagot, amely később irodalmi munkásságukat megalapozza. Furmanov Csapajev komisszájaként harcol, s ugyancsak a Vörös Hadseregben szolgál. I. Babel, Visnyevszkij, N. Osztrovszkij, Gajdar, Solohov, Tyihonov, Majakovszkij verseivel, plakátjaival küzd a forradalom élethalálharcában. A politikai szatíra, a plakát közvetlen az utca emberéhez szólt világos, egyértelmű harcoss véleményével. Agitációs vonatok, hajók járják az országot, s a forradalom eszméit propagálják, láttatják nagyrészt írástudatlan tömegekkel. Az agitációs vonat oldalán egy nagy tűzcsóvával festett robusztus munkásalak, s a felírás: Éljen a világföradalom tüze!

A polgárháború idején a harcoló vöröskatonák soraiban lelkes pedagógusok kezdik tanítani a betűvetést. Hatalmas tömegmozgalom bontakozik ki az írástudatlanság leküzdésére. 1919. december 26-án lát napvilágot az írástudatlanság megszüntetésére vonatkozó dekrétum. S Lenin felesége, Krupszkaja asszony ennek a mozgalomnak közvetlen irányítója. Jellemző az akkori körülményekre D. Elkina esete. Visszaemlékezésében elmondja, hogy amikor a fronton tanította a vöröskatonákat az első mondatra: Mása kását evett — a katonák megjegyezték, hogy eszerint kása is volt, Mása is volt, de nekik se kása, se Mása nincs. Éhség blokádnál, intervenció fojtogatta a forradalmat, s a szovjethatalom ennek ellenére sem tekintette másodrendű feladatnak a tömegek kulturális felemelkedését. Az írástudatlanság elleni harc természetes módon egyet jelentett a kapitalizmus, az ellenség elleni harccal.

A tömegek művelődésének szervezésében, a proletárkultúra kialakításában és népszerűsítésében fontos szerepet játszott a proletkult. A *proletkult* mint proletár népművelési szervezet a februári forradalom után jött létre Bogdanov vezetésével. Az Októberi Forradalom után rendkívül gyorsan népszerűvé váltak a proletkult estéi, és kiterjedt hálózata épült ki szerte az országban. A proletkult ma már jó részét anakronisztikus eszméi révén ismert, pedig sokkal bonyolultabb történelmi helyét és szerepét meghatározni. Az önálló proletárkultúra terjesztésének s továbbbi kialakításának igényével lépett fel, s ez az igény történelmileg jogos volt. A két kultúráról szóló lenini tanítás teljesen összhangban van ezzel a népművelési törekvással. A proletkult hibái a mozgalom történelmi jogossága ellenére szervezetenként a proletárállamhoz való viszonyában, eszmeileg vezetőinek szektás felfogásában, a szocialista kultúráról és művészetéről kifejtett véleményében mutatkozott meg. Lenin 1918-ban üdvözölte a proletkult országos konferenciáját, ugyanakkor arra törekedett, hogy szervezeti helyzetét megváltoztassák, sok vonatkozásban hibás eszméi pozícióját felülvizsgálják. Szervezetenként a proletkult a forradalom után is a szovjet államtól függetlenül tevékenykedett, a proletárkultúra egyedüli képviselőjére tartott igényt. Lenin 1920 decemberében határozattervezetet készített a Központi Bizottságnak, amelyben javasolta, hogy a proletkultot a műve-

lódési népbiztosság irányítása alá helyezték, mint annak szervét. Lenin ugyan-
csak nem minden célzatosság nélkül, éppen a proletkult vezetői által képviselt
szűkkeblű szektás kultúrfelfogás ellenére hangsúlyozta ebben az időben a prole-
tárkultúra és az emberiség kulturális öröksége közötti történelmi jogfolytonossá-
got. A *Komszomol* III. kongresszusán elmondott beszédében, Clara Zetkin-nel
folytatott beszélgetésében a proletkult hibás eszmei tendenciáival szemben lépett
fel. Teljesen indokolt és jogos volt Lenin aggodalma a proletárkultúra izolálásá-
val a megelőző társadalmak kulturális értékeitől való elzárkózással szemben elmé-
letileg is, s az adott történelmi korban politikailag is. Abban az Oroszországban,
ahol az analfabétizmus olyan súlyos örökség volt, ahol az emberiség által kiko-
vácsolt kultúra értékeihez olyan kevesen juthattak hozzá, amely a nagytömegek
számára szinte megközelíthetetlen volt, olyan alapokon szervezni az új kultúrát,
hogy mindez nem is szükséges, végzetes hiba lett volna. Ugyanakkor politikailag
is olyan értékes emberektől fosztotta volna meg — s ez sajnos nemcsak egysze-
rűen veszély volt — a szocialista államot s a kulturális életet, akik bár nem vol-
tak kommunisták, de tevékenységükre ilyen körülmények között nagyobb szükség
volt, mint valaha. A proletkult azonban nem tekinthető teljesen homogénnek.
Magában a proletkultban belső viták dúltak, és sokan felléptek egyes vezetők hi-
bás nézeteivel szemben. Ugyanakkor kétségtelen az is, hogy a proletkult óriási
hatást gyakorolt a szerveződő művészeti életre, ahol ezek a problémák még diffe-
renciáltabban és ellentmondásosabban jelentkeztek. Az új művészeti szervezetek,
amelyek a forradalom eszméi alapján, annak támogatására jöttek létre, többnyire
a proletár jelzővel igyekeztek elhatárolni magukat más szervezetektől, s a prole-
tárkultúrán belül határozták meg helyüket.

A FORRADALOM UTÁN SZERVEZŐDŐ MŰVÉSZETI ÉLET sokrétű, bonyo-
lult képet mutat. Annak ellenére, hogy ezek a művészeti szervezetek, csoportosu-
lások többnyire a forradalom nyílt politikai támogatása alapján álltak, éles esz-
mei harcban, művészeti ellentétben voltak egymással, állandó belső harc, szen-
vedélyes viták, összecsapások jellemezték tevékenységüket. Talán soha nem volt
az orosz művészetben ilyen pezsgés, forrongás, ennyire vehemens aktivitás. S en-
nek színtere nemcsak a szervezet volt, hanem átfogta a társadalmi élet más terü-
leteit is. Irodalom és politika, agitáció és művészet, népművelés és műhelyprobléma
nem váltak el egymástól. Művészeti élet forró társadalmi közegben sistergett.
A szervezeteken s a sajtón kívül a proletkult estéi, a területi szovjetek estéi, a
kávéházak megannyi fórumai a művészeti életnek. A moszkvai *Dinamó*, a *Pegazus*
istállója, a *Vörös kakas*, a *Tizedik múzsa* kávéházak rendszeres irodalmi összejö-
vetelek otthonai. Nincs este, hogy a moszkvai sajtóházban ne lenne valamilyen
irodalmi, művészeti összejövetel. A kéziratban terjesztett irodalom, ami annak
idején a cenzúra miatt a közlés meghonosodott formája volt Oroszországban, most
egészen más okok miatt fénykorát éli.

