

Szemjon Mihajlovszkij  
**A NEOKLASSZICIZMUS KEDÉLYÁLLPOTA**

„Még ma is mi vagyunk a hellenizmus közvetlen örökösei” – írta Szergej Makovszkij művészettörténész a huszadik század első éveiben. Úgy tűnhetett, hogy a hellenizmus gyökeret ver, vagy valószínűleg gyökeret fog verni egy olyan országban, amely tudja, mi az a *permafrost*, s tudja azt is, milyen az, ha az ember napokon át utazik a vonaton, és nem lát mást, mint végtelen erdőségeket. Oroszország nem ajándékozza meg plasztikus formákkal az utazót. Helyette minden más vidéknél több teret kínál a töprengésnek és a felbátorodásnak; a szellemi koncentráció állapotának. Az ország határtalan földrajzi terének hatása az orosz lelkületre nemzeti filozófiánk vesszőparipájának is lenne tekinthető, ha nem nyert volna a valóságtól – ideértve az építészetet is – rendszeres megerősítést.

Szentpétervár klasszicizmusa a kemény telekben és a Balti-tenger felől fújó szelekben született. Innen monumentalitása, amely aláhúzza Oroszország havas pusztaságainak és végtelen mocsárvidékeinek szigorú építészeti dialektusát. A város, amely születésétől fogva a végtelen tér eszméjének ellenérveként létezett, s amely nem a természetes növekedés törvényei szerint, hanem az emberi akarat erőszakos keresztülvitele által jött létre – ez a Szentpétervár lett Oroszország első, tisztán európai vállalkozása, amelyből hiányoztak az ázsiai elemek, és a házilagosság cifraságai.

Az orosz tájban a klasszikus stílus nem a fejlődés és tökéletesedés folyamatainak eredményeképpen születik meg, hanem egyfajta állandóság állapotát testesíti meg, amely időről időre visszatér. A huszadik század egy ilyen visszatéréssel kezdődött; ahogy a szecesszió szívárványa lassan fakulni kezdett, az építészet azonnal felidézte az akantusz örökzöld leveleit. A klasszicizmus ekkori újjáéledése nem a szecesszióra és az eklektikára adott válasz volt, hanem ríposzt, amelyet a század születése az előző század születésére adott – üzenet az elődöknek, akiknek nem ízlésük volt, hanem ideáljai. Hasonlóképpen: a tizennyolcadik század végi építésznevezdek a jelek szerint nem annyira a lángoló barokkal való szembenállással, mint inkább a Nagy Péter által megteremtett szigorú rend és hűvös logika ideáival jellemezhető.

A huszadik században a klasszikus stílus háromszor jelent meg: az 1920-as és a 30-as években, valamint az utolsó évtizedben. Az ember azt gondolná, hogy egy ország, amely egy forradalomban vadonatúj utat fedezett fel a maga számára, s amely tökéletesen újszerű társadalmi rendszert hozott létre, újfajta formákkal és törekvésekkel állhatott volna elő a művészetekben is, különösen azért, mert ez az ország már amúgy is az avantgard szülőföldje volt. Azt lehetett volna hinni, hogy Oroszország iskola lesz a világ számára, s nemcsak a szocializmus terén, hanem egy újszerű építészetben is. Nem így történt. Az avantgard művészet és építészet iránti fogékonyságot előmozdító VhYTEMAS-rendszer (erőteljesen artisztikus irányultságú technikai műhelyek) létezése ellenére, s noha rendelkezésre állt a kommunista típusú, a megfigyelő számára nyitott és áttetsző közösségi lét kész ideológiája – nem így történt.

A társadalom a konstruktivizmus kudarcáért joggal hibáztatható. A rombolásra való biztatás ellenére a társadalom, amikor végül szembetalálta magát a feladattal, úgy döntött, hogy mégse rombolja le a „régvi világot”, inkább felvállalja és továbbviszi. A régi világ romba dőlése csak annak folytán következhetett be, hogy néhányan azok közül, akiket Sztálin „a történelmi gépezet csavarjainak” nevezett, komolyan vették a jelszavakat, mert képtelenek voltak teljes mélységükben megérteni azokat a célokat, amelyeket a szovjethatalom tűzött maga elé. Össze lehetett volna állítani azoknak az emlékhelyeknek a jegyzékét (kezdve Lenin vidéki házával), amelyeket új birtokosaik a legkevésbé sem találtak visszataszítóaknak, holott tökéletesen megfelelték az előzők törekvéseinek. Az új lakók könyörtelenek voltak a cselekvésben és forradalmi aszketizmust hirdettek, de valójában nem akartak egyebet, mint hogy burzsoá módra élhessenek és dolgozhassanak, s burzsoá szanatóriumokban pihenhessenek. Frank Lloyd Wright 1937 júniusában vendégként részt vett az Összoroszárszági Építészek Konferenciáján. Az *Oszlopcsarnok* emelvényéről szólva a résztvevőkhöz, világosan megfogalmazta bosszúságának okát: „Itt, Önöknél a nép szolgálatára szánt és tervezett épületek közül jónéhányban felfedeztem egy tendenciát: olyan építészeti motívumokat ismételnék, amelyeket a múltban a kulturális arisztokrácia alkotott. Ilyen például a dekoráció ebben a teremben is, ahol vagyunk.”

