

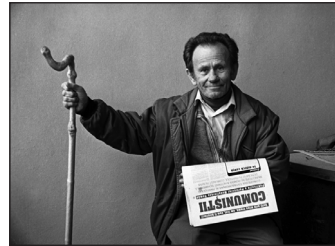
WOJCIECH TOMASIK

HELYETTESÍTHETI-E AZ ÉPÍTÉSZET AZ IRODALMAT?

A monumentális propagandáról

I

■ A *monumentális propaganda* lenini tervére mindenekelőtt a ma *sztálinista kultúra* elnevezésével illetett jelenség előfutáraként tekintenek a művészettörténészek.¹ A monumentális propaganda terve egyrészt az első arra irányuló próbálkozást jelentette, hogy a művészetet a bolsevik állam politikai céljainak rendeljék alá. Másrészt ez volt az első lépés abba az irányba, hogy az alkotóközpon-
tokat funkcionáriusok, hűséges és fegyelmezett hivatalnokok, valamint a párt által megbízott, az utasítások határidős megvalósításáért felelős személyek testületévé alakítsák át. A művészeti tevékenységek államosítása, amelyet a lenini terv meghirdetett, teljes meggyőző erejével jutott kifejezésre a „terv” szóban, ami azt jelentette, hogy a művészeti alkotás nem különbözik az általános használati cikkek létrehozásától. Mindkét esetben az irányítás egyazon mechanizmusa működött: az élet adott területén éppúgy, mint az esztétika szférájában a társadalmi szükségletek mibenlétét és mértékét a vonatkozó állami tervezet volt hivatott megszabni, és ennek megfelelően kellett a ter-
melés nagyságát és a szabályozás módjait megtervezni. A művészettörténészek egyetértenek abban, hogy a művészet propagandaszolgálatba állításának lenini terve művészi kudarcra végződött, és azt sem vitatják, hogy párhuzam vonható egyfelől a bolsevik forradalom győzelmét követő orosz kulturális átalakulás, másfelől a Lenin halála után a



...az építészet a tér megszervezésének, az emberhez legközelebb eső környezet megformálásának a művészete, így egyúttal az emberek közötti kapcsolat alakítását, végül pedig az új társadalom felépítését szolgáló eszköz.

Wojciech Tomasiak *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej* (A lelkek mérnöksége. A szocialista realizmus irodalma a „monumentális propaganda” tervében – Wrocław, 1999) című könyvének második fejezete.

Szovjetunióban történtek között, amikor „legkiválóbb tanítványa” ragadta magához a hatalmat. A legfontosabb különbség e vállalkozások léptékében volna érzékelhető: az idő távlatából a monumentális propaganda terve és szerencsétlen megvalósítása (beleértve csúf végét is) kisebb léptékű változataként jelenik meg annak, amit a sztálinizmus jelentett a kultúrában.

A művészettörténészekkel ellentétben az irodalomtudósok ez idáig nem foglalkoztak a monumentális propaganda jelenségével. Szemmel láthatóan olyasvalamienként kezelték azt, ami sajátos problematikát szül, amelyre vonatkozóan az irodalomtudós nem érezheti magát illetékesnek. Az efféle hozzáállás mögött általában az a meggyőződés rejlik, hogy a szocialista realizmus doktrínája a művészet valamennyi ágában (és azonkívül is) visszatükröződött, de mindenhol egy kicsit másképpen, az alapanyag sajátossága és lehetőségei által diktált módon. Más szóval az irodalomtörténésznek marginális, érdeklődése perifériáján elhelyezkedő jelenséggént kell szemlélnie a monumentális propagandát. Kivételes *kuriózumként*, annak az alkalmi viszonyoknak az eredményeként, amelyet a monumentális képzőművészet folytatott a szó művészetével. Eközben úgy tűnik, hogy a szocialista realizmus – lenini terv által megelőlegezett – lényege nem más, mint a totalitás eszméje. A totalitása, kétféle értelemben: szűkebben – olyan szabályként, amely a sok különböző alkotóelemet és jellegtelen kompozíciós alapvetel egyesíti a művészi vállalkozásban, és tágabban – olyan direktívaként, amely hidat ver a művészet rendje és az élet anyaga között, amely a társadalmi gyakorlat lehető legszélesebb területét rendeli alá az esztétika törvényeinek. A művészet, amely a társadalmi forradalmat akarta szolgálni, és amelynek szándékában állt kifejezni annak eszméit, mindig is totális törekvésekkel rendelkezett. Nem rendelte alá magát a merev műfaji felosztásnak, és még kevésbé tudta tisztelni saját határait. Úgy tűnik, hogy a szocialista realizmus irodalmát nem autonóm rendszerként kell kezelni, hanem ellenkezőleg – szerfelett önállóan, a nagyobb egységbe beolvadt elemként. A történelemben egyedülálló léptékű esztétikai vállalkozásról van szó, amelynek célja a földi Árkádia megteremtése és az emberiség „aranykorának” helyreállítása volt. A monumentális propaganda terve arra volt hivatott, hogy „a szürke tereket élő múzeumná”² alakítsa át, hogy elkezdje az ipari városok városkertekké való átalakításának folyamatát, hogy az új társadalom által lefedtetett fundamentummá váljon az új Árkádia építménye alatt.

A monumentális propaganda terve 1917 és 1918 fordulópontján keletkezett, amelynek alap gondolatát Lenin legteljesebben Anatol Lunacsarszkij közoktatásügyi népbiztoshoz írott levelében fejtette ki: „Emlékeztek, ahogy Campanella a »Napvárosban« fantasztikus szocialista városának falait díszítő freskókról beszél, freskókról, melyeknek a természet, a történelem szemléletes leckéiként kellett szolgálniuk. [...] Úgy gondolom, hogy ez korántsem naiv [elképzelés] és bizonyos módosításokkal általunk meghonosítható és éppen most megvalósítható volna. [...] Azt, amire gondolok, monumentális propagandának nevezném. [...] Ennek köszönhetően népszerűsíthetők lennének a tömör, de kifejezéssel teli feliratok, amelyek magukban foglalják a marxizmus alapvető, örök érvényű jelszavait és jelmondatait. [...] Legyenek bár cementblokkok rajtuk feliratokkal, a lehető legolvashatóbbakkal. [...] Még a feliratoknál is fontosabbnak tartom a szobrokat: a mellszobrokat vagy az életnagyságú szobrokat, a domborműveket, a kompozíciós csoportokat. Össze kellene állítanunk a szocializmus elődeinek listáját, a teoretikusokét és harcosokét, a filozófia, a tudomány, a művészet kiválóságaiét stb., azokét, akik – bár közvetlenül nem volt semmi közük a szocializmushoz – a kultúra igazi hősei voltak.”³

A lenini terv előíranyozta a monumentális képző- és szobrászművészeti alkotások bekapcsolását a propagandacélok megvalósításába. A sztálini kultúra ennél is továbbment, még radikálisabban oldva meg a művészet köteletségének ideologikus

kérdését. A kommunizmus eszméinek nem csupán a gigantikus emlékműveken és szobrokon keresztül kellett kifejezésre jutniuk. Az ember által megformált tér valamennyi részletének ki kellett fejeznie azokat, különösképpen az architektonikus alapelveknek és az urbanisztikai megoldásoknak.

Az irodalom mindig is kapcsolatban maradt az építészettel, de a két művészeti terület viszonyának történetében különösen izgalmasnak mutatkozik a 20. század, az az időszak, amely – gyökereivel a megelőző évszázadba visszanyúlva és a *correspondance des arts* romantikus koncepciójából táplálkozva – felerősítette az esztétikai tendenciákat. A stílusok keveredésének eszméje, a művészeti ágak határainak elmosása, a művészetnek a társadalmi gyakorlat más területeivel (a tudománnyal, a technikával, a vallással) való integrációja pártfogásba vette azokat a vállalkozásokat, amelyeket a művész helyzetének mély válsága idézett elő, és amelyeknek ki kellett vezetniük a művészeket az elszigeteltségből, kezdeményezéseiknek társadalmi értelmet kellett adniuk, és ezen keresztül társszerzőkké kellett tenniük őket a világ újjáépítését szorgalmazó program megvalósításában – olyan emberekké, akik felelősek a Történelem folyásáért. A világ újjáépítésének (és a régi világ megsemmisítésének) – minden átmeneti időszakot jellemző – jelszava a modernisták programjaiban és követeléseiben öltött olvasható alakot, akik számára ez nem csupán a múlt mérlegének megvonására kínált alkalmat, de a jövőről való kérdések feltételére is ösztönzően hatott. Ettől fogva az esztétikai tudat fontos összetevőjévé válik a kivételes küldetés érzete, amelyet a művészetnek kell teljesítenie, illetve az a meggyőződés, hogy e küldetés betöltésének feltételeként a művésznek ki kell dolgoznia a tudomány és a technika képviselőivel való együttműködés közös módszereit. A 20. századba lépve a művészet kritikai hozzáállással viszonyult a mimetikus esztétikai hagyományhoz, amely az irodalom és a képzőművészet elé a művészi inspiráció legfőbb forrásának tekintett Természet utánzásának és reprodukciójának feladatát állította. A modernisták, a romantikusok által kijelölt csapáson haladva, valahol máshol keresik az ösztönzést – mindenekelőtt magukban és az ember által teremtett dolgok, az artefaktumok és a művészeti alkotások világában. A művészi gyakorlat önmagához való visszafordulása csak egy a jelzett esztétikai lázadás fontos következményei közül. A másik: az érték művészi gyakorlatokon keresztül történő kivívásának kísérlete, amely a 20. század művészetének teremtő erőit vonultatja fel. A lehető legszorosabb értelemben vett „használatosságrol” (hasznosságrol) van szó.

Ha az imént felvázolt nézőpontból tekintünk a századelő irodalmára, könnyen diagnosztizálhatóak annak különféle, az alkalomszerű hasznosság eszméje által támogatott törekvései. És láthatóvá válik az az elem, amely – meghatározva a műfaji választást, modellálva a kompozíciós megoldást és egy bizonyos pontig a stilisztikai döntéseket is megszabva – biztos orientációt nyújt e törekvéseknek. Az irodalom, amely ki akarja nyilatkoztatni saját teremtőerejét, amely – ahelyett, hogy utánozná – meg akarja változtatni az életet, az építészet felé tájékozódik: egy olyan diszciplína felé, mely soha nem szabadult meg művészi ambícióitól, ugyanakkor mindig is a legszorosabb kapcsolatban maradt a mindennapok rendjével. Ebben a kapcsolatban lényeges a befolyás iránya: az építészet a tér megszervezésének, az emberhez legközelebb eső környezet megformálásának a művészete, így egyúttal az emberek közötti kapcsolat alakítását, végül pedig az új társadalom felépítését szolgáló eszköz.