AZ IRODALOM TERÜLETÉN a *Lef* (*Levij front Iszkuszsztva*) a futuristák
csoportosulása. A moszkvai proletárirók egyesülete a MAPP, majd létrejön ennek
országos jellegű szervezeti formája a RAPP, amely legerősebb s leginkább vonzó
hatású irodalmi szervezet. Ugyancsak jelentős művészeti-irodalmi csoportosulások
a később szerveződő Oktyabr és a Rabocsaja Veszna is. A konstruktivisták iro-
dalmi centruma egy átfogóbb más művészeti ágak hatását mutató egyesület. Érde-
kes irodalmi csoportosulás a kuznyecek csoportja, akik munkások voltak. V. Alek-
szandrovskij kőműves, teherhordó, P. Arszkij ács, A. Poletajev cukorgyári mun-
kás s a többiek is hasonlóan munkások. Az a proletkult elv, hogy a proletármű-
vészetet maguknak a proletároknak kell művelniük (amelyről ma bizonyos „kul-
turális forradalomra” asszociálunk), a maga eszmeileg korlátozott formájában is va-
lóságosan pozitív lehetőségeket tárt fel. Pétervárott a Szerapion testvérek írói
csoportja tevékenykedik, amelyhez K. Fegyin is tartozott. Külön költői, drama-
turgiai szövetségek is jönnek létre. De hosszú lenne felsorolni a különböző iro-
dalmi egyesületeket, mert vagy harminc ilyen csoport tevékenykedik ebben az idő-
ben, amelyek a húszas évek végére lassan megszűnnek, s többnyire a RAPP-ba
olvadnak be.

Hasonlóan bonyolult és sokrétű a húszas években a *képzőművészek szervezeti*

élete is. Annál is inkább, mivel itt sem stabil és állandó a kialakult szervezetek működése, a belső harc, a viták eredményeként bizonyos szervezetek megszűnnek, a képzőművészek új szövetségeket alakítanak vagy más szervezetekhez csatlakoznak. Többnyire a szervezetek művészeti felfogása, vagy jellemző esztétikai pozíciója sem változatlan. Egyes képzőművészeti intézményekhez kapcsolódó művészek sokszor teljesen ellentétes esztétikai felfogást képviseltek. A *Képzőművészeti Kultúra Intézetéhez* (INHUK) tartozó művészek a húszas évek művészeti vitáira jellemző módon két táborra oszlottak: a *termelők és sztankovisták* (az orosz festőállvány szóból, a táblakép jogosultságát hangsúlyozva) táborára. A termelők a munkatermék esztétikáját, tulajdonképpen az iparművészet jelentőségét hangsúlyozták, s élesen bírálták a táblakép híveit, akik, szerintük korszerűtlen, a proletárművészet szempontjából meghaladott álláspontot képviseltek. A vita a tematikus festészet, a táblakép hívei és a lényegében iparművészeti tendenciájú képzőművészek között szinte valamennyi képzőművészeti szervezetre jellemző. Szinte valamennyi képzőművészeti irányzat, amely a huszadik század európai művészetében szerepet játszott Szovjet-Oroszországban a húszas években, megtalálható. Kubisták, konstruktivisták, szürrealisták, expresszionisták rendszeresen szerepelnek a kiállításokon, publikálják kiáltványaikat. A *Bütie társaság* és a *NOZS (Festők Új Társasága)* mellett, amelyek az avantgarde képzőművészeti törekvések szervezetei voltak, szerepet játszottak és rendszeresen kiállítottak a peredviznyikok, a hagyományos népi realista iskola tagjai. A peredviznyikok pl. 1922-ben tartották a 47., 1923-ban a 48. rendes kiállításukat. Ugyancsak kiállítottak a *Bubnovij Valet* társasághoz tartozók is, többek között R. Falk, Chagall, A. Lentulov és mások. Viszonylag rövid ideig fennálló vagy átmeneti művészeti szervezetek voltak a *Makovec társaság* (1924), amelyhez a szovjet képzőművészetben olyan nagy funkciót betöltő Geraszimov is tartozott, a *Négy Művészet* (1924. festészet, szobrászat, grafika, építészet), amelyhez az ismert K. Petrov-Vodkin, N. Szarjan, V. Muhina tartozott, valamint a „*Moszkvai Festők*” (1925), a *Moszkvai Művészek Társasága* (OMH). A legjelentősebb és a leghosszabb ideig (a húszas évek végéig) tevékenykedő képzőművészeti szövetség az AHRR (a Forradalmi Oroszország Művészeinek Egyesülete) volt, amely 1922-ben alakult, és P. Ragyimov volt az elnöke. Az AHRR után a legjelentősebb szövetség a *Sztankovisták Társasága* (OSZT) volt, amelyhez a szovjet képzőművészetben olyan jelentős szerepet játszó A. Dejneki, I. Pimenov, A. Goncsarov, Sz. Licsliskin tartoztak. Az OSZT tagjai a tematikus festészet hívei voltak, de ugyanakkor a korszerű formáit is hangsúlyozták. Egy részük expresszionista jellegű képeket festett.

AZ ÉPÍTÉSZET TÁRSADALMI-GAZDASÁGI JELENTŐSÉGÉT s a különböző művészeti ágakra gyakorolt hatását, a művészetek sorában elfoglalt helyzetét tekintve különösen jelentős szerepet játszott a húszas évek szovjet művészeti életében. Az új társadalom építése mindenekelőtt valóságos építést kívánt. S ez a tény teljesen nyilvánvaló volt az építészet számára. Új, különleges feladatokat kellett megoldani a szovjet építészetnek, s ez az építészet elméleti kérdéseit tekintve is újszerű megoldásokat követelt. Ily módon az építészet számára a korszerűség problémája valamennyi művészeti ág közül talán a leginkább égető kérdés volt. Az építészet szerves részét képezte a szerveződő művészeti életnek, s szervezeten belül is a legtöbb művészeti szövetséghez hozzátartozott. Az építészetnek ez az átfogó jellege, szerepének és súlyának társadalmi jelentősége kifejezésre jutott a művészképzésben is. 1920-ban hozták létre „*Vhutemasz*”-t, az egységes főiskolai művészképzés intézményét. A *Vhutemasz* művészeti-technikai főiskola volt, amely a művészképzést a termelés jellegével s szükségleteivel kapcsolta össze. A *Vhutemasz* szervezeti oktatási rendszere a modern művészet lényeges tendenciájának megfelelő koncepciót tükröz. Két részlegről állt. Az első és második évfolyam megalapozó jellegű oktatást nyújtott. Itt megismerkedtek a hallgatók a művészeti tárgyakkal, művészettörténettel, s ugyanakkor matematikát, fizikát, orosz nyelvet és irodalmat tanultak. Ezt követően szakosodtak a hallgatók a fakultásoknak megfelelően. Az első az építészeti, a második a fa- és fémmegmunkáló, a harmadik sokszorosító (nyomdaipari), a negyedik textiles, az ötödik kerámiai, a hatodik fes-

tészeti, a hetedik szobrászati fakultás volt. De hasonló elvek alapján folyt a képzés már az 1918 szeptemberében megnyíló művészeti szabadiskolákban is, ahol különböző anyagokkal dolgoztak a növendékek, s többek között művészi textil- és bútorkészítést is tanultak. Ezt a művészeti képzést 1930. március 30-án szüntették meg, amikor is a művészeti ágaknak megfelelő külön képzést vezettek be. Az építészeknek két jelentősebb külön szervezetük volt a húszas években, az ASZNOVA (az új építészek egyesülete), amelyhez L. Liszickij (aki később Gropiusszal s a magyar Moholy-Naggyal dolgozik a Bauhaus iskolában), N. Ladovszkij, K. Melnyikov is tartoztak, valamint a modern építészek társasága (1925, OSZA), a konstruktivista építészet szervezete.