A vizsgált folyamatnak volt egy másik impulzusa is; ez nem a hatóságoktól, hanem maguktól az építészektől eredt. Míg például a szovjet irodalmi iskola tagjai a társadalom legkülönbözőbb rétegeit – a teljesen iskolázatlanokat is – képviselték, az orosz építésztervezők és mérnökök mindig hűek maradtak kulturális hagyományaikhoz. A Művészeti Akadémia és a mérnöki-tervezői szervezetek *elitisták* voltak – ha használható ez a meghatározás egy olyan történelmi korban, amikor az egyetlen elitgárda a pártbürokrácia volt. A jól képzett építész-elit pontosan, és nem csak hallomásból tudta, mit jelent a *klasszikus építészet* kifejezés.

Jó okunk van feltételezni, hogy az építészeti iskola és a professzionalizmus egyformán szerepet játszottak abban, hogy Sztálin alatt újjáéledt a klasszicizmus. E hullám érkezését alig várták az iskola tagjai, és azok az építészek, akik képesek voltak megszerezni és ellátni nagyleptékű város-tervezési feladatokat. Az építészeti kultúrát segítettek megőrizni a totalitáriánus rezsim fegyverei, a diktatúra pedig biztosította, hogy e kultúra az értelmiség számára megnyugtató módon szálljon nemzedékről nemzedékre. A reneszánsz építészet kiművelt ismerője, Valerij Zubov a *hatékony szertartásosság* kifejezéssel illeti a szovjet építészetet: „Újrafogalmazva a középkori szertartásosságot kijelenthetjük, hogy a szovjet építészek voltaképpen a jogar hordozóivá váltak, amennyiben ők kaptak megbízatást, hogy az immár felszabadított népnek palotákat építsenek.”

Hozzászoktunk ahhoz a gondolathoz, hogy a sztálinista építészet a diktatúrában gyökerezik, ám a klasszikus művészet diktatúrája a retrospektivizmus első hullámainak taraján érkezett. „Csak a közös és megegyezés szerinti építőmunka, – írta az 1910-es években Grigorij Lukomszkij, a neoklasszicizmus szószólója – csak az építési területek művészi tekintély diktatúrája alapján történő elosztása, és csak

arendelkezésre álló legnagyobb tehetségek alkalmazása menti meg fővárosunkat, és teszi még annál is szebbé és hatalmasabbá, mint amilyen első virágzásakor volt, Sándor cár idején.” „Az egyetlen módja annak, hogy még az 1830-as évek Petrográdjának nagyszerűségét is felülmúljunk, – írta másutt – hogy felidézünk és támogatjuk az akkori építészek elképzeléseit. A főváros jellegét csak az osztatlanság és a stilisztikai korlátozás óvhatja meg.”

Ez volt Szentpétervár programja, amelyet a sztálinista építészek átörökítettek Moszkvába is. Moszkva újjáépítése mindaddig példátlan léptékben haladt. „A méreteket és az építészeti minőséget tekintve az ókori Róma nyilvános és közhasznú épületei a világ építészetének történetében páratlanok – írta Alekszej Suszev, vezető moszkvai építész. – E téren mi vagyunk Róma első, méltó utódai.” A hatóságok a második világháború után továbbra is támogatták Róma örökösének törekvéseit; akkor, amikor az építészet érdeklődése eltolódott az *empire* győzelemittas formái felé.

A sztálinista építészetben a klasszicizmus sorsa egyszerre diadal és tragédia. Az építészet, mint szakma megbecsülése és tekintélye soha nem látott magasságokba emelkedett. Megalakult az Építészeti Akadémia. Lefordították és kiadták a klasszikus építészet Bibliáját; Vitruviust, Palladio-t, Albertit és Vignolát. Az építészek felelőssé váltak azért, hogy kifinomult építészeti ismeretekkel lássák el a társadalmat, amely kulturális tekintetben ekkor összehasonlíthatatlanul kevésbé volt felkészült, mint a század elején.

Másfelől: a következő nemzedékek gondolataiban a klasszicizmus összekapcsolódott a diktatúra és a despotizmus képzeletével. Számukra a klasszikus architektúra nyelve – elődeik szakmai kultúrájának alapja – érthetetlen volt; ha nem éppen gyűlöletes. A klasszicizmusnak nem maradt nyoma a mindennapi élet felszínén. A mélyebb rétegekben pedig még bonyolultabb folyamatok játszódtak le.

Egy, az 1920-as évek elején megjelent könyvben, amely az orosz kultúra „Ezüstkorának” letűnt kultúráját siratja, Nyikolaj Antsziferov „a tragikus imperializmus városá”-nak nevezte Szentpétervárt. Az orosz neoklasszicizmusban egyidejűleg két erőteljes mozgalom van jelen. Az egyik az „imperializmus”; a birodalom és a győzelem szelleme, a másik a tragédiáé, a mielőtt még elsajátíthatták volna, véglegesen tovatűnt világkultúra iránt érzett paradox bánat.