Azt az eszmét, mely szerint az építészet kivételes társadalmi ranggal bíró terület, és így az esztétika és a politika ügyének tekinthető, a 18. század hozta világra. Ekortájt „vált az építészet filozófussá és moralistává, a nemzet viszonyában rendkívüli küldetéssel megbízott vezetővé”; valamint ekkor, a felvilágosodás korában kezdtek a társadalom újjáépítésének jelszavát szó szerint érteni, hogy az látomászerű építészeti tervek alakját öltse magára, vagy közhasználatra emelt épületekben testesüljön

meg.⁴ Ez a gondolkodásmód tért vissza a modernizmus urbanisztikai elgondolásai-
ban, ahol a hangsúly a megoldások teljességére esik: a városi tér megtervezésének és
a lakások kialakításának egy széles társadalmi akció elemének kell lennie és az em-
berek közötti kapcsolatok új, kívánatos típusának megformálását kell szolgálnia.⁵

Az építészet modernista koncepcióját legteljesebben az orosz esztétikai hagyó-
mányba mélyen beágyazott, 1917 után reaktívált orosz szakkifejezés, az „életépítés”
adja vissza, mivel jól jellemzi azoknak a művészeti változásoknak az irányát, ame-
lyeket a bolsevik forradalom győzelme után hajtottak végre. Az „életépítés” jelszavá-
hoz folyamodó, a korszerű építészet megoldásaiban inspirációt kereső irodalom az
alakuló szovjet kultúra első ciklusának fontos alkotórésze,⁶ olyan jelenség, amely tö-
kéletesen illik Borisz Arvatov „produktivizmusának” koncepciójához, a proletkult (a
proletár kultúra) képletéhez, mindenekelőtt azonban a konstruktivista csoportosulás
programjaihoz és manifesztumaihoz. A konstruktivizmusnak legalább két szem-
pontból jelen kell lennie e számvetésben. Először is azért, mert annak az irodalom-
nak a végpontja, amely a század első két évtizedében – olyan jegyeket magáévá téve,
mint a tényszerűség, a rend (áttetszőség), a kompozíciós fegyelem, a stilisztikai esz-
közők egyszerűsége – az építészet mintájára igyekezett társadalmilag (alkalomszerű-
en) hasznossá válni. Az orosz konstruktivisták manifesztumában azt olvassuk: „va-
lamennyi megszervezett alkotás – ház, költemény vagy kép – hasznos, célszerű tárgy,
amely az embereket nem eltéríti az élettől, hanem segít annak megszervezésében.”⁷
Másodsor – és ez a fontosabb – a monumentális propaganda lenini terve (és hason-
lóképpen a későbbi sztálinista kultúra) számára a konstruktivizmus negatívként mű-
ködik: legyőzendő – és végül legyőzött – hagyományként.

A konstruktivizmusra és a funkcionalizmusra alapjában véve kártékony és reak-
ciós művészeti tendenciaként tekintettek a harmincas években, egyfajta álruhaként,
amely lehetővé teszi a kozmopolitizmus eszméinek becsmérlését a szovjet embe-
rek tudatába, amely tökéletes táptalajként szolgál a defetista és kapitalációs maga-
tartásmódok kisarjadásához. A szocialista realizmus nem szakította meg az irodalom
kapcsolatait az építészettel, de megfordította jelentőségük hierarchiáját. A konstruk-
tivizmus kiváltságban részesítette az építészetet, háttérbe szorítva az irodalmat. A
húszas évek művészetének „a társadalmi átalakulás eszközének” kellett lennie,
amely támogatja az „új ember” kialakítását. Ezeknek az ambícióknak még az évtized
végén kifejezést adott a VOPRA deklarációja, amelyben az építészektől megkövete-
lik, hogy „a munka és az élet új formáinak szervezői” legyenek. A szocialista realiz-
mus keletkezését egészen más helyzet segíti elő: a munka és az élet új formái *már lé-
teznek*; az új ember, a szovjet ember *már* megformálttá vált. A művészet célja immár
azon változások jelentőségét hivatott szemléltetni, amelyek *éppen* végbementek, és
amelyek hatásait le kell leplezni és el kell terjeszteni.⁸ Ez a helyzet az irodalmat „a
művészet élenjárójává” teszi, olyan területté, amelynek a művészi gyakorlat más tí-
pusai kénytelenek alárendelni magukat. A sztálinista kultúra rendkívüli módon
„verbocentrikussá” válik.⁹

A szó dominanciája a sztálini kultúrában olyan kutatási problémákat szül, ame-
lyek – bizonyos leegyszerűsítéssel élve – két szimmetrikus kérdéshez vezethetnek el:
milyen utakon lép kapcsolatba a szocialista realizmus építészete a szó művészetével;
és milyen következményekkel jár az irodalomhoz való közeledés? A harmadik itt ki-
rajzolódó kérdés az előző kettő derivációjából származik. A kérdést e fejezet címe jel-
zi,¹⁰ mely a sztálinizmusnak (és kultúrájának) az utópikus gondolkodás hagyomá-
nyához való viszonyára irányul.

A fordulatot, amely a szovjet építészetben a húszas és a harmincas évek forduló-
ján ment végbe, meggyőző erővel fejezi ki a moszkvai Szovjetek Palotája tervének
sorsa.¹¹ A munka kezdeti szakasza még a kora modern építészeti gondolkodásra jel-

lemző felfogás jegyében telik: mindenekelőtt arról van szó, hogy a tervezett épület formájáról nemzetközi pályázat volt hivatott dönteni.¹² A kiírt pályázatról való döntés a szovjet művészet megnyitását jelentette a nyugati trendek importja számára (a harmincas években ez a szituáció elképzelhetetlen volt), és egyúttal dokumentálta annak lehetőségét, hogy a konstruktivizmus alapelveit és a funkcionalizmus eszméit bekebelezi a bolsevik állam esztétikai gondolkodása. A pályázatról egy olyan korban hoztak végleges döntést, amikor a konstruktivista gondolkodás mindannak szinonimájává vált, ami a művészetben kártékony és kárhozatra érdemes. A kiemelt hagyomány szerepét a „beszélő építészet” iránymutatása töltötte be. A *Szovjetszkaja Arhitektura* ismertetője írta 1931-ben: „A Szovjetek Palotája és az azt körülvevő tér valamennyi kompozíciójában a központi probléma építészetünk nagyságának és a munkásosztály által aratott győzelem jelentőségének az építészet és a szobrászat eszközeivel történő kifejezése volt.”¹³ A megvalósításra kiválasztott terv konkretizálta a legteljesebb mértékben az említett tartalmat: Borisz Jofan, Vlagyimir Gelfreich és Vlagyimir Scsuko alkotása „bemutatja, hogy Lenin és Sztálin miként vezette el a szovjet nemzetet a szabadsághoz és a boldogsághoz”; a palota „az Új Ember képét rajzolja meg a szocialista társadalomban”.¹⁴

A sztálinista kultúrának az *architecture parlante* hagyományával való kapcsolatai korántsem szorítkoznak az egyes épületek alakjának és díszítésének területén használt megoldásokra; e kapcsolatok a nagyobb léptékű vállalkozásokban is megtestesülnek: ipari objektumok, közlekedési útvonalak, szocialista városok terveiben. Végül a legszélesebb skálán jelentkeznek: cselekvési tervekben, amelyek „a természet leigázásának (megszelídítésének)” jegyében születnek. Így a sztálinista esztétika alapelveinek mintaszerű megvalósításaként illik elismerni „a kommunizmus hatalmas épületeit”, a Fehér-tengert a Balti-tengerrel összekötő Sztálin-csatornát, a Moszkva–Volga-csatornát, a dnyeperi vízerőművet, a háború után építettek közül a Volga–Don-csatornát, a kujbisevi vízerőművet vagy Közép-Ázsia öntözőrendszerét. A legfrissebb példát a Bajkál–Amur-vasútvonal (BAM) szolgáltatja. Valamennyi objektum (összességében csekély vagy a kiadásokhoz képest elenyésző) gazdasági jelentősége másodlagossá vált, hisz mindenekelőtt a propagandahatás számított: a kommunizmus hatalmas épületeinek (kiváltképp a hidrotechnológiai felépítményeknek) az új idők eljövételét kellett szimbolizálnia, azt a korszakot, amelyben a természet erői feletti uralmat elért ember a földet az örökkévaló boldogság honává alakítja át.¹⁵

Az az épület, amelynek egyszerre kellett a kommunista állam hatalmát és azt a gondoskodást kifejeznie, amellyel az állam saját polgárait veszi körül, a moszkvai földalatti vasút volt. A jellegzetes, *A szovjet építészet legkiválóbb művei* címmel ellátott cikkben olvassuk a következőket: „A fővárosi lakosság életkörülményeinek tökéletesítésében óriási szerepet magára vállaló moszkvai metró építészetében Szovjet Államunk szocialista tartalma, a szovjet emberről való nagy sztálini gondoskodás kifejező módon tükröződik vissza. [...] A moszkvai metró pazar, építészeti szempontból kivételesen változatos épületei a szerzőknek az örömteli, derűs hangulat földalatti megteremtésére irányuló közös törekvésével vannak átítatva, és eszmei-művészi tartalmukban megfelelnek a – kommunizmust ténylegesen megalkotó – szovjet emberek lelki arculatának.”¹⁶

Anders Åman szerint a sztálinista építészet szimbolikája a 19. század városépítészeti koncepciói által tiszteletben tartott és megszilárdult értékhierarchiára alapoz, de azt módosításoknak veti alá. A szóban forgó változások legszembetűnőbb módon a 19. században reprezentatívnek számító városi épületektől látszatra elég jelentősen eltávolodó ipari objektumok kialakításában mutatkoznak meg. A sztálinista kultúrában a gyár (mindenekelőtt az acélmű) a konstrukció és az azt övező díszítés (a ka-

puk, az oszlopocsarnokok, a szökőkutak, a közigazgatási épületek imponáló homlokzatainak) monumentalitása által tükrözi vissza az értékek új rendjét; annak jelévé válik, hogy az új társadalom az erőt és az energiát becsüli a legtöbbre.¹⁷ A nehézipar a sztálinizmusban a világ átalakításának, a természet leigázásának eszméjét testesíti meg, amely a természet törvényeit az új ember szükségleteinek és ambícióinak rendeli alá. A kohók, a koksüzemek, a bányákból kinyúló tornyok, a kémények sokasága, a villanyoszlopok sora a rendet, a fegyelmet és a célszerűséget teszi láthatóvá. Az ipari tájkép – a vonalak jellegzetes kontrasztjával (függőleges-vízszintes), a síkok szimmetriájával, az idomok harmóniájával – a tág sztálinista retorika egyik legfontosabb eleme.

Másik fontos elemét a város képezi. A szocialista városok retorikáját a más művészetek repertoárjából átvett eszközök gazdagítják: monumentális szobrok, emléktáblák, domborművek, freskók, falborítások, reliefek, sőt még az „alkalmi építészet”¹⁸ alkotóelemei is segítséget nyújtanak – vezérek és élmunkások hatalmas nagyságú portréi, zászlók, ábrák, transzparenszek, plakátok, makettek stb. Ezt a lajstromot nyelvi elemek teszik teljessé: feliratok, jelszavak, jelmondatok a kommunizmus törvényhozóinak idézeteivel. A szocialista város új elnevezése minden olyan tartalom szemantikai központjává válik, amelyet az kommunikálni hivatott. A Szovjetunió térképén a húszas és a harmincas években (de még később is, a Brezsnyev-korszak végéig) a forradalmi ítéltőszéket megörökítő helyek bukkannak fel (Szverdlovszk, Zinovjevsk, Trock, Sztálingrád, Luxemburg, Kalinin, Vorosilovgrád, Engels, Zsdanov, amelyek között a legnépesebb csoport a nagyok legnagyobbjainak adta meg a tiszteletet (Iljics, Iljicsevszk, Leninabad, Leninakán, Leningor, Leningrád, Leninogorszk, Leninszk, Leninszk-Kuznyeckij, Leninszkaja Szloboda, Leninszkij, Leninszkoje, Uljanovka, Uljanovo, Uljanovszk, Uljanovszkoje). Az első munkás- és parasztállam létrehozói kolhozok százainak és gyárak tucatjainak nevével fejezték ki hódolatukat. 1936-ban, Moszkvában Lenin vezetéknevének védnöksége alatt helyezték üzembe a földalatti vasutat.