SZOVJET-OROSZORSZÁG SZÁMÁRA az építés a forradalom természetes útja. Még nem fejeződött be a polgárháború, amikor az SZKP IX. kongresszusa (1920. március-április) az egységes népgazdasági terv elveit, a gépgyártás, a villamosítás, az újjáépítés kérdéseit tárgyalja. A lenini GOELRO terv a modern technikai fejlődés alapjait jelöli ki. Lenin emberfeletti lendülettel és energiával szervezi és irányítja a gazdasági építés munkáját. Jellemző erre a hihetetlen energiára az a tény is, hogy Lenin 1921 augusztusában-szeptemberében negyven feljegyzést, levelet ír a szovjethatalom első villamos erőműve, a kasirai hőerőmű építkezése ügyében. S mindezt olyan körülmények között, amikor a polgárháború még nem fejeződött be, amikor a gabonakérdés megoldása, a több éve fojtogató éhség elhárítása a szovjethatalom létkérdése. A kommunisztikus illúziókkal szemben, amely a hadikommunizmus körülményei között szükségképpen lábra kaptak, Lenin kemény eszmei csatában kivívja a NEP elfogadtatását és bevezetését. 1920-ban Varga Jenő még *A termelés értékének kiszámítása a pénznélküli gazdaságban* címmel írt cikket az *Ekonomicseszkaja Zsizny* 259. számában. Elképzelhető, hogy mit jelentett a gyakorlatban a NEP azoknak a katonáknak, akik a világforradalom nevében küzdöttek a szovjethatalomért, s hazatérve otthon a kereskedők, üzletelők tömegét találták. A harc annyi szenvedés és véráldozat után sem ért véget, új, bonyolultabb körülmények között folyt tovább a forradalomért, a szovjethatalom léteért. A bolsevikoknak minden lehetőséget meg kellett ragadniuk, minden erőt fel kellett használniuk a gazdasági élet kibontakoztatása, a szocialista építés megkezdése érdekében. A NEP bevezetése természetesen hatással volt a művészeti életre is. Egyrészt úgy, hogy válságot idézett elő nem egy forradalmi művész esetében (elsősorban a kuznyeceknél az irodalomban), másrészt megélnékültek a különböző nem proletár, kispolgári vagy éppen burzsoá művészek. Ugyancsak nem lebecsülendő az a hatás sem, amely gazdaságilag érintette a művészeti életet. Ezekben az években gyakorlatilag mindent ki lehetett adni (több mint 200 kiadó tevékenykedett ebben az időben). A különböző művészeti irányzatok versenye ily módon nemcsak a művészeti élet belső ideológiai harcának, megtisztulásának a logikája volt, hanem ezt követelték a gazdasági feltételek is. Nyilván hibás dolog lenne, s a marxizmus lényegének ellentmondana, ha nem vennénk figyelembe a társadalmi tudatformák, így a művészet fejlődésének belső törvényszerűségeit, viszonylagos önállóságát, de éppúgy helytelen lenne, ha kiragadnánk a gazdasági feltételek közül, nem vizsgálnánk reális összefüggését a gazdasági élet szerkezetével.

Az 1923-as mezőgazdasági kiállítás Moszkvában, amelyet betegen Lenin is megtekintett, a Szovjetunió gazdasági fellendülésének demonstrációja volt. De jelentős szerepet játszott ez a kiállítás a szovjet művészet történetében is. A szovjet építészet képző- és iparművészet nagy seregszemléje volt ez a kiállítás, amely megmutatta a művészet nagy lehetőségeit a szocialista építésben.

A SZOCIALIZMUS GAZDASÁGI ALAPJAINAK LERAKÁSAÉRT FOLYÓ HARC Lenin halála után is, a lenini örökség szellemében tovább folytatódott. AZ SZKP 1925. decemberében tartott kongresszusa éles eszmei harcban, az iparosítás politikája mellett foglalt állást. Nagy építkezések folynak szerte az országban. Megkezdődnek az első ötéves terv előkészületei. A Szovjetunió számára a gazdasági politikai elszigeteltség körülményei között, amikor nyilvánvalóvá vált a nemzetközi forradalmi mozgalom apátja, az iparosítás, a belső gazdasági feltételek és erők minél jobb kihasználása volt a történelem egyetlen járható útja. Az iparo-

sítás módja és gazdasági eszközei azonban még korántsem voltak kidolgozva. A szovjet közgazdaságtan éles vitákban igyekezett meghatározni az iparosítás legkedvezőbb alternatíváját.

Włodzimierz Brus lengyel közgazdász *A szocialista gazdaság működésének általános problémái* című munkájában (Bp. 1966) külön fejezetben (*A szocialista gazdaság működése a Szovjetunióban a húszas években folytatott viták fényében*) foglalkozik ezekkel a vitákkal. Kétféle álláspont, kétféle alternatíva váltotta ki a legnagyobb vitát abban az időben. J. Preobrazszenzkij *Új gazdaság* című könyvében (1926) az értéktörvény és felhalmozás problémáival foglalkozva fejtette ki a gyors iparosítás lehetőségét az egyenlőtlen csere (átszivattyúzás) formájában a falutól elvett értékek újrafelosztása útján. Ezzel az alternatívával szemben Buharin az ipar és a mezőgazdaság közötti egyenértékű csere mellett foglalt állást, bár Brus szerint nem tagadta az iparosítás szükségességét, amivel később őt bírálták. Buharin és csoportja, Bogdanov a proletkultos és mások a mezőgazdaság fejlődése érdekében és a „hipercentralizáció” ellen emeltek szót. Talán témánk szempontjából sem minden tanulság nélküli, ha Brus nyomán, idézünk Buharinak *Egy közgazdász feljegyzései* címmel a *Pravda* 1926-os évfolyama 228. számában írt cikkéből: „A hipercentralizáció nagyon sok területen ahhoz vezet, hogy saját magunkat fosztjuk meg a többleterőtől, eszközöktől, tartalékoktól és lehetőségektől. Nem vagyunk képesek kiszámolni az összes lehetőségeket a sok bürokratikus akadály következtében. Sokkal rugalmasabban tevékenykedhetnénk, jobban manőverezhetnénk, sokkal jobb eredményeket érhetnénk el, ha egyes állami vállalatoktól kezdve képesek lennénk nagyobb mértékben alkalmazkodni a reális és konkrét feltételekhez, és ennek következtében nem követnénk el kis és nagy hibák ezreit, amelyek együttesen sokba kerülnek” Nyilván nem különösebb dologról van itt szó, mert az egyenlőtlen csere, s az ily módon felhalmozódott eszközök felhasználása valóban az állami centralizációt teszik szükségessé. A két fejlődési alternatíva közötti vita végső soron 1930-ra a Buharin csoport politikai megsemmisítésével eldőlt. Gazdaságilag a kollektivizálás sikeres befejezésével, az első ötéves terv nagy iparosítási győzelmével a vita ugyancsak eldőlt. Ez a politikai és gazdasági tény alapvetően meghatározta a párt művészetpolitikáját, s hosszú időre megszabta a szovjet művészet fejlődésének keretét.

A 20-AS ÉVEK SZOVJET MŰVÉSZETÉRE nemcsak az éles vita, a sokrétű, bonyolult szervezeti élet, hanem mindenekelőtt az *alkotás* volt a jellemző.

