

Kommunikáció és ideológia – A diktatúrák építészetének nyelvi rendszere
KLX842

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS	3
1. A MŰVÉSZET MINT KOMMUNIKÁCIÓS AKTUS – AZ ÉPÍTÉSZET KOMMUNIKATÍV JELLEGÉNEK LEHETSÉGES MEGKÖZELÍTÉSEI.....	4
1.1. AZ ÉPÍTÉSZET VIZSGÁLATÁNAK LEHETŐSÉGEI A KOMMUNIKÁCIÓKUTATÁSBAN	5
1.1.1. Az építészet mint téralakítás – Építészetelmélet és társadalomtudomány	5
1.1.2. Az építészet mint a kultúra terméke – Kulturális antropológia	7
1.1.3. Az építészet mint jelrendszer – Szemiotikai megközelítés	8
2. GERMÁNIA-TERV – AZ ÉPÍTÉSZET MINT A PROPAGANDA EGYIK LEHETSÉGES ESZKÖZE	12
2.1. PROPAGANDA ÉS SZIMBOLIKUS JELENTÉS KAPCSOLATA	12
2.2. MONUMENTÁLIS VÁROSKONCEPCIÓ – BERLIN.....	13
2.2.1. A stílus mint kommunikatív tényező	14
2.2.2. A városszerkezet mint kommunikatív tényező.....	15
2.2.3. Az épített objektum mint kommunikatív tényező.....	16
3. AZ IDEÁLIS TÁRSADALOM MÍTOSZA – BIRODALMI ÉPÍTÉSZET A SZOVJETUNIÓBAN.....	19
3.1. AZ ÉPÍTETT OBJEKTUM MINT TOTÁLIS KOMMUNIKÁCIÓ – SZOVJETEK PALOTÁJA	20
3.2. KORSTÍLUSOK TÁRHÁZA – A SZOCIALISTA REALIZMUS ÉPÍTÉSZETI NYELVE	22
BEFEJEZÉS.....	26
FELHASZNÁLT IRODALOM.....	29
FORRÁSANYAG	31
MELLÉKLET	31
KÉPJEGYZÉK	31
KÉPEK	34

Bevezetés

Az 1937-es párizsi Világkiállítás központi épületcsoportját (1. kép) három épület alkotta. A közepén álló Eiffel-tornyot két oldalról a szovjet és a német pavilon szegélyezte (2. és 3. kép). A két épület több volt, mint kiállítási csarnok, inkább monumentális emlékműveknek tűntek, melyeknek egyetlen funkciója saját nemzetük hatalmának reprezentálása volt. Ahhoz, hogy ez a többletjelentés egyértelművé váljon nem volt szükség politikai célú eseményre, gyűlésre, nyilvános szónoklatra az épületekben. A pavilonok kommunikatív jellege közvetlenül az építészeti eszközök használatából fakadt. Ilyen eszközként tekinthetünk a monumentális méretre, a grandiózusságot kölcsönző klasszicista stílusra, az épületeket díszítő szobrokra és az egymással szemben történő elhelyezésére is. Ezeknek az elemeknek köszönhetően az épületek csoportja világos jelentést hordozott. Az építészeti formákon keresztül közvetlenül vált láthatóvá két, az elkövetkezendő években egymás ellen harcoló birodalom ereje és politikai ideológiája.

Egy építészeti objektum tehát nem pusztán művészeti alkotás, ahogy a pavilonok példájából is láthatjuk. Egy festménnyel vagy egy fotóval szemben kettős természetű. Egyszerre tölt be gyakorlati és szimbolikus funkciót. A hétköznapiok részét képező lakóházak, középületek, templomok nemcsak elsődleges feladatukat (pl. lakhatás) látják el, hanem többletjelentéssel is rendelkeznek. Vagyis maga az építészeti objektum nemcsak funkcióval rendelkező struktúra, hanem jelentéssel bíró jel is. A kommunikációkutatás számára a legfontosabb kérdés az, hogy melyek azok az elemek, amelyek jelként értelmezhetőek és mindezek milyen módon képesek a jelentést a befogadó számára közvetíteni.

Dolgozatomban az építészeti objektumok jelentéssel bíró egységeit és ezek jelentésközvetítő mechanizmusát szeretném bemutatni. Ehhez az 1930-as és 40-es évek diktatúráinak építészetét fogom példatárként használni. Azért esett a választásom erre a korszakra, mert véleményem szerint az ideológiai célokhoz rendelt építészet képes a legtisztábban bemutatni egy épület jelentéshordozó képességét. Az eleve reprezentációra szánt épületek esetén a gyakorlati funkció másodlagos csupán, ilyen módon a szimbolikus tartalom könnyebben hozzáférhető.