Ideje válaszolni arra a kérdésre, hogy a sztálinista építészet milyen módon teljesítette saját ideológiai kötelességeit, és milyen kifejezőeszközöket alkalmazott a monumentális propaganda programja. A monumentális propaganda arra ítéltetett, hogy nyelvi üzenetekkel működjön együtt; az *architecture parlante* megköveteli a szó által való közvetítést, végső soron függ az őt kísérő és magyarázó verbális üzenetektől. Az architektonikus közlés fordítást, részletezést és időnként kiegészítést kíván. Az építészeti idom vagy a kép síkja rövid életű narrációs lehetőségekkel rendelkezik; éppilyen szegényesnek mutatkozik az a képessége, hogy a felépített filozófiai tartalmakat vagy bonyolult ideológiai tételeket kifejezze. Az építészet „beszél”, de ezt mindenekelőtt az irodalom segítségével teszi. Némasággal fenyeget (irodalmi) szavak kísérete nélkül. „A kommunizmus nagy építményei” az irodalmi üzenetekkel való együttműködésnek köszönhetően tesznek szert jelentésre. A Sztálin-csatorna a szovjet társadalom nagyságát és a csoportos munka oktatási-nevelési értékét demonstrálja, de ez történik az azt megörökítő több tucat irodalmi szöveg esetében is, amelyek között a *Belomorszko-Baltijszkij Kanal imenyi Sztáлина. Isztorija sztroityelsztva* (A Fehér-tenger–Balti-tengeri Sztálin-csatorna. Az építkezés története, 1934) foglalja el az első helyet. A több mint hatszáz oldalas, tizenöt tematikus-problémaközpontú részbe tagolt kiadvány a publicisztika és a szépirodalom határán helyezkedik el; az éktelen nagyságú kötet nem csupán az építkezés művészi szemléltetését nyújtja, de ideologikus ismertetőjét, tudós magyarázatát is, amely nélkül nem érthető a hatalmas vállalkozás lényege.¹⁹ Mikor a nyolcvanas évek elején átadták a Bajkál–Amur-vasútvonal első szakaszát, már készen volt a *BAM – sztrojka veka* (BAM – a század építkezése, 1974) antológia. A BAM azon beruházások hosszú so-

rát zárta le, amelyeknek propagandajelleget igyekeztek adni. A szibériai vasútvonalról szóló versek, elbeszélések és tudósítások ma az orosz szocreál hatyúdalaiként hangzanak.²⁰

II

■ Átlépek lengyel földre. Annak a kérdésnek a megvitatása után, hogy miként mutatkozik meg a sztálinizmus lengyel változatának „verbocentrizmusa”, azon következmények tárgyalására térek majd át, amelyeket ez a tendencia jelentett az irodalom számára. Azt, hogy a háború utáni kulturális átalakulás milyen bonyolult folyamat volt, számos különféle kutatási perspektívából elemezték, így többek közt abból a szempontból, hogy a formálódó új esztétikai fogalmak a két világháború közötti két évtized tradíciójával és tágabb értelemben a 20. századi művészet kánonjaival milyen viszonyban állnak. A kérdés szakértői között egyetértés uralkodik abban a vonatkozásban, hogy közvetlenül 1945 után az avantgárd alapelvei javarészt megőrizték vonzerejüket, legalábbis azok, amelyek alkalmasnak bizonyultak arra, hogy összhangba kerüljenek az általános meggyőződéssel, amely a történelmi pillanat jelentőségét felmérve megismételhetetlen esélyt kínált a művészeknek, hogy közvetlenül bekapcsolódjanak az új valóság kialakításának munkájába. A még jelentéktelen mértékben alkalmazott művészet ebben az időszakban születő változata az adminisztratív irányítás hatókörébe tartozott; a kommunista erők („szelíd forradalom” névvel illetett) kultúrpolitikáját eleinte az a tolerancia jellemezte, amely éppúgy merített a művészi alkotás autonómiájának felfogásából, mint abból a hitből, hogy a szabadság teljességével felruházott alkotók maguktól válnak majd a gazdasági-társadalmi változások támogatóivá. Az idő múlásával a függetlenség terét fokozatosan szűkebbre szabták, és az esztétika és politika ügyei közötti határ egyre inkább elmosódott.

Az, hogy a lengyel művészet az államosítás szakaszába lépett, jelentős mértékben levezethető a Szovjetunió kultúrpolitikai kurzusának élesedéséből. Ennek első hírnöke a leningrádi művészeti közeg elleni hadjárat volt: a *Zvezda* és a *Leningrád* folyóiratokat érő támadás 1946 augusztusában gyorsan véget vetett a háború utáni olvadás alig néhány hónapos időszakának, és az ún. második antiformalista kampány kezdetét jelentette. Miképp már megállapították, ez „a »művészet a művészetért« jegyében a burzsoá-arisztokrata esztétizmus és a dekadencia pozícióiban” maradó alkotókat vette célba.²¹ A *l'art pour l'art* formulája ettől kezdve az irodalmi szövegek, a színházi előadások és a zeneművek legszigorúbb ítéleteként jelent meg. Szinonimájának az „építészet az építészetért” kifejezés bizonyult, amelynek ki kellett fejeznie a szovjet építészet formalizmus és kozmopolitizmus eszméi miatti romlottságát. A szóban forgó kampány nemzetközi következményekkel járt – megindította ugyanis a szocreál doktrína exportját a „blokk” egyes országaiba.

A szocialista realizmus doktrínája (és lengyel változata, a *socrealizm*) helyet biztosított a nem ortodox változatok, az engedélyezett és ellenőrzött másféleség számára. Az eltérés engedélyezése mögött a kommunista erők legkülönbözőbb motivációi állhattak (és álltak is), leggyakrabban ugyanis arról volt szó, hogy kisebb engedmények árán bővítsék az „útítársak” körét. A kétségbevonhatatlan eredményekkel és nemzetközi presztízzsel rendelkező idősebb nemzedék alkotói, akiknek tevékenysége a háború utáni valóságban az új berendezkedés politikai legitimitációját szolgálhatta, különös tétként szerepeltek a játszmában. Az irodalmi közeg képviselői között a másféleség jogát többek között Julian Przyboś, az építészek között pedig Szymon Syrkus,²² Corbusier tanítványa vívta ki magának. A kiutalt engedély természetesen minden esetben könnyen érvényét veszthette.

Az építészettörténések a háború után leggyakrabban két olyan épületet jelölnek meg, amelyek terveiben modern irányzatok találtak menedéket, és amelyek keletke-

zését a funkcionalizmus eszméjének reaktiváló szándéka vezérelte. Mindkét épület áruháza: a Zbigniew Ihnatowicz és Jerzy Romański által 1951-ben tervezett varsói Központi Áruház (CDT, vagyis „cedet”), és Mark Leykam 1952-es műve, a poznaí Nagyáruház („okraglak”). Mindkét esetben a konstruktivizmus kompozíciós alapelvei olvashatóak ki a tervekből: a technikai szempontok és a használati követelmények meghatározó mértékben döntöttek az objektum formájáról. Mindkét épület jellegét döntően meghatározta, hogy az alapszerkezet és a funkció határozottan kifejeződik a külsőségeken, és olyan korszerű anyagok felhasználásával készült, mint az acél, a beton, az üveg.²³ Mindkét épület ékesszóló példája az „üvegepítészettel” való modern varázslásnak. Az üveg bővölete egyébként nem csupán a megvalósított tervekben jelent meg, de számos szó esett róla az új Varsó képéről folytatott élénk diskurzusban is. *Üvegből építünk* – hirdeti az egyik cikk címe, amelyben a szerző ezt írja: „Az üveg a jövő anyagává válik... Varsó teljesen újjáépül. Az egyik probléma nagyon is aktuális – nevezetesen a vasúti főpályaudvaré. Vajon nem kellene megkockáztatni, hogy ez az épület üvegből épüljön fel? Az új pályaudvart körülvevő utcák épületeinek kompozíciója kiegyensúlyozottá válhatna a hatalmas, monumentális – üvegből készült! – épület súlyos jelenléte által.”²⁴

A varsói „üvegházak” történetét azért érdemes felidézni, mert rávilágít arra, hogy éppen a tervek összeállításának pillanata és a megvalósításuk közti nem túl hosszú időszakot esztétikai cezúra szabdalja szét, hasonlatos ahhoz, amelyet a moszkvai Szovjetek Palotája első, a konstruktivizmus szellemiségét hordozó terveinek elutasítása fejezett ki. 1948-ban Ihnatowicz és Romański megnyerik a „cedet” tervezésére kiírt pályázatot (a tervet – érdemes hozzátenni – a Wrocławban, a Szewska és az Oławska utca sarkán a húszas évek végén emelt Kameleon áruház kompozíciós alapelvei inspirálták).²⁵ Három évvel később az épületet átadták, de csak ezután következett a java, a tervezők fejére ugyanis dörgedelmekek hullottak: a formalizmus, a „technológiai fetisizmus”, az eszmenélküliség vádjai. Folytak még az alap kiásásának munkálatai, amikor Edmund Goldzamt az Építésszek Országos Pártértekezletén (1949. június 20–21.) fellebbezett: „másféle, új formákat kellene keresnünk – mindegy, hogy vasbetonból, acélból vagy téglából kinövőket –, formákat, amelyek megfelelnek építészetünk szocialista tartalmának.”²⁶ 1951 januárjának és februárjának fordulóján lezajlott az Építészeti Tervek I. Országos Bemutatója (ekkor végezték a „cedet”-en az utolsó simításokat), amely újabb alkalmat szolgáltatott ahhoz, hogy a konstruktivista tendenciákkal szembeni engedékenység vádjait megfogalmazzák. Kritikával fogadták többek között a Nyugati pályaudvar tervét is „melegházi, szigorúan Corbusier javaslatára szerinti felosztást követő üvegfalaival”. A bemutatón nem kímélték Mark Leykamot sem. A „Városok és Települések Építészetéért” felelős vezető atyai figyelmeztetéssel fordult az építészhez: „Bocsássa meg nekem Leykam elvtárs, hogy nevét azon elvtársak csoportjának szimbólumaként használom, akik nagy erőfeszítések közepette keresik a kiutat a helyzetből, mivel megértették, hogy a nyugati építészet kozmopolitizmusa, amelyben felnöttek, hiba, sőt saját nemzetünk viszonylatában elkövetett bűntett [...] azonban nem képesek ezt magukra kényszeríteni, hogy megszabaduljanak elért eredményeik koloncától és határozottan új útra lépjenek.”²⁷

A „megszabadulni elért eredményeik koloncától” megfogalmazásra összpontosítok, amelyben az az írástudókat óva intó figyelmeztetés ver visszhangot, amelyet legvilágosabban Majakovszkij szavai fejeztek ki – „[megállok,] dalomnak torkára hágvá”.²⁸