Majakovszkij irodalmi munkássága, az, amit ma számunkra Majakovszkij jelent, szinte teljes egészében a húszas évekre esik. Majakovszkij költészetét ma már monográfiák mérik. De nem elhanyagolható művészetében szatirikus drámái és plakátművészete sem. A *Buffo Misztérium* című szatirikus színpadi játékát a forradalom első évfordulóján játszották Péterváron, s olyan nagy rendező-egyéniség vitte színpadra, mint Meyerhold. Majakovszkij minden, számára elérhető művészi eszközt a forradalom szolgálatába állított. Jeszenyin költésze Majakovszkijtól eltérő módon, de ugyancsak a forradalom útján terebélyesedett ki. Blok és Brjusov első költői krónikásai voltak a forradalomnak. Blok *Tizenketten* című poemájával az elsők között fordul a nagy téma, a forradalom témája felé. A *kuznyecsek* a forradalom szülőttei, verseikben a forradalom és a proletártömegek győzelmét ünneplik. Gyemjan Bednij egyszerű költői eszközökkel is nagy szolgálatot tett a tömegek felvilágosításában a szovjethatalom érdekében. A fiatalabb baloldali költőnemzedék sorában olyan tehetségek bontakoznak ki a húszas években, mint N. Aszejev, V. Inber, E. Bagrickij, B. Paszternak, N. Tyihonov. Nem lehet eltekinteni a szovjet művészetben azoktól az ún. dekadensektől, akik a húszas években tovább írtak s költészetükben, ha ellentmondásosan is, de megtalálható a forradalom lenyomata.

A húszas években jelennek meg a szovjet próza olyan nagy alkotásai mint Furmanov *Csapajev*-je (1923), I. Babel *Lovashadsereg*-je (1924), Szerafimovics *Vasáradat-a*, Gladkov *Cement*-je (1925), A. Tolsztoj *Golgotá-ja* és *Az 1918-as év* című könyve (1928). Gorkij művésze ezekben az években ér el olyan magasságokat, mint az *Artamonovok*, és a *Klim Szamgin élete*. Ekkor jelennek meg Solohov *Csendes Don* kötetei. 1928-ban jelenik meg a szovjet szatíra korszakalkotó műve,

Ilf—Petrov *Tizenkét szék-je*. A szovjet film- és színházművészet ezekben az években robban a világ művészeti élvonalába. Eisenstein, Pudovkin, Dovzsenko, Meyerhold neve korszakhatár e művészeti ágakban.

A képzőművészet és közönség találkozását mindenekelőtt a kiállítások jellemzik. A kiállítások egyben a művészet nyilvános számadásai, s az alkotói kedv mutatói. A húszas évek a tömeges kiállítások éve a szovjet képzőművészetben. Csak egyetlen évben, 1922-ben kiállítanak a *peredvizisnyikok*, a *Bubnovij Valethez* tartozók (Chagall, R. Falk és mások) *A művészet világa* címmel Moszkvában és Pétervárott. Képzőművészeti kiállítás van az éhezők javára, júniusban a Vörös Hadsereg életéről, szeptemberben a munkások életéről — ahol 50 művész 263 képpel vett részt! — rendeznek kiállítást. A szovjet képzőművészeti élet fejlődésének jelentős állomásai az 1923-ban rendezett mezőgazdasági kiállításokhoz kapcsolódó, az 1924-es OHR (Egyesült Forradalmi Művészek), 1926-os és 1927-es AHRR kiállítások. Az 1929-ben *Művészet a tömegek számára* címmel rendezett 11. AHRR kiállításon nemcsak képző-, hanem iparművészeti alkotásokat is bemutatnak. A legnagyobb érdeklődés itt az iparművészeti alkotások iránt nyilvánult meg. Ez a kiállítás egyben jelzi azt a változást, amely az AHRR-ban megelőző évek során végbement.

AZ EGYRE INKÁBB KIBONTAKOZÓ és kiteljesedő szovjet művészet legdemonstratívabb, a tömegek számára legbeláthatóbb művészeti ág az építészet. Az irodalmat, képzőművészeti alkotásokat lehet hozzáférhetővé tenni, avagy lehet elhallgatni, elfektetni, az építészeti alkotás azonban áll, nem kíván újrakiadást, kiállítást, ott van az emberek mindennapi életében. Másrészt az építészet azért is a legdemonstratívabb ága a szovjet művészetnek, mert kifejezője, serkentője az esztétikai törekvéseknek, s átfogja a különböző művészeti ágakat. A szovjet művészet tudatosan vallotta az építészet ilyen szerepét művészeti oktatási rendszerében, szervezeti életében is támaszkodott erre a felismerésre. A művészeti oktatási rendszer, a nem szigorúan izolált művészeti ágak szerinti szervezeti élet maga is esztétikai állásfoglalás volt.

Moszkva építészeti arcát sokféle korszak, művészeti törekvés határozta meg. A különös világú, pompázatos régi orosz építészeti együttesek mellett megtaláljuk a polgárosuló Moszkva neoklasszikus épületeit, s az elmúlt ötven év építészeti emlékeit. Ez a fél évszázados újkori építészet megdöbbenően ellentmondásos képet mutat. A szocialista korszak fájdalmasan primitív klasszicizáló építészeti együttesei mellett hirtelen feltűnik egy-egy frissen ható épület, mintha közvetlen előzménye lenne annak a nagy építkezésnek, amely méretre hatalmas s mégis kecses üvegpalatákat varázsol ma szerte Moszkvában. S kiderül, ezek az épületek a húszas években épültek, a szovjet építészet hőskorában. Világos, tiszta konstrukciójú épületek ezek, zöld oázisnak hatnak a 40-es, 50-es években épült „klasszikus” sivatagban. Valóban korszerű vasbeton üvegkonstrukciók, humánus derűvel, fantáziával. S elgondolkozik az ember, mert ez az építészet korszerűbb technikára alapozott a húszas években, nagyobb szívóhatást gyakorolt az építészeti termelésre, mint később a Maximenko-féle csodafalazás építésze. Mert *a korszerű építészet nélkülözhetetlen esztétikai eleme a korszerű technika*. Nem az ornamentális díszítés, az epigon klasszikus harmónia az építészeti esztétikum meghatározója, hanem a korszerű társadalmi funkciót teljesítő és korszerű technikával kifejlesztett tervformálás. Ez a felismerés a mai szovjet építészetben hétmérföldes léptekkel viszi előre az architekturális kultúrát, alakítja és szervezi a szovjet ember mindennapi életét.

A húszas évek építészetéről ma már koránt sincsenek olyan viták, mint az irodalomról, képzőművészetről. Az utca embere és a mai szovjet építészet állásfoglalása valóságosan már eldöntötte ezt a vitát. Ezért e téren ma már könnyebb dolgunk van, ítéleteinket is biztosabban fogalmazhatjuk meg.