Ki szeretném emelni azt is, hogy dolgozatom nagy részében középületek kommunikatív jellemzőit fogom vizsgálni. Ennek oka az előzőhöz hasonló. Ahogyan az építészet-szemiotikával is foglalkozó Mukařovský írja, egy templom, palota, parlament vagy színház esetében a jelentéssel rendelkező elemek előtérbe kerülnek. Könnyebb felfejteni a jelentést, hiszen közvetlenebbül van jelen, mint azoknál az épületeknél (például lakóházak, haszonépületek), ahol ezek a szemantikai szempontok háttérbe szorulnak (Mukařovský 1976:

A birodalmi építészet vizsgálatakor azonban fel kell hívnom arra is a figyelmet, hogy megállapításaim sok helyen teoretikus jellegűek. Ennek oka, hogy a diktatúrák építészetének egyik sajátossága, hogy gyakran nem áll rendelkezésre a ténylegesen felépült objektum. Monumentális, sokszor megvalósíthatatlan és realitásokat nélkülöző építményeknél ezzel a ténnyel számolnunk kell. Ugyanakkor, az építészet sajátossága, hogy a kommunikációs aspektus vizsgálata nem csupán a konstruált, hanem a rajzolt építészetre is kiterjedhet (Rachelli 1977: 269). Ilyen módon például a német birodalmi építészet egyik legfontosabb emléke, az Albert Speer által készített *Berlin-terv* értelmezése is lehetővé válik a fennmaradt tervek és leírások alapján.

Összefoglalva tehát, dolgozatomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy egy épített objektum milyen módon képes kommunikatív funkciót betölteni: hogyan és milyen eszközök segítségével kommunikálhat. Az építészet-szemiotikai megközelítés segítségével arra szeretnék rámutatni, hogy az építészeti műben foglalt közlést milyen módon lehet feltárni. A hitleri és sztálini építészet konkrét példáin keresztül fogom bemutatni, hogy az épített tér hogyan válhat egy ideológiai üzenet legfőbb hordozójává.

1. A művészet mint kommunikációs aktus – Az építészet kommunikatív jellegének lehetséges megközelítései

Ahhoz, hogy az építészet kommunikációs kontextusáról beszélhessünk, először definiálnunk kell, hogy mit értünk kommunikáció alatt. Legegyszerűbben úgy határozható meg, mint feladó és címzett között zajló információátadás. Ezt a folyamatot négy tényező befolyásolja: az üzenet közlője, maga az üzenet, a csatorna, melyen keresztül zajlik a folyamat, végül pedig a vevő. A feladó bizonyos szabályok mentén kódolja az üzenetet, melyet egy adott csatornán keresztül eljuttat a vevőhöz, aki ezt az üzenetet dekódolja. Mivel üzenetek cseréjeként tekintünk a kommunikációra, így ez a folyamat mindenképpen interaktív (Forgács 1996: 133-134). A közlés tartalma egy adott szabályrendszer mentén jön létre. Ezt a rendszert nevezzük kódnak, alapegységét pedig jelnek. Az üzenet átadása tehát mindig egy jelrendszer segítségével történik (Buda 1988: 24). A legfőbb jelrendszer maga a nyelv, melyben az egyes jeleket szavaknak nevezzük.

Jurij Lotman olyan rendszerként határozza meg a nyelvet, mely sajátos módon elrendezett jeleket használ (Lotman 1973: 15). A nyelven belül különbséget tesz elsődleges és másodlagos modelláló rendszerek között. Előbbiek közé sorolja a természetes nyelvet, míg utóbbi kategóriába helyezi például a vallást, a költészetet és a művészetet is (Lotman 1973:

17). A művészet, mint az alkotás, észlelés és befogadás komplex folyamata mindenképpen értelmezhető kommunikációként, hiszen az üzenetátadás ebben az esetben is megtörténik az alkotó és a mű befogadója között. Azonban a művészet különféle ágai: a festészet, a szobrászat, az iparművészet, a tánc mind-mind saját nyelvvel rendelkezik. Ezen esetekben azonban az alapegységet, vagyis a jelet nem szavaknak nevezzük. A festészet nyelvét például a vonalak, a színek és a formák alkotják. Az építészet esetében pedig az arányrendszer, a tömegformálás, vagyis maga a konstrukció az, ami jelként értelmezhető. Az építészet nyelve pedig legáltalánosabb értelemben maga a korstílus.