1949 fordulópont a háború utáni lengyel művészet történetében, amelyet többek között az *architecture parlante* hagyományának újraélesztése és a „nemzeti forma” eszméjének felfrissítése jelez. Az a törekvés, amely a szobrászati alkotásokat, a képzőművészeti kompozíciókat, a zöldterületek tervrajzát az építészettel egyeztetni össze, annak jegyében teljesedett be, hogy a szocialista város eszmei tartalmait ol-

vashatóvá tegyék. Ez a tendencia a Młynów és a Muranów lakótelep terveiben, a Trasa W-Z (Kelet–nyugati összekötő) és a vele szomszédos Mariensztat építésénél, kissé később a Marsalkovska Lakónegyed (MDM) felhúzásánál, valamint az Alkotmány tér díszítésének kialakításánál alkalmazott megoldásokban is megtalálható.²⁹ A varsói beszélő épületek listáján különleges helyet foglalnak el a metró tervei, azé a beruházásé, amely a moszkvai földalatti vasút mintájára „az élet szocialista rendszerbeli örömét” hivatott demonstrálni. A tervezett állomások képének leírását jellegzetes nyilatkozat előzte meg: „Metrónknak egy nagy korszak szimbólumának kell lennie, termei és csarnokai belsején keresztül kell kifejeznie az ideológiai eszmét, amely Marx, Engels, Lenin és Sztálin tanításainak szellemében fogja felnevelni a tömegeket, örökre emlékeztetnie kell arra, hogyan menekült meg a lengyel nemzet a hitlerizmus által való biológiai megsemmisítéstől. Hangsúlyoznia kell a Szovjetunió és a Lengyel Népköztársaság örökkévaló barátságát. A szocialista metró nem csupán óriási közlekedési rendszer [...] de olyan alkotás, amely kifejezi az élet szocialista rendszerbeli örömét.”³⁰

Visszatérek a korábban kifejtett gondolathoz: a sztálinista építészet az irodalom segítségével „beszél”; az *architecture parlante* alapelvei a szocialista városok tervezői és az írók közös erőfeszítése révén válnak valóra. Egyformán nélkülözhetetlen mindkettő: az építészeti forma hálával tartozik a szó általi közvetítésnek az eszmei tartalmakért; a szocialista realizmus az építési és mérnöki tevékenységet az írói cselekvéssel kapcsolja össze. Az építész az írótól függött, és fordítva – ami a tervezők asztalán keletkezett, arról is döntött, mi született az íróasztalon. A szóban forgó szoros összetartozás felcserélhetőséget, végső soron azonosságot jelent. A szocreál versekben lépten-nyomon találkozni a *kőművesség* és az *írás* közé tett egyenlőségjellel. Így van ez több tucat többé vagy kevésbé ismert költő szövegében: „Le kell raknunk ma támaszt és alapzatot / kőművesekként, ha építik a házat” (Jerzy Fickowski: *Alkotás*); „Minden rím az épülő újért! / Hadd tornyosuljanak a versek, akár az épületek” (Arnold Ślucki: *Vers a hagyományról*); „Költőnek s kőművesnek a háború szükségtelen, hisz mindkettejük épít bölcsen: / verset az egyik, vidámat / a másik – iskolát vagy színházat” (Konstanty Ildefons Gałczyński: *A Párizsi Békekongresszus alkalmából*); „Kőműveskanállal fegyverzem fel versemet, / mérőeszközökkel, építészek körzöivel” (Jan Śpiewak: *Ahol az ember serdül*).³¹ Azonban valamennyiüket túlszárnyalja egy már teljesen elfelejtett kőműves-költő, Włodzimierz Domeradzki: „Elhelyezem a falban a téglákat, / ezekkel írom versemet / a magas falakon. / Rólad, ó, szeretett / fővárosom” (*Az én városom*); „Ó, Varsó, a kőműveskanál hangján / küldöm köszöntőmet Néked” (*Köszöntés*); „Kőműves kíséri / a dalokat” (*Téglák éneke*); „Ébred Varsó, s az üzemek, iskolák, / lakótelepek ezrei, / melyeket munkások emeltek, / egyszerűek, mint ez a vers, mely kőműves-kézzel van írva” (*Mint ez a vers*).³²

Írás és kőművesség azonosítását kétségtelenül a „világ mint könyv” toposzának sajátos változataként kell értelmezni, amely a központi, jelképes ábrázolások egyike abban az irodalomban, amely a Földközi-tenger kultúrájának befolyási övezetében alakult ki. Az *architecture parlante* konvenciója szerint a *világ* fogalma olyan üzenetként, szöveggként elevenedik meg, amelynek tartalma feltárandó és megfelelő módon értelmezendő. Az ilyen szövegbe zárt üzenet jelentőségéhez semmi sem mérhető, mivel semmilyen más jelszerű üzenet nem rendelkezhet a címzettek szélesebb körével. A természet (de az emberi termékek) világa (is) olyan közlésforma, amely mindenkihez eljut, de amelyet – nyilvánvalóan – nem mindenki ért meg. A szocialista város könyv, melynek tartalma valamennyi lakosnak szól – nagybetűs Könyv, doktriner szöveg, olyan szent üzenet, mely tudós szövegmagyarázatot és egyöntetűvé tett, törvénybe foglalt értelmezést igényel. Az építészeti formában rejtjelezett üzenet és a címzett között, akihez az eljut, írástudóknak kell állniuk – publicistáknak, mű-

vészeti kritikuskoknak, íróknak. Nélkülük az állampolgárok tanácsalannak és elvezettnek fogják érezni magukat: a metróval utazók nem fogják fel, hogy a megálló formája és képzőművészeti díszítése „az élet szocialista rendszerbeli örömét” fejezi ki; a hivatalban ügyeiket intézők nem értik meg, hogy belseje a nyugalom képe, „amellyel a szocialista társadalom öntudatos embere tekint a jövőbe”,³³ a gyárba sietők nem érzik, hogy a lombokkal tarkított épületek gazdagon díszített homlokzatai a mindennapi élet ügyeiről való állami gondoskodást tükrözik vissza, és azt hivatottak előidézni, hogy „az otthon és a munkahely között megtett út egyúttal pihenés és élvezet legyen”.³⁴ Muranów lakója nem tudhatta, hogy az újonnan emelt lakótelep valamiféle könyvtár. De Andrzej Braun verse, a *Muranówi ének* megváltoztatta a tömbházak képét:³⁵

*Blokkjait emelte a nép a romon,
napfényben, vállat a vállnak,
az ablakszemekben örömkönnyek.
És e könyvtárban ők ragyogón,
kinyomtatva állnak,
akár az életrajzi könyvek.*³⁶

A lakótelep ugyan a kortársaknak van „címezve”, de a jövő nemzedékek és más nemzetek képviselői számára is üzenetet kell közvetítenie:

*Miképp az SzK(b)P reánk bízta,
Pártunktól tanulja itt újra meg újra,
olasz, spanyol, francia – mind:
ki e vakolókanalak hada írta
sorokat olvassa majd felgyúlva,
s reméli: történelmünk reá tekint.*³⁷

Muranów „könyvtár”, „életrajzi könyvekkel”, „a Párt felgyújtó lapjainak” sora, a Szovjetunió Kommunista (bolsevik) Pártja történetének lengyel kiadása. Mind a „haza tájképének” legnagyobb, mind a helyi építkezések kistérségeinek legapróbb léptékű skáláján lezajlott változások poétikai fogalmaiban a metaforizáció hasonló módját találjuk meg. Az első csoportba tartozó szövegek közül azokra kívánok figyelmet fordítani, amelyekben a topikus háló a földközi-tengeri kultúra nagy könyveire utalást tevő címekben előre megmutatkozik – Mieczysław Jastrun *Példázat a gyümölcsökről*, Jerzy Ficowski *Genezis* című művére vagy Stanisław Ryszard Dobrowolski *Új eposz* című versére gondolok.³⁸ Ezekkel az egységesítő, vagyis a legnagyobb könyv („a haza tájképe”) értelmezését közvetítő fogalmakkal kell szembehelyezni azon versek tucatjait, melyek a kisebb kötetek – gyárak, vasútvonalak, középületek és hasonlók – üzeneteit fejtik meg.

Csak a *Wiosna szesziolacki* (*A hatéves terv tavasza, 1951*) egyik kötetében több tucat ilyen művet találunk: *Żyrardów – Piotrków, MDM, A żerani személyautógyár, A „Częstochowa” Kohó, A Dwory-i Kémiai Üzem, A gdański hajógyár*. A kötetet az *Éjszakai elmélkedések az Új Világról* zárja,³⁹ amelyben a gyűjteményben végigolvasott épületjelek legfontosabbika jelenik meg, ti. a pártszékház:

*Állsz. A gyepe árnyék esett.
A fényes ablakokra nézel:
ott – térképe és iránytűje
eljövendő szép napjainknak.*⁴⁰

Valamennyi eddig említett versben (és más, nem csak poétikus művek százaiban) a beszélő alany ehhez hasonló stilizációjával találkozunk. Korántsem megfigyelő ő, aki arra törekszik, hogy szavakba öntse a megfigyelt jellegzetességet, hogy a térbeli konstrukció számára irodalmi megfelelőt találjon; nem is költő, aki – konstruktivista módra – felveszi a versenyt az építésszel,⁴¹ hanem hermeneuta, a jelentések specialistája, az új ikonoszféra kalauza. Ne hagyjuk magunkat megtéveszteni *A hatéves terv tavaszából* származó címek által: a kötet beillesztése a leíró költészet (vagy poétikus riport) hagyományába erősen vitatható, de legalábbis lényegtelen. Ne essünk bűvöletbe *A nép a belvárosba lép* verset⁴² nyitó „Nézd” szóval, mivel „a makacs Párt az állványzatokon” nem a naiv megfigyelőnek, hanem az írástudónak jelenik meg. A „Gyűl az osztályharc / – a mi épületünk” mondat appozíciója a világ észlelésének két különböző módját ütközteti össze. Ha „a mi épületünkben” meg akarjuk különböztetni a tartalmakat, melyeket Adam Ważyk versének alanya megmutat (osztályharc = épület), nem tágra nyílt szemekre, hanem alapvető tudásra van szükség... és hitre. A tudás és a hit teszi lehetővé Ważyk számára, hogy az új valóság legmélyebb jelentésrétegeiig jusson el, és hogy a városi tájképben, az építkezés káoszában felfedezze a kert vonásait.