A kibontakozó szovjet építészet a forradalom után új társadalmi követelményekkel került szembe. Az SZKP 1919-es programja világosan rámutatott arra, hogy minden erővel javítani kell a munkások életkörülményeit, meg kell szüntetni az egészségtelen lakásviszonyokat, a tömegek új életfeltételeinek megfelelően kell építkezni, racionálisan kell az új településeket kialakítani. *Újajta városépítést,*

korszerű lakáskultúra, a szocializmus társadalmi, kommunális, kulturális objektumainak felépítése mindmegannyi új probléma, amely a szovjet építészet társadalmi funkcióját meghatározta. A szovjet építészet első korszakában ezekkel a problémákkal nézett szembe. 1923-ban már átfogó terven dolgoznak A. V. Scsuszëv vezetésével az új Moszkva építészeti kialakítása érdekében. Új lakóházakat, városrészeket építenek Moszkvában (*Szokol N. V. Markovnyikov* építész tervei alapján, 1923), Leningrádban (Traktornaja utca, A. Sz. Nyikolszkij, A. I. Gegello, G. A. Szimonov tervei alapján), Bakuban (Sz. Saumjan városrész, A. B. Ivanickij, A. V. Szamojlov tervei alapján). Az új társadalmi funkció jellemzője a népházak, munkásklubok, kultúrházak építése. (G. B. Barhin Leninről elnevezett népháza Ivanovóban, Zuevről elnevezett klub Moszkvában. I. A. Golossov építész, a moszkvai Szabadság gyár klubja, K. Sz. Melnyikov építész tervei alapján.)

Fontos társadalmi rendeltetésű épületek terveit dolgozzák ki a húszas években G. B. Barhin (*Az Izvesztijja* épülete Moszkvában, 1926.), P. A. Kolossov (a Pravda székháza, 1929.), M. J. Ginzburg (a Kazah SZSZR kormányépülete Alma-Atában, 1927). Le Corbusier a szovjet építészet nagy lehetőségein fellelkesülve ajánlja fel szolgálatait a szovjet kormánynak, és az ő tervei alapján kezdik meg az akkori könnyűipari minisztérium építkezését 1929-ben.

Új és sajátos feladatot, egyben nagy lehetőséget jelentett a szovjet építészet számára a szocialista iparosítás. A húszas évek új ipari létesítményei nemcsak a szocialista iparosítás, hanem a szocialista építészet hős korszakának dokumentumai.

A SZOVJET MŰVÉSZETBEN A KORSZERŰ KERESÉSE történelmileg egyet jelentett a korszerű társadalom, a szocializmus építésével. Éppen ezért nem véletlen, hogy a szovjet irodalomban is a korszerűség problémája került a viták középpontjába. Ezek a viták sokszor szűk műhelyproblémákat érintettek, s a legrésztesebben foglalkoztak egy-egy műfaj belső törvényszerűségeivel. A húszas években végighúzódik a vita az irodalmi nyelv kérdéséről. (Az orosz formalista iskoláról Nyírő Lajos a *Kritika* 1966-os évfolyamának 9. számában írt legutóbb, ahol részletesen foglalkozik az OPAJAZ, a *Költői Nyelvet Tanulmányozó Társaság* vitáival, állásfoglalásaival.) Sokszor éles politikai megfogalmazásokat sem nélkülözve vitáztak az ellenfelek. Sajátos fogalmi rendszer jellemezte ezeket a vitákat, s nagyon nehéz lenne a mai fogalmi értelmezés alapján állást foglalni a vitapozíciók megítélésében. Hősies realizmus, formális módszer, szociológiai módszer, s tucatnyi más korabeli kifejezés sajátos jelentéssel bírt abban az időben, és korántsem voltak adekvát megfelelői belső tartalmuknak. Mindamellet teljesen nyilvánvaló, hogy a viták lényegében a hagyomány és korszerűség problémáira vonatkoztak. Ezek a viták mindenekelőtt a korabeli szovjet irodalomra támaszkodtak, mintegy kifejezői voltak annak a nagy belső ellentmondásnak, ami a szovjet irodalmon belül a hagyományos eszközökkel dolgozó és sokszor a meghökkentően újat produkáló írók között fennállt. A költészetben elsősorban Hlebnnyikov játszotta a legnagyobb szerepet az újszerűség keresésében, a költői nyelv megreformálásában. Hlebnnyikov tudatos kísérletezője volt az új költői nyelvnek, hallatlan nagy tekintélynek örvendett társai körében. Majakovszkij az új költői anyagok Kolumbuszának nevezte, Sklovszkij a korabeli orosz költészet Lomonoszovjának tartotta. S valóban Hlebnnyikov szinte a legteltesebb részletességig analizálta az egyes szavakat, s minden szóképzési szabályt felrúgva sajátos hangulatú szórendszert alkotott, ahol a szavak már elvesztették önálló jelentésüket. A szovjet irodalomnak ezt a tendenciáját fogalmazták meg elméletileg is O. Mandelstamm *A költészetről* (1928), Ju. Tinjanov *Archaikusok és újítók* (1929), V. Szajanov *A klasszikusoktól a korszerűséghez* (1929) című könyveikben.

Rendkívül jellemző a húszas évek művészeti vitáira, hogy bármennyire is rész kérdésekkel vagy szűk műfaji problémákkal foglalkoztak, ezeknek nagyon is széles és átfogó jelentésük volt, s végső soron az egész szovjet művészet sorsát és jövőjét érintették. Míg az irodalomban az irodalmi nyelv kérdéseit, a képzőművészetben — úgy tűnhet, ettől független műfajproblémát — a táblakép szerepét, jövőjét vitatták.

A termelők és sztankovisták szembenállása, amely átfogta a művészeti szövetségeket is, végső soron ezt a vitát demonstrálta. Ez a képzőművészeti vita eszmei alapját, kiindulópontját tekintve nyilvánvalóan összefüggött a proletkulttal. A proletkultnak az a törekvése, hogy a művészet különállását megszüntesse, s a művész és munkás, termelés és művészi alkotás egységét megteremtse, a képzőművészet műfaji problémáinak újraértékelését kívánta meg. Vagyis a vita a proletkult eszmei alapján indult, de jelentősége, értelme korántsem marad meg a proletkult történelmi keretein belül. *Nagy átfogó művészeti problémáról van itt szó, amely napjainkban is reális vitatéma, végső soron a művészet egész történetét, belátható jövőjét érinti.* Figyelemre méltó ebből a szempontból J. Davidov fejtegetése *A munka és szabadság* (Kossuth, 1961.) című művében, amely azt is mutatja, hogy a téma a jelenkori filozófia számára sem lezárt, sőt korszerű megközelítése napjainkban talán kedvezőbb, mint valaha. Davidov „a táblaképszerűsítést”, a „keretbe zárt művészetet” az ember történelmi elidegenedésével, a valóságos és illuzórikus világ ellentétével hozza összefüggésbe. Érdemes ezt a fejtegetést — ha idézetnek egy kissé hosszabb is — pontosan követni.

„Miképpen az ember »elidegenül« saját társadalmi tevékenységétől, saját munkájának eredményeitől, saját szellemi képességeitől, a művészet »elidegenül« a valóságos egyéntől, annak illuzórikus, látszatéletté válik. Ahogyan az ember »elidegenül« valóságos szabadságától és egyre inkább csak a »nemes szándékok« szabadsága marad számára (amelyek reális megvalósítása már — istennek hála! — túl van »szellemi személyiségének« határainál), »szabadságává« személyes élete válik. E »szabadság« hivatalos prófétája és hivatalos kifejezése pedig a »keretművészet«, a »keretbe zárt« művészet.