1.1. Az építészet vizsgálatának lehetőségei a kommunikációkutatásban

1.1.1. Az építészet mint téralakítás – Építészetelmélet és társadalomtudomány

Az építészet kutatásával hagyományosan a művészettörténet, szűkebb értelemben az építészettörténet foglalkozik. Ezek a tudományágak azonban a műalkotások történetiségét, stíluskérdéseit, hatásmechanizmusait kutatják. A műtárgyakat elsősorban nem a kommunikáció egy lehetséges eszközeként, hanem az adott kultúra dokumentumaiként kezelik. Egy terület azonban biztosan létezik, ahol a kommunikációkutatás és az építészettörténet összekapcsolódhat, ez pedig a térkommunikáció.

Az építészettörténet számára a tér fogalmának értelmezése központi kérdés, hiszen magára az építészetre, mint a téralkotás művészetére tekintenek. Ez a szemlélet azonban csak a XX. században vált kulcsfontosságúvá, addig a térre egy merev, statikus entitásként tekintettek (Moravánszky, M. Gyöngy 2007: 10). A szemlélet átalakulása a századforduló illetve az 1910-es és 20-as évek korai modern építészetéhez és a kortárs építészettörténeti írásokhoz köthető. A tér folytonosságát, határtalan kiterjedését először Adolf Hildebrand képzőművész fogalmazta meg *A forma problémája a képzőművészetben* című 1893-as tanulmányában. A merev, statikus térfogalmat felváltotta egy olyan megközelítéssel, mely már magában foglalta nemcsak a térbeli érzékelést, hanem a térbeli mozgást is (Moravánszky, M. Gyöngy 2007: 13-14).

A tér fogalmának értelmezésében a következő lépést August Schmarsow művészettörténész nevéhez kapcsolhatjuk. A tér észlelését vizsgálta, és arra a következtetésre jutott, hogy a „tértudat a testtudatunkból ered” és „Egy épület térbeli formája olyan gesztusok és mozgások eredménye, amelyek az ember világhoz való viszonyát, óhajait és vágyait fejezik ki.” (Schmarsow-ot idézi: Moravánszky, M. Gyöngy 2007: 15). Emellett Schmarsow fogalmazta meg elsőként azt is, hogy az építőművészet alapvető kérdése többé nem az ornamentika vagy a stílus megválasztása, hanem a „tisztá térforma-alkotás.” (Moravánszky,

M. Gyöngy 2007: 17). Így fogalmaz: „A téralkotás ösztönzői a térérzet és a térfantázia, egyazon művészetben keresik beteljesülésüket; ezt a művészetet nevezzük építészetnek, de habozás nélkül hívhatjuk a tér alakítójának is.” (Schmarsow 2007: 58). Azért tartottam fontosnak bemutatni, hogy hogyan módosult a tér fogalmának építészeti megítélése, mert a társadalmi kommunikáció is egy ehhez hasonló térfogalommal dolgozik. A térre egyik tudományterület sem gondol merev és statikus dologként, hanem egy végtelen kiterjedésű, az emberek mozgását, interakcióit is magában foglaló dimenzióként értelmezik.

A tér a társadalmi kommunikáció számára nem más, mint társadalmi folyamatok helyszíne és ilyen módon társadalmi konstrukció. „A tér sem ragadható meg statikus realitásként, hanem csak olyan valósággént, amelyet különböző csoportok interakciói, elbeszélései, képei és reprezentációi aktívan hoznak létre és változtatnak meg.” (Featherstone-t idézi: Szijártó 2010: 22). Azáltal, hogy az időben is folyamatosan változó dimenzióként értelmezhető a tér fogalma – az egyes társadalmi, kulturális, történelmi összefüggések megértése lehetővé válik pusztán a tér elemzése által (Szijártó 2010: uo).