A főváros 1952-ben kiadott fényképalbumának fedőlapját két rajz díszíti. Jobb oldalról szíren tűnik fel, akinek kezében a hagyományos attribútumok (kard és pajzs) helyett békegalamb és kőműveskanál van; balról a háttérben az egyre alacsonyabb épületek sora fut végig, emelődaruk alakulatával és fasorral övezve. Mindkét ábrázolás szimbolikáját megmagyarázza a kiadás közepén elhelyezkedő címe: *Rosnie nowa Warszawa* (Épül/nő az új Varsó, 1952).⁴³ A háború utáni időszakban oly gyakran lehetett találkozni hasonlóan hangzó kifejezésekkel, hogy a metaforikájuk teljesen elmosódott, és az, aminek valamikor a frissességével kellett elkápráztatnia, mára elcsépeletté vált. Az ötvenes évek verseinek tucatjaiban találkozunk a „Varsó növekszik” fordulattal. Egyébként nemcsak ott és nemcsak ebben az egy alakban, hanem mindenhol: az elbeszélésekben, tudósításokban, sajtóhírekben, politikusok beszédeiben, versenyek felhívásaiban, az élmunkások nyilatkozataiban egyaránt gyorsan visszatért a „felnövő falak”, a daru-, állványzat- és „kéményerdőkkel” borított tér, a vörös házakkal „virágzó” föld, a felvonulásokon lobogó zászlók képében. A legapróbb kétség sem férhet hozzá: a kertben találjuk magunkat. Ważyk versében Varsó „épül, hogy belenőjön a szocializmusba”; a város központja új Árkádia vonásait ölti magára, azét a helyét, amelyet valamikor a Powązki rusztikus vidékének kellett ábrázolnia, és amely abban a pillanatban válik valósággá, mikor „a külvárosokból a terekre, / a gyárakból a palotákba, / a nép a belvárosba lép”.⁴⁴

A kert tere mindig is mozgásba lendítette a társadalmat reformálók képzetét, akik az emberiséget az „aranykor” elveszett időszakához visszavezető utakat keresték. A 19. és a 20. század ugyanis a kert víziójával közvetítette a technológiai gyorsulást (a technikai forradalmat) erőszakosan elősegítő, a civilizációs fejlődés eszméjét igazoló új formát. A 18. században a kert a Természet egy darabját jelentette, amely megadta magát az emberi akaratnak; egyfajta hídfőként szolgált a természet elfojtására irányuló akcióban. A következő évszázadban a mesterséges, racionális alapelvek szerint elrendezett és emberi kéz által megformált világ felépítésének terve az üvegház (melegház) motívumában találta meg szimbolikus kifejeződését. Charles Fourier falansztere az üvegből épített palota formáját volt hivatott felvenni. Az épületszárnyak meghosszabbításában elért volna „az üvegtetővel fedett, fűtött téli kert (melegház), a séták és a pihenés helyszíne”.⁴⁵ Mikor Nyikolaj Csernisevszkij megpillantotta a londoni Kristálypalotát, nem kételkedett, hogy a fourier-i jóslat igazolását találta meg benne. „Az egész épület egy igazi télikert” – írta az orosz újságok egyikének küldött tudósításában.⁴⁶ Néhány évvel később, *Mit tegyünk?* című regé-

nyében,⁴⁷ visszatér ehhez a képhez, arra kényszerítve hősnőjét, hogy a Kristálypalota boldog lakóiról álmodjon.

A mesterséges kert, az üvegekupolával fedett s így örökké zöld kert – mintha csak a kommunista utópia kvintesszenciája volna. Mindannak, amit az éghajlat és az évszakok ellenére tenyésztettek ki, amit a kollektivitás erőfeszítésével hívtak életre, a Föld új urának, az embernek a teremtőerejét kellett kifejeznie. A télen viruló virágok, a sarkkörön túl gyümölcsöt hozó fák, a többszörösen termő vetések egy másik merész vállalkozás sikerét jósolják meg: az új ember kinevelésének tervét. Míg az ifjú költő így írt: „Nos, ha a föld kiállta a próbát, / majd az ember is kiállja” (Andrzej Braun: *Épül Nowa Huta*),⁴⁸ addig az idősebb átengedte magát az álmoknak: „Ki tudja? Lehet, hogy hamarosan / meg fogjuk hosszabbítani, / ahogy az almafa hajtásait oltjuk át, / az emberi életet” (Mieczysław Jastrun: *A Majakovszkij-állomás*).⁴⁹ A szocreál építészet nem érthető meg anélkül, hogy tekintetbe ne vennénk az imént megjelölt kontextust. Ez teszi olvashatóvá az alapelveket, amelyek a varsói Kultúrpalota tervezői számára jó példával jártak elől, és magyarázza meg a szerepet, amelyet a fedett medencének és a télikertnek kellett játszania az épület szimbolikájában. Az Alkotmány tér dekorációjában hordozott jelentés (a szökőkút; Hanna Żuławska „idillikus” képzőművészeti kompozíciói; a növényi-állati motívumok a házak díszítéseiben)⁵⁰ nem hagyja magát végigolvasni a sztálinista kertutópia figyelembevétel nélkül. A racionálisan megszervezett, az embereknek engedelmessé tett természet eszméje nagymértékben kezeskedik az ötvenes években tervezett parkrendszerek (a Powiślén található park Varsóban; a chorzówi park) formájáért. Az új, nem csupán a két funkció együttélését regisztráló, de az értékek új rendjét (előbb az oktatás, utána a pihenés) is népszerűsítő új megnevezés – Kultúr- és Üdülőkert – a zöld területek tervezésének új megközelítését vette pártfogásba.

A hely: kert; az idő: tavasz – ezzel a formulával illene leírni a kultúra sztálinista szövegein keresztül létrehozott világ paramétereit. „Eljön az örök tavasz ideje” – írta Andrzej Braun *Hamarabb!*... című versében.⁵¹ Braun a lengyel szocreál költészet élen járó vállalkozása, *A hatéves terv tavasza* egyik szerzője. Ugyanebből a gyűjteményből származnak Wiktor Woroszyński szavai: „Kertészek vagyunk valahányan” (*Mi*).⁵² Ez a sor a sztálinizmus szimbolikus rendszere számára rendkívül fontos alakot vezet be, mely számos további irodalmi elnevezéssel bír: „az új metró építője”, „Micsurinszk állomás” felügyelője (Arnold Słucki: *Felszólalásom a Békekonferencián*),⁵³ „a város előljárója” (Andrzej Mandalian: *MDM*), de a legfenségesebbet Jastrun használja a *Példázat a gyümölcsökről* című versben: „a lázadt vérű kertész”. Éppen ez a „lázadt vérű kertész”, ez az ember, aki „nem vár a természet kegyére”,⁵⁴ hozza létre az új *Genézis* könyvét, ő az, aki az *Új eposzt* írja. A 18. századi kertek közlemények voltak, amelyek üzenetében az akkori antropológiai gondolkodás dokumentálódott. A leglényegesebb, a legmélyebb az embernek a Természet viszonyában elfoglalt helyére vonatkozó tartalmak üzenetei voltak; kifejezték a boldogságról szőtt emberi álmokat, annak reményét jelentették, hogy az egyén barátságos környezetet formálva saját magának tökéletesedik, aminek következtében aztán a társadalom ideálisan megszervezetté és hiba nélkül működő mechanizmussá válik.

A kert nyelve nem sokat változott attól a pillanattól, midőn bekerültek szótárába az „üvegházak” és a „micsurini gyümölcsöskertek”. A sztálinizmus nem búcsúzik el a világnak ama látomásától, amelynek kifejezését a 18. században – a kert elképzelésén kívül – a képzőművészek és az építészek műveinek is szolgálniuk kellett. Az *architecture parlante* szocreál alapelvei nem véletlenül elkötelezettek annyira az esztétikai gondolkodásnak és a klasszicizmus megoldásainak. A szocialista realizmus klasszicista elkötelezettsége az irodalmi műfajok területén is megjelenik. Legszembetűnőbb módon abban a népszerűségben, amelynek a leíró költemény formá-

ja örvend. A monumentális propaganda programja módfelett kegyesnek mutatkozott e becses műfaj iránt: nem elég, hogy újraélesztette, még meg is tisztította és meg is nemesítette. Visszavezette az életbe, az eredeti, későbbi elhajlásoktól romlatlan állapotába. „A leírás nélküli leíró költeményhez” (Ryszard Przybylski kifejezése).

Korábban említettem, hogy *A hatéves terv tavaszának*, a lengyel szocreál mintatermékének nincs túl sok köze a leíró költészet hagyományához. Most a leíró költemény sztálinista kultúrában való népszerűségéről és arról az elsőrendű szerepről beszélek, amelyet ennek a formának a monumentális propaganda programjában kellett játszania. A két vélekedés közti látszólagos ellentmondást Ryszard Przybylski megidézett formulája számolja fel, amely hangsúlyozza, hogy a klasszicista leíró költeményben korántsem szavakkal történő lefestésről, nem a látható irodalmi megfelelőjének a létrehozásáról van szó. „A költemény anyaga – írja Przybylski – nem a kert valósága, hanem a jelek magyarázata, amelyek azt betöltik.”⁵⁵ Alina Witkowska pedig hozzát teszi: „A természet leírásainak önállósodása egyenesen annak jelévé válik, hogy a leíró költemény egyetemes világnézeti struktúrája széthullott.”⁵⁶ Trembecki verseinek a leíró költészet mintájához való viszonyát mérlegelve Anna Nasiłowska többszörösen felveti a leírhatóság kioltásának kérdését a *Powązkában* és a *Sofiówkában*, amely a narrációs rétegük kiépülése árán következik be. „A leírás az adott dolog megismeréséről szóló elbeszélésben alakul át.” „A megismerés műveleteinek szekvenciája”, amely a költemények kompozíciós anyagát képezi, a fabularitás elemét vezeti be a művekbe. Az ilyen fabulában fontos az episztemológiai szempont. Hiszen a költemény a megismerés időben kiterjedt tevékenységét – a jelek értelmezését, „a kert olvasását” – ábrázolja.⁵⁷ Az illető alany tevékenységének alapvető, episztemológiai dimenziója azonban teljesen konkrét talapzattal rendelkezik. Hogy végigolvashassuk a kertet, először végig kell járni az ösvényeit, el kell jutni valamennyi helyre, meg kell látogatni a legeldugottabb zugait is. Egyszóval – sétálni egyet.

Hagym Trembecki költeményeit, és visszatérek *A hatéves terv tavaszához*, hogy még egyszer felidézsem Woroszyłski *Éjszakai elmélkedések az Új Világról* című versét, ez alkalommal azonban az elejét, amely a mű egészének megértése szempontjából fontos motívumot, a sétát vezeti be:

*Derűs estéje a júniusnak.
Langyos szellő fúj a Powiśléről.
Mész egyedül az utcán – fáradt vagy.
Mennyi dolog volt ma!*⁵⁸

A leíró költeménynek ezt a műfaji változatát úgy nevezném, hogy „séta az Új Világban”, amely annak két megkülönböztető jegyére mutat rá: éppen az elolvasott könyv rendelkezik aránylag kis méretekkel (utca), az olvasás megfelelője pedig a kószálás. *A hatéves terv tavaszát* Andrzej Mandalian verse nyitja, megvalósítva egy másik műfaji változatot, amelynek azt az elnevezést adnám, hogy „utazások Lengyelországban”. A *Hazai tájkép*⁵⁹ – mert most erről a szövegről van szó – a nagykönyv olvasásáról mesél: a vers tematikai anyagát „a Białystokból / a füstterhes Katowicéba” vezető úton a vonat ablakából megfigyelt „Hatalmas Építkezés állványzatai” jelentik. Az „Új Világban való séta” és a „Lengyelországban való utazás” képezik a szocreál leíró költészet két szárnyát, két olyan irányt jelölve ki, amelyekben – a monumentális propaganda programja által kialakított viszonyok között – kibontakozik az irodalom műfaji rendszere. Ezt a véleményt hangoztatva nem akarom azt sugallni, hogy a szocialista realizmus kimerült az említett két formában, és azt még kevésbé, hogy szigorúan tisztelte az elkülönülésüket. A formai egyöntetűség és a műfaji választó-

vonalak tisztasága nem enged harmonizálni a totalitás követelményével, amely a radikális társadalmi átalakulások időszakában keletkező művészet számára annyira fontos. Eddig is sokat írtak már a szocialista realizmus antinómiáiról és benne az ellentmondó, egymást kölcsönösen megkérdőjelező és hatályon kívül helyező – és végül az egész rendszer összetarthatóságát kétségbe vonó – sodrások együttes jelenlétéről. A sztálinista kultúra – a legtömörebben megragadva – *coincidentia oppositorum*. A *hatéves terv tavasza* mintha egy üveglencsében összpontosítaná ezt a sajátos-ságot, a rendszer minden szintjén leleplezve az ellentmondást: stilisztikailag (az elbeszélés-leírás formájában), a kompozíciót tekintve (a ráérős séta és a villámgyors utazás motívumait vegyítő versek fabuláiban), végül műfaji értelemben (a kötet éppúgy egy vers a „tavaszról”, mint a hatéves terv különböző beruházásainak ajánlott művek ciklusa).