A »táblaképszerűség« megjelenése előtt, mondjuk a festészetben, a fal — az egységes, »súlyos, durva, látható« épület része — volt az a valóságos feltétel, amelynek keretében a művész tevékenysége megvalósult. Most megváltozik a helyzet. A legfőbb feltétel, amelyen belül a művész tevékenysége művészi tevékenységnek számít, már nem valóságos: a merőben feltételes »keret«. A keret körvonalazza a feltételeknek azt az összegét, amelyekben a művész mintegy megállapodik a nézővel: ami a kereten »belül« van, azt kell művészetként elfogadni, és semmi esetre sem szabad összekeverni azzal, ami »kívül« van, még ha csak néhány milliméter távolságban is. A keret tehát annak a jele, hogy a benne ábrázolt kizáratik a »durva« valóságból, és magasabb rendű, »eszmenyi« valósággá válik: »Veszek egy darab durva és szegényes életet, és gyönyörűséges legendát alkotok belőle. Hiszen költő vagyok.«

A »keret« ugyanakkor egyfajta társadalmi elismerése annak, hogy az ember »széthullott« — kettéhasadt a valóságos, de nem-szabad emberre, és a nem-valóságos emberre, aki megengedheti magának, hogy munkától »szabad idejében« kiruccanjon az ideális »szabadságvilágba« — azaz: az eszmei, spirituális emberre.” (127—129.)

Bár alapjában egyetértünk Davidov fejtegetéseivel, mégis meg kell jegyeznünk, hogy ez a műfaj társadalmi funkciójára és nem az alkotások társadalmi s művészi értékére vonatkozik. A műfaj a társadalmi munkamegosztáshoz, s ehhez kapcsolódóan a művészetben belüli munkamegosztáshoz kötődik, megjelenése, fejlődése nem a művészetben belüli tartalmi, hanem átfogó szociológiai probléma. Vagyis semmiképpen sem lehet ezt a funkcionális műfaji problémát művészi értékítéletté változtatni. A táblakép megjelenését, hosszú történelmi fejlődését a munkamegosztás, s az ember elidegenedésének folyamata egyben szükségszerű művészi lehetőségeként feltételezi. S ez a lehetőség, művészi kifejezési forma mindaddig szükségszerű, s ha úgy tetszik érték lesz, amíg annak társadalmi alapja megmarad. E téren sem lehet illuzórikus, romantikus erkölcsi alapra helyezkedni, hanem a valóságos történelmi folyamatból kell kiindulni, s ennek megfelelően kell a műfaj művészi szerepét értelmezni korunkban. Ezt talán azért is szükséges hangsúlyozni, mert manapság is vannak forgalomban egyoldalú ítéletek, amolyan lebecsülő átlásfoglalások a táblakép helyzetét, szerepét illetően a képzőművészetben.

A szovjet művészeti élet a húszas években ezt a problémát, ha nem is ilyen filozófiai síkon, de az új kor nagy történelmi lehetőségeit és tendenciáját mélyen

átérezve tette vita tárgyává. Ha a vita hangja nem is volt valami tapintatos, s kategórikus jelszavakban sem szűkölködött („*A képtől a vászonhoz!*”, „*A kép meghal*” — ilyen jelszavakat hangoztattak abban az időben), mégsem lehet a vita alapját, realitását tagadni. S nem egyszerűen teoretikus vitáról volt itt szó, hanem a művészeti törekvések, tevékenységek valóságos küzdelméről, amely alkotások vitáját is jelentette. A szovjet iparművészet és építészet ennek a vitának a legfőbb tényezői voltak. Az iparművészeti törekvések megerősödése, az építészet kétségtelen sikerei, új művészeti ágak — foto, filmművészet — nyilvánvaló nagy társadalmi jelentősége alapvetően befolyásolták és meghatározták ezt a vitát.

A húszas évek elején a tematikus képek még jelentős reprezentálói a szovjet képzőművészetnek. A forradalom és polgárháború élményét jórészt tematikus képekben dolgozták fel a szovjet képzőművészek. A Dejneki, B. Johanszon, G. Szavickij tematikus képei, portréi maradandó képzőművészeti dokumentumai a történelmi kornak. Ez a tény egyben azt is mutatja, hogy az ún. „hősies realizmusról” folyó vita sok igazságtalan melléklöngét is tartalmazott. Hogy mennyire éles hangon folyt ez a vita, mutatja A. Kurella cikkének címe is — *Művészeti reakció a „hősies realizmus” maszkjában* — amely a *Forradalom és Kultúra* című lapban jelent meg.

Nem mehetünk el szó nélkül a *művészeti viták bizonyos nemzedéki jellege* mellett. Mert kétségtelen, hogy a költői nyelvről, a táblaképről, az építészeti újszerűségről folyó viták nem utolsó sorban az idősebb mesterek és a fiatal művészek között folytak. A fiatal művészek a szovjet korszakot saját korszakuknak tekintették, s élesen elhatárolták magukat az idősebb művésznemzedék útjától. Ennek megvoltak a már említett politikai hibái, de kétségtelen, művészileg alapvetően jogos törekvések szószólói voltak. A képzőművészetben a táblaképvitával kapcsolatban elsősorban a Vhutemasz-ból kikerült fiatal művészek voltak az iparművészeti törekvések hordozói. A fiatal művészek befolyása és szerepe az egész képzőművészeti életben egyre növekedett. Az AHRR létrejöttékor még „a hősies realizmus” talaján állott, s az OMAHRR (a szervezet ifjúsági részlege) létrejötte után egyre inkább a fiatalok veszik át az egész szervezet vezetését (1927-ben sokan kiválnak az idősebbek közül, majd az 1928-as kongresszuson a fiatalok szervezeti-leg is győznek), akik új módon határozzák meg a szervezet művészeti pozícióját. Az 1929-es tizenegyedik kiállításuk, ahol iparművészeti alkotások is szerepeltek már, ezt a változást mutatja. Ez a nemzedéki jelleg — természetesen egyáltalán nem tisztán — hasonlóan megvolt más művészeti ágak belső vitáiban is, s többekévesé hasonló módon befolyásolta ezeket a vitákat.

A húszas évek fiatal szovjet művészei a képzőművészetben egy nagy történelmi tendencia szenvedélyes kutatói, sürgetői voltak. A kutatás, az úttörő munka, amely a világtörténelemben folyó úttörő munkával párosult, messzeható lehetőségeket tárt fel, felmérhetetlenül nagyobb lehetőségeket, mint amit egyetlen nemzedék ki tudott volna aknázni. Teljesen érthető, hogy ez a fiatal szovjet művésznemzedék a teljesség igényével lépett fel. A teljesség igényével szűkös konkrét történelmi gazdasági feltételek között. Az ellentmondás hibáinak is magyarázata, s művészettörténeti erényeiknek is hordozója.

M. J. GINZBURG STÍLUS ÉS KOR című könyve 1924-ben jelent meg Moszkvában. Ginzburg nemcsak kiváló építész, hanem rendkívül nagy műveltségű, széles látókörű teoretikus is volt. Könyvében a modern építészet problémáit a kor történelmi, technikai tendenciájának alapján közelítette meg, s ily módon általában a művészetre vonatkozóan is sok lényeges megállapítást tett. Könyve már csak ebből a szempontból is figyelmet érdemel, s nem is beszélve arról, hogy hiteltét a művész gyakorlata teszi kétségtelenné.