A városi tér társadalmi kontextusát elemzi Henri Lefébvre is *A tér termelése* című könyvében. Lefébvre írásában a dolgozatomhoz szorosabb értelemben kapcsolódó megállapítást tesz, amikor a „termelés hatalmi viszonyokat leplező összefüggéseinek reprezentációiról” ír. Ez a definíció a hatalom ideológiáját közvetítő, szimbolizáló műalkotásokra vonatkozik. Ezek is a térben jelennek meg, mégpedig épületek és műemlékek formájában (Lefébvre 2007: 225). Magát a teret Lefébvre három részre osztja (Lefébvre 2007: uo). Az első a hétköznapi élet észlelt és megtapasztalt tere, melyben a társadalmi interakciók zajlanak. Ezt *térbeli gyakorlatnak* nevezi. A második kategóriát a *tér reprezentációiként* említi, mely a különféle gondolkodók, tudósok által konstruált teret jelenti (Szijártó 2008: 227). Végül pedig megkülönbözteti a *reprezentáció tereit*, melyek a társadalmi élet rejtett, szimbolikus összefüggéseinek adnak helyet (Szijártó 2008: 227). A művészetet ennek a reprezentációs térnek a kódjaként értelmezi. Összefoglalva tehát, elkülönít egy gyakorlati, egy konstruált és egy szimbolikus teret. A művészet és ezen belül az építészet kutatása az ő fogalmai alapján a szimbolikus tér esetében releváns.

Mint látható, a tér vizsgálata nem csupán az építészettudomány tárgya lehet, hanem kiindulópontja például (város)szociológiai elméleteknek is. Azáltal, hogy az épített tér megkerülhetetlen a tér bármilyen kontextusban történő tárgyalásakor, elengedhetetlen, hogy ezen tudományág(ak) is meghatározzák saját tér-fogalmukon belül, hogy miként értelmezik a művészetet vagy szűkebb értelemben az építészetet.

1.1.2. Az építészet mint a kultúra terméke – Kulturális antropológia

Az építészetre, mint a vizuális művészetek egyik ágára a kulturális antropológia is vizsgálatának tárgyaként tekint. Ezek a kutatások abban különböznek az építészettörténeti kutatásoktól, hogy nem autonóm tárgyként szemlélik a műalkotásokat, hanem a hozzájuk kapcsolódó folyamatokkal együtt vizsgálják azokat. Teszik ezt azért, mert véleményük szerint a művészetek nem különíthetők el más rendszerektől – vallástól, filozófiától vagy politikai ideológiától – csak ezekkel összefüggésben vizsgálhatóak (Maquet 2003: 15).

Jacques Maquet idézett könyvében a műalkotások, építészeti alkotások jelentését is vizsgálja. Arra a következtetésre jut, hogy minden tárgy kettős természetű. Egyrészt *entitás*, vagyis jelenti önmagát, ugyanakkor *jel* is, vagyis valami helyett áll, valamit szimbolizál (Maquet 2003: 105). Az entitás jelleget mindig az épület elsődleges funkciója közvetíti. Egy múzeum esetén például egy műtárgyknak helyet adó épületről beszélünk. Ezzel egy időben azonban jelként is értelmezhetjük, hiszen egy múzeum több, mint műtárgyraktár. Egy adott kultúra több évszázados emlékeinek őrzőjeként a múzeum jellé változik, a szellemiség és a kultúra hordozójává.

Maquet a jelek négy csoportját határozza meg, ezek: referensek, indikátorok, képek és szimbólumok. Dolgozatom szempontjából a legfontosabb a negyedik, a szimbólumok kategóriája. Az esztétikai tárgyakat egyértelműen a szimbólumok közé sorolja Maquet. A többi jeltípustól az különbözteti el, hogy „a szimbólum részesül annak természetében, amit jelöl” (Maquet 2003: 116). Vagyis részesülnek a jelölt valamilyen minőségéből. Egy építészeti példával szemléltetve ezt a megállapítást: a banképületek többségénél a XIX. század második felében megfigyelhető gyakorlat, hogy a lábazati szintet kővel burkolták, míg a felsőbb szinteket márvánnyal.¹ Az anyaghasználat nemcsak a gazdagságot, hanem a stabilitást (kő) és maradandóságot (márvány) is szimbolizálja, mely egy bank számára a két talán legfontosabb érték. Ilyen módon részesülhet egy jel (a kő és márvány burkolatú épület) jelöltjének (stabilitás, maradandóság) természetében.

Az esztétikai tapasztalás folyamatát Maquet alapján a következőképpen foglalhatjuk tehát össze: egy fizikai jelenség (szimbólum) ingerként hat az érzékszervekre, erre válaszként az érzékszervek mentális tartalmat alakítanak ki (pl. stabilitás, maradandóság érzete), ezeket a tartalmakat pedig a látott tárgy tulajdonságainak tulajdonítjuk (Maquet 2003: 119).