Hasonló ellentmondásokat találunk más művekben. Ha *A hatéves terv tavaszát* a költészet fabularizációjának tüneteként kezeljük, akkor Jerzy Pytlakowski *Listy z MDM* (Levelek az MDM-ből, 1952) című kötete egy bizonyos fokig párhuzamos jelenséget szemléltet – az epika diszkurzívva tételét. Pytlakowski könyvét a leírás elemének dominanciáját hirdető jegyzet nyitja: „Ezen karcolatok, rövid elbeszélések, képek és tudósítások 1950 és 1952 között keletkeztek, az MDM-mel való közvetlen találkozás eredményeként.” De a valóságban nem leírást kapunk, hanem tudományos diskurzust, amely abban az előadásban tetőzik, amelynek címezettjévé „a gyönyörű, új Alkotmány téren kellemes sétát tévő” gyalogosnak és az „MDM lakásaiban élő boldog lakóknak” kell válniuk. Mi tehát a Marsalkovszka Lakónegyed? Mindekelőtt az emberi tudat változásának, „az új, eljövendő kor emberének” megteremtéséhez vezető átalakulások dokumentuma: „Az MDM ezen változások megvalósulásának legtartósabb tanújelei közül való, ugyanakkor [...] térkép és kalauz azon az úton, amelyen e változások végbementek, erőfeszítések és fáradozások, bukások és sikerek közepette.”⁶⁰ Ugyanilyen, a diszkurzivitás narrációs szövetbe való beágyazásával kapcsolatos műfaji ingadozásokat lehetne megfigyelni Jarosław Iwaszkiewicz „a Kelet–nyugati összekötő emberének” sziluettjét megrajzoló elbeszélésében és Marian Brandys *Nowa Hutával* foglalkozó regényében – a várossal, amely „minden percben előbbre halad: az építésben és az új ember kialakításában”.⁶¹

A két említett műfaji változat előírásait megvalósító műveket a mozgás veszi pártfogásba. Ezek a szövegek a szemléltetett változások dinamikáját fordítják át a fabuláris struktúrába, amelyben a megismerés folyamatának megfelelője az alany térbe való áthelyezése. Azonban nem kell mindig így lennie. Létezik ugyanis az itt tárgyalt leíró tendenciának olyan változata, ahol az alany szemlélődő magatartást vesz fel. És mozdulatlan. A mű fabulája ekkor egyedül az épület „olvasására” irányul, irodalmi anyaggá pedig a városi tér bemutatott részletébe zárt szimbolikus jelentések magyarázása és elmélyítése válik. Az ilyen kompozíciós megoldás szolgálatában az emblematisztikus költészet konvenciója áll, ahol az irodalmi szöveg világos utalást tesz a szimbolikus aspektusból megragadott, rendszerint megfelelő felirattal ellátott, képszerű tartalomra. Az építészettel a legszorosabb módon összekapcsolt szocreál jelképek gyakran éppen a városok, a kerületek, az utcák, a terek vagy a különálló épületek elnevezéseit teszik a magyarázat alanyává.

A kapcsolat gazdag hálózata összeköti a sztálinista építészetet a szó művészetével, de mikor a dolog a tisztán nyelvi jelenségek oldaláról mutatkozik meg, az irodalom jelentéstulajdonító funkciója legszembetűnőbben azokban a törekvésekben rajzolódik ki, hogy a tulajdonneveknek jelentést adjanak. A „beszélő” épületek és az urbanisztikai megoldások különböző jelenszereket vesznek igénybe, amelyeknél a kommunikációs tartalmak (általában leglényegesebb) része az elnevezésekre van bízva, mivel az összességében bonyolult ideológiai tartalmak legtökéletesebb közve-

títését a nyelvi kód garantálja. A szocialista város számára azonban nem elegendő természetes toponímiai potenciálja. A tulajdonnévnek, hogy a tan szolgálatára legyen, új jelentésre kell szert tennie, amely nem a történeti eredetet veszi számba, hanem megfelel az ideológia adott pillanatban érvényes értelmezésének, és a megvalósult politikai kurzushoz van hangolva. Az elnevezések reszemanizációjának törekvéseit éppen az emblematikus költészet szolgálja.

A szóban forgó törekvések közül a (kronológiai értelemben is vett) elsőbbség azokat illeti meg, amelyek az „Új Világban” koncentráltak. Az Új Világ újjáépítése egyike volt a háború utáni legkorábbi építészeti vállalkozásoknak, amellyel kezdetől fogva a név szószertintisége felé tartó irodalmi törekvések jártak együtt. Versek tucatjaiban (amelyek közül legalább egy tucat az utca nevét is átvezeti a címébe) jelenik meg azonos elképzelés: az Új Világban való munka a teremtés aktusára adott válasz, a varsói kőműves kezével írott Genezis könyve. Az Új Világ díszletébe elég korán belekomponálták a Lengyel Egyesült Munkáspárt (LEMP) Központi Bizottságának – Pártháznak nevezett, az irodalomban azonban „Közös Háznak” keresztelt – palotáját. Az építészet és az irodalom együttműködésének köszönhetően még a főváros apró szegletében is valamennyi lakó felismerhette az átalakulások szimbólumát, amelyeknek részese, és ízelítőt kaphatott a boldogságból, amelyet a nem túl távoli „holnap” hoz el számára. Az itt jellemzett műfaji változatot úgy lehetne nevezni, hogy „képeslap egy szocialista városból”.⁶² Ważyk versének címe kivételesen találóan fejezi ki a műfaj lényegét: azon művek csoportjáról van szó, amelyek az ikonikus üzenetbe – a „képbe”, a „látványba”, a „tájképbe” – zárt tartalmakat fejtik ki. Ugyanerre a változatra illenék besorolni az építészeti (Stanisław Ryszard Dobrowolski: *Az Alkotmány tér*; Bogusław Kogut: *Lenin mauzóleuma előtt*; Jan Baranowicz: *Dimitrov mauzóleuma*; Włodzimierz Słobodnik: *Dimitrov mauzóleuma Szófiában*),⁶³ a szobrászati (Stanisław Wygodzki: *A szovjet katona szobra Berlinben*; Mieczysław Jastrun: *Emlék Poroninból*; Jan Czarny: *Dzerzsinszkij szobrának avatásán Alma-Atában*)⁶⁴ vagy a képzőművészeti (Antoni Słonimski: *Az elnök portréja*; Jan Baranowicz: *Stalinogród*)⁶⁵ kompozíció értelmét magyarázó verseket. A valamifajta képszerű közlemény összefonódása az annak jelentését elbeszélő nyelvi szöveggel mindenütt felbukkan.⁶⁶

Összefoglalom a gondolatmenetet: A szocialista város közleménnyé való átalakítása nyelvi üzenetek közvetítésével ment végbe. A monumentális propaganda programja széles körben alkalmazta az irodalmat. Az irodalom pedig – újraélesztve a klasszikus leíró vers és az emblematikus költészet formáit – idomult az építészettel való együttműködéshez. Általánosabban – visszanyúlt az ekfrázis hagyományához, a leírásnak azt a típusát értve ezen, amely a meggyőzés céljának a legszigorúbb módon alá van rendelve. A szónoki ekfrázis – mint köztudott – a *docere-movere* (tanítás-buzdítás) párját előbbre helyezte a *delectare* (gyönyörködtetés) elvénel.⁶⁷

III

■ Helyettesítheti-e tehát az építészet az irodalmat? Ebben a kérdésben két egyedi problémát kívánok összekapcsolni. Először is azt, hogy vajon abban a kultúrában, amelyben újraéled az *architecture parlante* eszméje, bizonyos korlátok közé szorul-e (vagy elszegényedik-e) az irodalmi közvetítés funkciója. Másodszer pedig azt, hogy vajon a Kristálypalota, a kommunista utópia központi alkotórésze hagyja-e magát felépíteni a nem irodalmi valóságban.

Számomra nyilvánvalónak tűnik, hogy az első kérdésre adott válasz: nem. A monumentális propaganda tervét, amely nem hagy helyet az irodalom számára, kizárólag ott lehet eredményesen megvalósítani, ahol az keletkezik, vagyis a művészi fikció világában, az utópikus *Napváros* valóságában. Lenin, ahogy Lunacsarszkijhoz írott levelének idézett részlete is bizonyítja, hagyta magát elragadni Campanella lá-

tomásai által. Hasonlóképpen nem tudott ellenállni Csernisevszkij gondolatainak sem. Annak a hatásnak az erejéről, amelyet Csernisevszkij műve gyakorolt a bolsevik forradalom vezérére, legmeggyőzőbben az tanúskodik, hogy a regény címébe foglalt kérdés – *Mit tegyünk?* – megismétlődött a kommunista párt programpontjait vizsgáló vitán. A kommunizmus eszméje – mint látható – irodalmi gyökerekkel rendelkezett. Az erőfeszítések és áldozatok ellenére sem lehetett őket szétválasztani soha. Azt, ami természetéből adódóan irodalmi, nem lehetett beleoltani a munkásállam szürke valóságának talajába. A Kristálypalota csupán a fikció világában épülhetett fel. Megtestesítésének építészeti általi kísérlete kudarcba fulladt. A moszkvai Szovjetek Palotájának ma már nyoma sincs. De a vágyódás Árkádia iránt megmaradt.