Ginzburg arra keresett választ, hogy mi határozza meg egy kor stílusát. Mindenekelőtt az új kor, a szocializmus korának művészeti tendenciáját. Művészettörténeti szempontból a klasszicizmus és a gótika, barokk művészetet veti össze mint nagy európai stílusörökségeket. A klasszikus stílus szervezett belátható harmonikus rendjével a gótika és barokk művészet dinamizmusát, pátoszatát, nyugtalanságát állítja szembe. Bár ez utóbbi általános jellemzőit érzi közelebb állónak az új kor szempontjából — nem ilyen-e a mi korunk — kérdi —, mégsem tekint

egy meghatározott stílust szükségképpen örökségnek. Az új kor művészetében a legjobb hagyományok szintézisére való támaszkodást szeretné elérni. Ginzburg világosan látja a forradalom meghatározó szerepét az új stílus kialakításában és győzelemre juttatásában. „Majdnem minden új kultúra a történelemben új néppel, nemzetiséggel, szociális csoporttal jelent meg” — írja könyvében (77.). Ilyen alapon a győzelmes munkásosztályban látja azt az erőt, amely az új stílust, az új kultúrát megteremti.

A korstílus jellemzőit a munkában, mint az élet alapjában (80.), s annak feltételeiben kereste. Az új korszak legnagyobb hatású tényezője a gép. A gép megváltoztatja az emberek mindennapi életét, pszichológiáját, s jelen van az élet minden pórusában, amely elől nem lehet elzárkózni. Számolni kell vele. A gép nemcsak az emberek életét szövi át meg át, hanem ezzel együtt megváltoztatja s meghatározza a szépről, az esztétikumról alkotott felfogását is. A gép a szervezethez, dinamikusság, a funkcionális célirányosság hordozója, amely kizár minden önmagáért való külön egységet, dekorativitást. A gép jellemzőit mint a korstílus jellemzőit értelmezi Ginzburg, s ezzel a konstruktivizmus, a művészeti funkcionális szöszólójává válik a szovjet művészetben. Kétségtelen rokon ez a felfogás a futurizmus elméleti alapjaival, de Ginzburg megközelítése, társadalmi, történelmi alapvetése mindenképpen több annál.

Az építészet feladatát ebben a stílusdimenzióban határozza meg: „Az építés nem dekorátor, hanem szervező.” (141.) A dekorativitás, az épület szépsége ennek a szervező munkának az eredménye, mert „egyazon elem a konstrukció hasznos eleme és egy időben a forma esztétikai eleme”. (114.) Ginzburg az építészetet a legfejlettebb technikai színvonalon kívánta fejleszteni. Olyan korszerű építészeti problémákra hívta fel a figyelmet, mint az építőipari standardizálás, blokképítkezés, egységes városépítés. Könyvében nemcsak elméleti alapvetést végzett, hanem már támaszkodott a fiatal szovjet építészet eredményeire is. Mellékeltén csatolta könyvéhez a forradalom utáni néhány év jelentősebb építészeti alkotásainak illusztrációját, mintegy demonstrálva a szovjet építészet korszakalkotó, stílusalkotó lehetőségeit.

Ma a világ a modern építészet úttörőiként tartja számon Le Corbusier-t, Gropiust, de szinte egyáltalán nem ismeri Ginzburg nevét. (A legújabb magyar művészeti lexikon meg sem említi őt.) Holott Ginzburg Le Corbusier-rel, Gropiusszal egy időben fejtette ki hasonló, sok vonatkozásban megalapozottabb véleményét a modern építészeetről. (Le Corbusier alapvető könyve 1922-ben jelent meg. Ginzburg könyve az 1923-ban, 1924 elején tartott előadásai szövegét rendszerezi.) Megalapozottabb, mert Ginzburg tudatosan a forradalomra, az új kort megnyitó nagy történelmi eseményre támaszkodott, s ennek a kornak a szükség-szerűségéhez igazodott. Le Corbusier és Gropius talán látványosabb utat futottak be. De elképzeléseiket a kapitalizmus szükség-szerű tendenciájával szemben csak esetlegesen tudták megvalósítani. Ginzburg elképzeléseinek alapja, lendítője a szocializmus szükség-szerű építészeti igénye volt. S ha már az összehasonlítáznál tartunk, azt sem hagyhatjuk szó nélkül, hogy sorsa ennek ellenére az esetlegesség hálójába futott. Mint az építészeti formalizmus atyját bélyegezték meg, s alapvető könyvét, mint a konstruktivizmus kánonját, s fertőző szellemi terméket ítélték el.

A BOLSEVIK PÁRT MŰVÉSZETI POLITIKÁJÁNAK VIZSGÁLATA a húszas években alapos, s a történelmi helyzetnek megfelelő tényszerű, gondos elemzést kívánna. Nem csak arról van szó, hogy pontosan számba kellene venni a sajtóra, szépirodalomra, művészetekre vonatkozó kongresszusi, központi bizottsági határozatokat, hanem e határozatok transzmisszióját is vizsgálni kellene. Figyelembe kellene venni azoknak a szerveknek is a munkáját, amelyek közvetlenebbül kapcsolatban álltak a művészeti élettel, funkciójuk, tevékenységük annak befolyására vagy közvetlen irányítására vonatkozott. Az ilyen tényszerű, gondos történelmi vizsgálat nyilván nem hagyhatná figyelmen kívül azoknak a személyiségeknek tevékenységét, megnyilatkozásait sem, akik a párt központi szerveiben vagy a párt megbízásából más területen dolgoztak, s helyzetüknél, munkájuknál fogva művészeti kérdésekkel is foglalkoztak. Rendkívül tanulságos lenne egy ilyen vizsgálat, s minden bizonnyal differenciált képet nyújtana a párt művészeti politikájáról.

Mert eleve világos, hogy Lenin, Buharin, Bogdanov, Lunacsarszkij elméleti pozíciójában s az egyes művészeti jelenségek általuk történt megítélésében bizonyos különbségek voltak.

De bármennyire is hasznos lenne egy ilyen vizsgálat és szükség volna pontos, a történeti tényeknek megfelelő differenciált képre, nem változtatná meg azokat a legfőbb jellemzőket, amelyek a párt művészeti politikáját legáltalánosabban meghatározták.

A bolsevik párt művészeti politikáját a húszas években mindenekelőtt a művészeti élet belső törvényeivel számot vető türelmes politikai befolyásolás jellemezte. Nem kétséges, hogy a párt elsősorban a fiatal, kibontakozó szocialista művészeti törekvéseket támogatta. Ugyanakkor ez a támogatás nem nélkülözött bizonyos kritikát sem egyes túlzásokkal, a szinte szükségszerűen jelentkező baloldali-askodó, elzárkózó veszélyekkel szemben. Jórészt ide sorolhatók a proletkulttal kapcsolatos lenini figyelmeztetések, szervezeti javaslatok, az ún. útitársakra vonatkozó, a párt és egyes proletár művészeti szervezetek közötti vita. Ezek politikai természetű dokumentumok, nem érintették a művészeti stílusok, iskolák s általában a sajátosan művészetben belüli vitákat. *A párt nem kötelezte el magát egyetlen szervezet, iskola vagy művészeti stílusirányzat mellett sem.* Ismeretes, hogy Lenin nem szimpatizált a futurizmussal, de ezt sohasem tette politikai kérdéssé. Művészeti ízlését nem rejtette véka alá, de tiszteletben tartotta mások művészeti ízlését is, sőt azt is elismerte, hogy nemzedékek között is lehetnek lényeges ízléskülönbségek. Amikor 1921-ben a Vhutemasz-ban járt, az ottani művésznövendékekkel afféle — Leninre annyira jellemző — élcelődő vitába is keveredett. Mégis a legnagyobb lelkesedéssel, s őszinte elragadtatással töltötte el ezeknek a fiataloknak a bátor véleménye, szenvedélyes meggyőződése.