A sztálinista stílust a 60-as években a az ipari modernizmus váltotta fel, a klasszikus téma azonban nem sokáig maradt háttérben. A sztálini klasszicizmus győzedelmes alaphangja helyet adott a romok bűvöletének. A 70-es évtized a szentimentális, úgynevezett *szeptpétervári* stílusé volt. Szentpétervár mindinkább „múzeumvárossá” vált, s legfőbb erénye nem a terjeszkedés, hanem az örökség megőrzése volt. Azáltal, hogy a főváros Moszkva lett, sikerült megőriznie klasszikus, arisztokratikus ünnepélyességét, s erőt nem az építésre, hanem a megőrzésre koncentrálnia. A pavlovszki palota és aprólékosan kidolgozott belső részleteinek rekonstrukciója a fiatal képzőművészek és építészek előtt zajlott; így ahelyett, hogy egy már befejezett emléket ismert volna meg, az ifjú nemzedék tanúja lehetett a folyamatnak, amelyben egy műemlék alakot ölt és tökéletesedik.

A klasszicizmus ismét újjáéledt. A feltámadás ezúttal posztmodern reminiscenciák alakjában jelentkezett. Ezút-

tal a mindennapi életből száműzött szépség iránti elfojthatatlan nosztalgia szemszögéből szemléltük a klasszicizmust. Innen a belső designre való fokozott odafigyelés, és a különböző iparművészeti műfajok fejlődésének szédítő irama. Reneszánszkat élük az „Ezüstkor” hangulatával átítatott publikációk. Divatba jöttek a díszítő művészetek, a dekorativitás, a teatralitás, és maga a színház is.

Moszkvában a „papírépítészek” mozgalma építészeti ábrándozásait állította szembe a hivatalos stílussal. Az ábrándok stílusosan igen különbözők; köztük Jurij Avvakumov nosztalgikus konstruktivizmusától Brodskij és Utkin szintű nosztalgikus piranesianizmusáig sokminden megtalálható. Közös vonásuk azonban, hogy tragikus, nosztalgikus hangulatuknak erőt ad a szovjethatalommal való szembenállás szelleme – ez a démon egyébként már az utolsókat rúgta a mozgalom születésekor.

Az orosz pavilonban látható kiállításon olyan építész munkáival találkozhatunk, akik sok éven át voltak a „papírépítészek” mozgalomának tagjai. Mihail Filippov szentpétervári építészcsaládból származik, s számos társához hasonlóan a nyolcvanas években került Moszkvába. Velencében városfejlesztési terveit, épületeit és épületbelsőit mutatja be. Munkáin átvezrik a klasszikus orosz építészet, amelynek mélyén nemcsak a századelő neoreneszánsz udvarházai és a sztálinizmus neoreneszánsz épületei, de a 70-es évek architektúrája, és – természetesen – a 80-as évtized „papírépítésze” is megjelenik. Filippov egy pillanatra sem adja fel gyökereit és erőteljes eredetiségét; munkáit nehéz az „új klasszicizmus” nyugati fogalmaival megközelíteni.

Várostervei építészeti mitológiák. Nem a Sztálin alatt született rémálmok, hanem a legandalítóbb ábrándozások mítoszai. Az embernek Charles Cockrell *A professzor álma* című munkája jut róluk az eszébe, amelyben ugyanabban a térben állnak egymás mellett egyiptomi templomok, középkori székesegyházak és barokk katedrálisok. Emlékeztetnek még az amerikai Thomas Cole képére, *Az építész álma*-ra is, amelyen az idő folyója oszt két részre egy képzeletbeli várost; az egyik parton egyiptomi és más, ókori templomok sorakoznak, a másik oldalon pedig sűrű fák között gótikus épületek. Az idő kettéosztotta azt, ami az építészek szándéka szerint keletkezett, és csak a festő vásznán, vagy a teleírt papíron egyesült.

Ilja Utkin fotósorozatán a nosztalgia destruktív színezetet ölt. Az elpusztult város mélységes melankóliát sugall. A padló fölött függő, durván megmunkált karosszék a középkori faszínházra, de a kihalt mai vidékekre, szeméthyegyekre és csavargókra is utal. A széket a megfigyelőnek szánták, de a megfigyelő maga sincs jelen. A mozdulatlan némaságban a megfigyelés tárgyai válnak az emberiség végének szemtanúivá. Az emberiségnek vége, de az építészet megmarad – értelmetlenül, betegen és bánatosan.

A Melankóliának átengedett birodalomról szólnak Utkin rézkarcai; rézlemezbe vajt, papírra nyomott kriptogramok. Aztán új kriptogramokat rajzol a lemezbe, lenyomatja azokat is – és így tovább; az előző képekhez visszatérni, üzenetüket kihüvelyezni nem lehet. Az orosz pavilon a tündérmesék architektúráját mutatja be, amelyben baljós jövőről beszélnek a múlt kísértetei.

*Makovecz Benjamin fordításai*