Danyi Gábor fordítása

■ JEGYZETEK

1. A monumentális propaganda lenini tervének kimerítő leírására ez idáig nem került sor. Jelen vázlatban a különböző feldolgozásokban szétszórót észrevételekre hivatkozom, a következő szerzőktől kölcsönözve gondolati tartalmakat: S. Bojko: *Leninowski plan monumentalnej propagandy*. Sugestie 1970. nr. 1; John E. Bowl: *Russian Sculpture and Lenin's Plan of Monumental Propaganda*. In: *Art and Architecture in the Service of Politics*. Ed. Henry A. Millon and Linda Nochlin, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1978; Matthew Cullerne Bown: *Art under Stalin*. Holmes & Meier, New York, 1991; Igor Golomstock: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Icon Editions, New York, 1990; Alekszej Mihajlov: *Programma monumientalnoj propagandy*. Iszkussztvo 1968. nr. 4. 5; Vladimir Paperny: *Kultura „Dva“*. Ardis, Ann Arbor, 1985; Krzysztof Stefański: *Architektura polska 1949-1956*. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki 1982. z. 1-2; Richard Stites: *Iconoclastic Currents in the Russian Revolution. Destroying and Preserving the Past. Bolshevik Culture*. Ed. Abbott Gleason, Peter Kenz, Richard Stites. In: Indiana University Press, Bloomington, 1985; Aleksander Wallis: *Pamięć i pomnik*. In: *Spoleczeństwo i socjologia: księga poświęcona Profesorowi Janowi Szczepańskiemu*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1985.
2. Lásd Bowl: i. m. 192; a Bowl által idézett kifejezés az Iszkussztvo folyóiratról származik (1918, nr. 6, 9.)
3. Idézte uo. 185.
4. Lásd Krzysztof Lipka: *Wizjonerzy w służbie propagandy, czyli architektura klasycyzmu rewolucyjnego*. In: *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. PWN, Warszawa, 1994. 132–133, idézet: 138. Könyvében Jean Starobinski sok helyet szentel annak, hogyan tükröződnek vissza a francia forradalom eszméi az építészetben. Jean Starobinski: *1789. Az értelem jelképei*. (Ford. Lőrinszky Ildikó), Európa, Bp., 2006. Lásd különösen a *Beszélgő építész, örökkévalóvá tett szavak és a Róma és a neoklasszicizmus* című fejezetek.
5. Lásd Karin Hallas: *Artistic Principles of Urban Theories of Early Modernism (1890–1920). The Search of Urban Identity (The Eastern and Northern European Experience)*, sokszorosított gépirat. Felhasználok a tartalmi összefoglalást is (RSS Network Chronicle 1996. 2, 13–14).
6. Paperny: i. m. 206. skk.
7. El Liszickij és Ilja Ehrenburg szavai a konstruktivisták lapjának nyitószámából. Wieszc – Gegenstand – Objet (1922. nr. 1–2), idézi Tadeusz Klimowicz: *Przewodnik po współczesnej literaturze rosyjskiej i jej okolicach (1917-1996)*. Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław, 1996. 102.
8. Lásd Anatole Kopp: *L'architecture de la période stalinienne*. Pr. Univ. de Grenoble, Grenoble, 1978. 185. A VOPRA deklarációjának részletét innen idézem: 82.
9. Paperny: i. m. 177. skk.
10. „Helyettesítheti-e az építészet az irodalmat?”
11. A Szovjetek Palotája tervére kiírt pályázat lefolyását aprólékosan tárgyalja Kopp (i. m., Un banc d'essai: Le concours pour le Palais des Soviets c. fejezet).
12. Karin Hallas véleménye szerint (i. m.) az építészek és a tervezők egymással történő érintkezése (nemzetközi találkozók, konferenciák, pályázatok, kiállítások formájában) képezi az európai urbanisztika kora modern irányzatainak egyik legfontosabb jellemvonását.
13. Idézi Kopp: i. m. 264.
14. Idézi Paperny: i. m. 211.
15. Lásd Anders Åman: *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era. An Aspect of Cold War History*. Transl. from Swedish by Roger and Kerstin Tanner. Architectural History Foundation, Cambridge (MA), 1992. The Great Construction Projects of Communism c. fejezet.
16. Jakov Kornfeld: *Najwybitniejsze dzieła architektury radzieckiej*. Architektura i Sztroityelstwo 1949. nr. 12; *Architektura radziecka 1946–1949. Zagadnienia rozwoju twórczości architektonicznej na tle współczesnych problemów kultury socjalistycznej*. Materiały zebrał i zestawil [...] Jan Minorski, Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa, 1951. 237. A moszkvai földalatti vasút első vonalát megnyitva Lazar Kaganovics azt mondta: „A mi moszkvai metrónk nem azért rendkívüli, mert egyszerűen márványból, gránitból, fémből, betontól áll – nem! Ott minden fém- és betondarabot, a mozgólépcső valamennyi fokát az ember új szelleme, a mi szocialista munkánk hatja át, ott van a vérünk, a szerelmünk, az új emberért, a szocialista társadalomért folytatott küzdelmünk.” Idézi Józef Łucki: *Architektura metra moskiewskiego*. Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Warszawa, 1951. 62–63. „Łucki kis könyvében”, a jellemző *Poemat o nowym społeczeństwie* (Költemény az új társadalomról) címet viselő fejezet befejezésében, rögtön Kaganovics idézett megnyilatkozása után

bizonyító erejű szerzői kommentár következnek: „Moszkva élete gyönyörű, pompás, optimizmussal és örömmel teli. A moszkvai metró gyönyörű – költemény az új társadalomról, a szocialista állam erejéről, költemény a korról, melyet Sztálin korának neveztek.”

17. Áman: i. m. 76–78.

18. Az „alkalmi építészeti” fogalmát Janusz A. Chróścicki koncepciójának értelmében használom (*Barokowa architektura okazjonalna*. In: *Wiek XVII, kontrreformacja, barok. Prace z historii kultury*. Pod red. Janusza Pelca, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1970. 232.) annak a konstrukciónak a meghatározása céljából, amelynek „legfontosabb jellemvonása az (alkotó intenciója szerinti) átmenetiség [nietrwałość, 'a maradandóság hiánya'], pontosabban fogalmazva, a néhány napra, hétre vagy évre korlátozott élettartam, amely az ünnep szükségességétől függ”. Elképzelhető, hogy még megfelelőbb volna itt az „alkalmi díszletek” (dekoracje okolicznościowe) kifejezés, amely érthetőbben világítja meg a szocialista realista építészeti alapelvek természetét, amelyek abból következtek, hogy a város anyagát scenografikus keretként kezelték a különböző felvonulások, gyűlések, ünnepek stb. megrendezéséhez.

19. Lásd Gregory Carleton: „*Belomorsko-Baltiiskii Kanal*”. *Genre in Socialist Realism*. In: *Socialist Realism Revisited. Selected Papers from the McMaster Conference*. Ed. Nina Kolesnikoff – Walter Smyrniw. McMaster University, Hamilton (Ontario). 1994. leginkább 106–108.

20. A BAM első szakaszának hivatalos megnyitójára 1984 végén került sor, vagyis néhány évvel az antológia megjelenése után, amely 1980-ig már hat kiadást megért. (A szovjet kultúra legragyogóbb időszakára jellemző szituáció ismétlődött itt meg: mielőtt elindították volna a moszkvai metró, vagy üzembe helyezték volna a Fehér-tenger–Balti-tengeri csatornát, már készen volt mindkét építvény története; lásd Evgeny Dobrenko: *The Petrified Utopia. Time, Space and Paroxysms of Style in Socialist Realism*. In: *Socialist Realism Revisited*, 20.) A megvalósított beruházás pátozását kierőszakoló, poétikus kommentár mintája legyen Stefan Grisajenkov *Előre* című versének részlete: „Tündától a szürke Bajkálig / fektetjük a vonatoknak a vas-utakat. / A BAM építésének terve előtt / az építézet története nem ismert ennél pompásabbat” (az angol fordítás nyomán, vö. Martin Crouch – Robert Porter: *Understanding Soviet Politics through Literature. A book of readings*. George Allen & Unwin, London, 1984. 173). A brezsnyevi beruházás értelmét a lengyel olvasó számára is világossá tették a rajzokkal és tudósításokkal teli kötetekben (lásd többek között Kajetan Gruszecki: *Wielka droga*. Książka i Wiedza, Warszawa, 1977; Jerzy Rakowski: *Bajkalsko-Amurska Magistrala*. Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa, 1983).

21. *Uchwata KC WKP(b) z 14 sierpnia 1946 r. o czasopiśmie „Zwiewda” i „Leningrad”*. Október 1946. nr 7–8; idézi: *Architektura radziecka*, 16.

22. Szymon Syrkus a háború előtt egyike az *Athéni Charta* aláíróinak, a CIAM (A Modern Építészeti Nemzetközi Kongresszusa) alapító tagja, a funkcionalizmus eszméjét a lengyel urbanisztikába bevezető *Warszawa funkcionálna* kiadvány társszerzője. A háború után feleségével, Helenával két lakókomplexumot tervezett – a Praga I-et és a Kolót. Utóbbit a szakértők a „negyvenes évek szelíd modernizmusának” példájaként tartják számon (lásd Áman: i. m., 173). Nem világos, hogy az ötvenes évek kezdetével Syrkus önként mondott-e le a számára kiadott engedélyről, vagy rákényszerítették erre.

23. Stefański: i. m., 35; Áman: i. m., 18.

24. K. Rechowicz: *Budujemy ze szkła*. Stolica 1948. nr. 6. Az „üveg” készült Varsó” alakjának leírásában számos utalás található nem csupán a konstruktivizmus eszméjére, de Żeromski látomására is. E világos utalások egyike (A. W. Sochacki: *Powszechnie Domy Towarowe*, Stolica 1948. nr. 41): „ez az épület el lesz látva klímaberendezésekkel, amelyek odabent az évszaktól függően szabályozzák a hőmérsékletet. Nyáron kellemes, hűs időjárás fog uralkodni, míg télen a megfelelő hőmérséklet a vásárlók lebonnyolását teszi lehetővé a vásárlók számára.” Összehasonlításképpen (Stefan Żeromski: *Przedwiośnie*. Oprac. Zdzisław Jerzy Adamczyk, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1982. 74): „A forró víz télen körbefut a falakon, a gerendákon belül, átjárva minden szobát. A mennyezet alatt üvegventillátorok működnek, amelyek biztosítják a kívánatos meleget, és mindig friss levegőt vezetnek belülre. [...] Ugyanezek a belső vezetékeken fut körbe nyáron a hideg víz, átjárva minden szobát. A víz lehűti a falakat, az ilyen házak ezért még a legnagyobb forróság idején is olyanok, mint a bakui pincék.”

25. A CDT hasonlósága az Erich Mendelsohn által tervezett épülettel (1927) meggyőző arról, hogy a lengyel tervezők inspirációjának forrását az *Athéni Charta* aláírói által propagált „nemzetközi stílus” irányelvei jelentették.

26. Edmund Goldzamt: *Zagadnienia realizmu socjalistycznego w architekturze*. In: *O polską architekturę socjalistyczną. Materiały z krajowej partyjnej narady architektów odbytej w dniu 20-21 VI 1949 r. w Warszawie*. Państwowe Wydawnictwa Techniczne, Warszawa, 1950. 23. Az idézett nyilatkozatban a „tégla” szó kivételes jelentésre tesz szert. Ettől fogva a szó a „nemzeti forma” szinonimájaként (lásd Aleksander Rymkiewicz versgyűjteményének jellegzetes címet: *Warszawskie cegły* [Varsói téglák]) és az előző időszak építészetének „kormopolitizmusával” összekapcsolt „üveg” ellentétéként fog megjelenni.

27. *Oceny czterech komisji opiniodawczych. Komisja dla oceny projektów użyteczności publicznej*. Architektura 1951. nr. 5–6; *Promowanie Ministra Budownictwa Miast i Osiedli inż. arch. Romanowa Piotrowskiego na I Ogólnopolskim pokazie projektów architektury w Warszawie*. *Ibidem*; idézi Stefański, i. m., 49. A képet, amely a poznańi „okraglak”-ot, Mark Leykam konstruktivistá elgondolású művét mutatja be (Architektura 1953. nr. 6, 161), jellegzetes kommentárral látják el: „A PDT Poznańban [...] A kozmopolitizmus kirívó példája.” Hasonló megfogalmazások ismétlődnek Leykman más munkáinak (többek között a Praga városrészben található posta épületének) bírálatáiban.