A párt XIII. kongresszusának határozata 1924-ben „azzal számolva, hogy egyetlen irodalmi irányzat, iskola vagy csoport sem képes és nem is köteles fellépni a párt nevében...”, a művészeti kritika javításában jelölte meg a művészet befolyásolásának, irányításának legfőbb eszközét.

A párt húszas években folytatott művészeti politikájának fontos dokumentuma az 1925. június 18-i központi bizottsági határozat — *A párt politikájáról a szépirodalom területén.* A dokumentumból teljesen világos, hogy a párt a művészetek politikai irányításának legfőbb eszközét az eszmei befolyásolásban, a művészetben belüli harc megfelelő orientálásában látta. Javasolta, hogy a proletár művészek kezdeményezzenek vitát a kritika kérdéséről, az új művészeti formák kidolgozásának módszeréről, a hagyományokhoz és a régi művészekhez való viszonyról. A határozat állást foglal a művészetben belüli különböző csoportok és folyamatok közötti szabad versenyről, s elítélte az adminisztratív beavatkozást és önkényeskedést, s az ilyen jelenségek megakadályozására hívta fel a pártot.

Egyáltalán nem valami esetleges dokumentumról van itt szó, hanem a lenini művészeti politika legfontosabb elveinek a megfogalmazásáról. Ezt a művészeti politikát képviselte J. V. Sztálin is, 1928-ban, Bill Belocerkovszkijnek írott válaszelevelében, amikor a proletárdráma kérdéséről fejtette ki véleményét: „Nem betiltással oldjuk meg a dolgot, hanem azzal, hogy versenyben lépésről lépésre kiszorítjuk a színpadról a régi és az új, nem proletár fércmunkákat, hogy szovjet jellegű érdekes, valóban művészi darabokat alkotunk, melyeket azok helyett előadhathatunk. A verseny pedig nagy és komoly dolog. Mert csupán a verseny légkörében érhetjük majd el a proletár szépirodalom kialakulását és kikristályosodását.” (*Művei*, 11. köt. Bp. 1950. 358.) Sztálin véleménye azt is mutatja, hogy ez a politika általánosan érvényesült a párt és állami vezetésben a húszas évek időszakában. Talán nem túlzás, ha olyan tanulságot is levonunk ennek alapján, hogy mindaz a torzulás, ami a harmincas években bekövetkezett a szovjet művészeti életben, nem kimondottan egyetlen személy szubjektivitásával, avagy kultuszával kapcsolatos. Az okok nyilván bonyolultabbak és mélyebbre vezetnek a művészetben, s a közvetlen művészpolicán kívüli régiókba, a gazdasági élet szövevényeibe.

AZ SZKP 1929. ÉVI ÁPRILISI KB PLÉNUMÁN hosszú időre elhatározó jellegű politikai döntés született a szovjet gazdasági fejlődés jövőjéről. A döntés lényege elsősorban az iparosítás problémájára vonatkozott, és alapjában érintette a

mezőgazdaság és ipar viszonyát. Sztálin előadói beszédében élesen bírálva a buharinisták álláspontját, a mezőgazdaság adón felüli megadóztatása, az ún. átszivattyúzás mellett foglalt állást. Sztálin beszédéből az is kiténik, hogy 1929-re a gabonáarak leszorítása miatt a gabonakérdés rendkívül súlyos volt. 1928-ban 500—600 millió puddal kevesebb gabonát takarítottak be, s ezt tetézte, hogy a parasz-
tok nem akartak gabonát eladni, s dívott a spekuláció. „Meggzűntethetjük-e most ezt az adón felüli adót? — tette fel a kérdést Sztálin. — Sajnos, nem gzűntethetjük meg. Mihelyt csak lehetséges lesz, a legközelebbi években meg kell gzűntetnünk.” (Művei 12. köt. Bp. 1950. 55.) Buharin nem ellenezte az átszivattyúzás politikáját — „átszivattyúzás kell” — kiállt közbe a plénumon —, csupán mérsékeltebb, a kifejezésekben finomabb megfogalmazást követelt, s ezzel nyilván pozícióhátrányban volt Sztálinnal szemben. Hogy mit jelentettek a „legközelebbi évek”, annak a gazdaságtörténész a megmondhatója. Tény azonban, hogy a valóban legközelebbi évek a szovjet gazdasági életben döntő fordulatot eredményeztek. Az első ötéves terv az iparosítás alapjait teremtette meg, a mezőgazdaság szocialista átszervezése a falu gyökeres átalakulását eredményezte. A kényszerű intézkedések sikerei állandóságuk igazolásának tűnhettek, s ez a szükségszerű látszat bonyolult és messzeható gazdasági, politikai folyamatokat táplált.

Természetesen nincs semmiféle közvetlen összefüggés a fent említett probléma és a művészeti élet között, ez azonban nem jelenti azt, hogy a távoli összefüggés lényegtelen.

A fiatal szovjet művészet minden szempontból lépést tartott azzal a nagy társadalmi, gazdasági átalakulással, amely október után végbement, s a világ művészeti fejlődésének élvonalában állt. A húszas évek korszaka az éles politikai harcok időszaka. S mindez összefügg azzal a nagy történelmi kérdéssel, hogy fel lehet-e és fel kell-e építeni egy elmaradott gazdaságú országban, a kapitalizmus tengerében és fojtogató szorításában a szocializmust. Ma már lehet részkérdéseket vitatni, így vagy úgy állást foglalni, jobb és kedvezőbb alternatívát utólag meghatározni, de a történelmi tény, hogy a szocializmus egy országban, mégpedig egy elmaradott gazdaságú országban, talán ennek túl sok és keserű következményével, de megvalósult, nem lehet letagadni. Világtörténelmi hőskorszak volt ez, a történelem legmélyebb hatású átalakulása, amely tömegével szűlte a nagy és bátor elmét, a nekifeszülő emberi tenni akarást. Merőben új történelmi feladatot kellett megoldani, s teljesen érthető, hogy ez az új történelmi feladat minden téren az új, a korszerű keresésére sarkallta a művészeket.

El fogjátok ítélni a polgári kormányokat, amelyek nem elégedtek meg azzal, hogy elnyomtak Franciaországban minden szabadságot, minden politikai életet, sőt többet mon-
dok: minden gondolatot, de még a gondolat látszatát is — hanem most pénzzel és emberrel azon igyekeznek, hogy vé-
be fojtsák az orosz forradalmat; nem szűgyellték Németor-
szág segítségét kérni, hogy megszoríthassák a blokádot egy
nagy nép körül, s így éhen veszejtsenek az orosz szabadság
védelmezőivel együtt milliónyi aggastyánt, asszonyt és gyer-
meket... Polgártársak, ne hunyjunk szemet a valósággal
szemközt. Az osztályharcot csak az osztályok eltűnése fejez-
heti be. Ez a háború, amelyet mi nem akartunk, sokkal kö-
zelebb hozta ennek az eltűnésnek az óráját, s az a közgaz-
dasági helyzet, amelyet megteremtett, halálos a kapitalista
társadalomra nézve, amelyet előbb oly szörnyű módon fel-
hizlalt. Minden a szocializmus felé sodor bennünket..
Semmi sem fogja megátolni a végzetes, szükségszerű for-
radalmat, amely máris folyik a szemünk láttára...

(ANATOLE FRANCE)