28. Majakovszkij: *Téli torokból* (Képes Géza fordítása), in: *Majakovszkij válogatott versei*. Légrády Testvérek Könyvnyomdája, Bp., 1948. 267.

29. Az Alkotmány tér, mely a tárgyalt időszak kultúrája számára sok szempontból reprezentatív objektum, az (Adam Ważyk szöfordulatait idézve: „az embertelenség stílusával” szemben álló) új építészeti „humanizmusának” példáját hivatott megformálni. A tér humanista tartalmainak irodalmi ismertetőjelet szolgáltatja Arnold

- Slucki *Az MDM-ben* (Na MDM) című verse, amely egy gyermek szemével mutatja be a lakótelep építését, és egy jelenettel zárul, melyben „két kőműves kőszobra / köszönti az oszlopok között Anielkát”.
30. *Konkurs SARP na projekty szkiecowe metra warszawskiego*. Architektura 1953. nr. 5; idézi Stefański, i. m., 58; a tervezett beruházásról írta Józef Łucki (i. m., 67): „A metró építése a nemzet egészének feladata, egyike új társadalmi, kulturális, technikai valóságunk elemeinek, amely az ember által és az ember számára van kialakítva.”
31. „Nam dziś fundament i podwaliny / Kłaść, jak murarzem, gdy budują dom” (Jerzy Fickowski: *Twórczość*); „Každy rym na budowę nowego! / Niechaj wiersze jak gmachy się piętrzą” (Arnold Slucki: *Rzecz o tradycji*); „Wojna niepotrzebna poecie ani murarzowi, ponieważ obaj z sensem budują: / Jeden – wiersze wesołe, / drugi – teatr lub szkołę” (Konstanty Ildefons Gałczyński: *Z powodu Kongresu Pokoju w stołecznym mieście Paryżu*); „Uzbrajam wiersze moje w kielnie, / w narzędzia miernicze, w cyrkle architektów” (Jan Śpiewak: *Gdzie człowiek dojrzeła*).
32. „Układam w murze cegły, / piszę nimi poemat / na wysokich ścianach. / O Tobie, Stolicu moja / ukochana” (*Miasto moje*); „Warszawo, głosem kielni / składam Ci pozdrowienie” (*Pozdrowienie*); „Murarz twórca / pieśni” (*Śpiew cegieł*); „Wstaje Warszawa, tysiące bloków mieszkalnych, / zakładów, uczelni / wzniesionych przez robotników / prostych, jak ten wiersz, pisany ręką od kielni” (*Jak ten wiersz*). Valamennyi darab a *Wiersze twardych rąk* című kötetből való (Warszawa, 1950).
33. Adam Kotarbiński: *Realizm socjalistyczny w architekturze*. Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Warszawa, 1952. 22.
34. Danuta Bienkowska: *Żywe miasta*. Wiedza Powszechna, Warszawa, 1955. 106.
35. Andrzej Braun: *Muranowska pieśń*.
36. „Błokami – grzbiet przy grzbiecie, / szkląc słońcem jak oczy łzami – / lud zmienia gruzy na domy. / I stają w tej bibliotece / zadrukowane oknami / jak życiorysów tomy.”
37. „Tu kiedyś uczyć się będą / ci, którzy dziejów są warci: / Włoch, Hiszpan, Francuz czy Grek / z pisanych łopata – nie kielnią / plomiennych kart naszej Partii / jak my z kart WKP(b).”
38. Mieczysław Jastrun: *Przypowieść o owocach*; Jerzy Ficowski: *Genesis*; Stanisław Ryszard Dobrowolski: *Nowy epos*.
39. *Żyrardów – Piotrków, MDM, Fabryka samochodów osobowych na Żeraniu, Huta „Częstochowa”, Zakłady Chemiczne w Dworach, Stocznia gdańska*; valamint *Noce rozmyślania na Nowym Świecie*.
40. „Stajesz. Cień na trawniki upadł. / W jasne okna patrzysz: / tam – mapa i kompas / dobrych dni naszych.”
41. Vö. Zofia Zarebianka: *Widzieć znaczy wiedzieć. Motyw katedry w twórczości Juliana Przybosa*. Roczniki Humanistyczne. 1997 (XLV). nr. 1.
42. Adam Ważyk: *Lud wejdzie do śródmieścia*; a vers így kezdődik: „Patrz, jak stoi uparta / na rusztowaniach Partia, / rozpała się klasowa / bitwa – nasza budowa.” (Nézd, miképp áll a makacs / Párt az állványzatokon, / Gyűl az osztályharc / – a mi épületünk.)
43. *Rośnie nowa Warszawa*. Oprac.: zespół redakcyjny, okładkę projektował. T. Babicz, Spółdzielcy Instytut Wydawniczy „Kraj”, Warszawa, 1952.
44. „z peryferii do placów / od fabryk do pałaców, / lud wejdzie do śródmieścia”. Ważyk versének a Trembecki *Powązkiját* megnyitó, Varsóval szembeni gúnyirattal („O miasto! Cóż są twoje częstokroć pałace? / Łzami dobrych zlepiane ubożego prace” [„Ó, város! Vajh melyek a te palotáid oly gyakorta? / A szegénynek munkái a jók könnyével megragasztva”]) való utalásszerű kapcsolata Stanisław Jaworski mutat rá (lásd *Adam Ważyk*, oprac. Stanisław Jaworski in *Literatura polska w okresie międzywojennym*. t. 3. zespół red. Irena Maciejewska, Jacek Trznadel, Maria Pokrasenowa, Wydaw. Literackie, Kraków, 1993. 262. jegyzet), Ważyk versének a *Powązkival* való kapcsolatai – érthető módon – nem korlátozódnak az idézett részletre.
45. Adam Sikora: *Prorocy szczęśliwych światów*. Nasza Księgarnia, Warszawa, 1982. 113.
46. Lásd Jacques Catteau: *Du palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie*. Cahiers de l'Herne 1973. 180.
47. Magyarul: Csernisevszkij: *Mit tegyünk?* (Ford. Rákos Ferenc) Révai, Bp., 1949.
48. Radó György fordítása. In: Kovács Endre, Vészi György(szerk.): *Lengyel költők antológiája*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1951. 246–247.
49. „Kto wie? Może krótkoć / Będziemy przedłużać, / Przeszczepiać jak pędy jabłoni / Życie ludzkie” (Mieczysław Jastrun: *Stacja – Majakowski*).
50. A terv egy részét nem valószínűsítették meg: nem születtek például szökőkutak, amelyeknek erős építészeti hangsúllyal kellett volna bírniuk a tér diszítésében. Hasonlóan csak részleges megvalósításig jutott az MDM fásításának ötlete. Egy azonban kétségtelen: a rusztikus tájkép elemeinek a belvárosba való bevezetésével kapcsolatos valamennyi vállalkozásban az az aggodalom kapott hangot, hogy az ne fojtsa el a kompozíciós alapelvek geometriáját, és a „mesterséges” formák határozottan előnyben részesüljenek (az oszlopok mint fák, a vidéki nyugalom mint a képzőművészeti kompozíciók témája stb.).
51. „Wiecznej wiosny nadchodzi pora” (Andrzej Braun: *Przędź!*...).
52. „To my ogrodnikami jesteśmy” (Wiktor Woroszyński: *My*).
53. Arnold Slucki: *Moja mowa na Kongresie Pokoju*.
54. Gáspár Endre fordítása. In: *Lengyel költők antológiája*, 164–165.
55. Ryszard Przybyski: *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1983. 144.
56. Alina Witkowska: *Poemat opisowy*. In: *Słownik literatury polskiego Oświecenia*. Pod red. Teresy Kostkiewiczowej, wyd 2, poszerzone i poprawione, Wrocław, 1991. 415.
57. Anna Nasiłowska: *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1990. 273–274, 276.
58. „Pogodny wieczór czerwcowy. / Ciepły wietrzyk dmie od Powiśla. / Idziesz sam ulicą – zmęczony. / Tyle spraw było dzisiaj!”
59. Andrzej Mandalian: *Krajobraz ojczyzny*.
60. Jerzy Pytlakowski: *Listy z MDM*, Czytelnik. Warszawa, 1952; az idézetek sora: 5, 139, 140.

61. Jarosław Iwaszkiewicz: *Trawa na trasie*. Kuźnica 1949. nr. 20; Marian Brandys: *Az elbeszélés kezdete*. (Ford. Sebők Éva). Szépirodalmi Könyvkiadó, 1952. 217.
62. Adam Ważyk: *Képeslap egy szocialista városból*. (Képes Géza fordítása) In: *Lengyel költők antológiája*, 173.
63. Stanisław Ryszard Dobrowolski: *Plac Konstytucji*; Bugusław Kogut: *Przed mauzoleum Lenina*; Jan Baranowicz: *Mauzoleum Dymitrowa*; Włodzimierz Słobodnik: *Mauzoleum Dymitrowa w Sofii*.
64. Stanisław Wygodzki: *Pomnik żołnierza radzieckiego w Berlinie*; Mieczysław Jastrun: *Wspomnienie z Poronina*; Jan Czarny: *Na odsłonięcie pomnika Dzierżyńskiego w Alma-Ata*.
65. Antoni Stonimski: *Portret Prezydenta*; Jan Baranowicz: *Stalinogród*.
66. Az ilyen elbeszélések elemi formáját a műalkotások szocreál címei képezik, amelyek a helyes interpretáció folyamata felé „irányítanak”. Wojciech Włodarczyk írja (*Socrealizm. Sztuka polska 1950–1954*. Wydaw. Literackie, Kraków, 1990. 122): „A szocreál doktrína uralkodásának éveiben képeket nem lehetett kiállítani cím nélkül. A cím kierőszakolta és garantálta a hatalom által kívánatosnak vélt értelmezést. [...] A cím az ideológia terhe volt, amelyet a festőnek a megfelelő pillanatban és helyen kellett elhelyeznie a szocreál képen.” A címnek a mű értelmének megszilárdításában játszott szerepéről lásd ugyancsak Jerzy Ilkosz: *Malarstwo realizmu socjalistycznego w Polsce*. In: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Państwowe Wydaw. Naukowe, Warszawa, 1987. 191, 201; J. Motyka: *Twórczość Waleriana Borowczyka a „teoria odbicia rzeczywistości w sztuce”*. In: *Sztuka polska po 1945 roku*, 58–59, 67–68; Maryla Sitkowska: *Plakotowa sztuka socrealizmu*. In: *Oblicza socrealizmu*. Scenariusz i oprac. Maryla Sitkowska, Anna Zacharska, MN, Warszawa, 1987, 22–23. A címekhez hasonló funkciót tölthettek be azok a jelmondatok, melyeket új épületek („Caty naród buduje swoją stolicę” [„Az egész nemzet saját fővárosát építi”] – a Nemzetközi Sajtó- és Könyvklub párkánydíszét kiegészítő felirat Varsóban; Zygmun Stepiański terve) vagy a restaurált objektumok (az Alkotmány preambuluma a poznańi városháza északi falán; Jan Piasecki terve) homlokzatain szerkesztettek.
67. Lásd Ernst Robert Curtius: *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłum. i. oprac. Andrzej Borowski, Kraków, 1997. 201–202.