Maquet felteszi a számunkra is fontos kérdést: tekinthető-e a művészet kommunikációnak? A korábban idézett Lotmanhoz hasonlóan ő is megállapítja, hogy a küldő, a fogadó, a kód, az üzenet megtalálható a művészeti kommunikációban is. A különbség a személyközi kommunikációhoz képest viszont a jelentettek számában keresendő. A

¹ Például: Budapest, Osztrák-Magyar Bank (ma: Magyar Nemzeti Bank); 1902-1904, Alpár Ignác.

művészeti kommunikációban az alkotó átalakít egy gondolatot vizuális formává. Ezzel a tárggyal találkozik a néző aki – ha sikeres a kommunikáció – megérti a küldő által közvetített gondolatot (Maquet 2003: 163). Maquet szerint itt jelentkezik a különbség. Addig, amíg egy szó adott kontextuson belül egy jelentéssel bír („kontextuálisan egyjelentésű referens”), addig egy műalkotás szimbolikus jelentésének értelmezése mindig az egyéntől és az ő tapasztalataitól függ. Maquet elfogadja a művészet kommunikációként való értelmezését. Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy egy műalkotás nem képes olyan komplex üzenet átadására, mint a nyelv, mivel nem egyértelmű. Hiszen lehetséges, hogy a befogadó nem rendelkezik olyan tapasztalattal, amit a művész üzenetként megfogalmazott (Maquet 2003: 168-171). Így a vizuális kommunikáció magában hordozza a sikertelenség lehetőségét, azt, hogy a befogadó nem a művész szándékának megfelelően értelmezi az üzenetet.

Maquet esztétikai antropológiája tehát több kommunikációkutatás által érintett területet is vizsgál. Legyen az a művészet mint kommunikáció, az esztétikai tapasztalás vagy a jelentéstulajdonítás kérdése.

1.1.3. Az építészet mint jelrendszer – Szemiotikai megközelítés

Maquet az esztétikai tárgyak jelentését vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy az egyes műtárgyak jelként, pontosabban szimbólumként funkcionálnak. Ha a jel fogalmát a legegyszerűbben szeretnénk megfogalmazni, akkor azt mondhatjuk, hogy minden jel, „ami valamit valaki számára valamely tekintetben vagy minőségben helyettesít” (Peirce 2005: 24). Ha jól belegondolunk, az emberi kultúra egészét a jelhasználat határozza meg, legyen szó a beszédről, az írásról, a nem verbális kommunikációról vagy akár a művészetekről (Horányi, Szépe 2005: 16). A jelek tudományos vizsgálatának tárgya minden létező jelrendszer struktúrája, illetve ezek szociokulturális viselkedésformák észlelésében és kialakításában játszott szerepe (Crystal 1998: 495). Ahogy látható, a szemiotika kutatási területe rendkívül szerteágazó, és ugyan nyelvészek és filozófusok fogalmazták meg a szemiotika alapjait, de később az irodalomtudomány, az antropológia, sőt az építészetelmélet is felismerte a jelek kutatásában rejlő lehetőségeket.

Dolgozatom szempontjából a kulcskérdés, hogy tekinthetjük-e jelrendszernek az építészetet? Az eddig leírtak alapján biztosan állíthatjuk, hogy igen. Azzal, hogy elismerjük az építészet jelrendszer mivoltát, egyszersmind alkalmassá válik a szemiotikai vizsgálatra. Véleményem szerint az építészet kommunikatív jellegét leghatékonyabban a szemiotikai módszer segítségével bizonyíthatjuk. Mielőtt azonban az építészet-szemiotika megállapításait tanulmányoznánk, szükségesnek tartom az alapfogalmak tisztázását.

A szemiotika legkorábbi definiálása Saussure nevéhez köthető. Olyan tudományként

írja le, „amely a jelek életét tanulmányozza a társadalom életén belül” (Horányi, Szépe 2005: 18). Mindent jelnek tekint – legyen az fogalom vagy tárgy – amely valami más helyett áll. Véleménye szerint a jel mindig két részből tevődik össze, a jelölőből és a jelöltből. Előbbi a konkrét dolog, az a forma (hangsor, kép, tárgy, esemény), amely megjeleníti a tartalmat. A jelölt pedig a jelölő által helyettesített fogalom (Moriarty 2010: 86). Peirce emellé a két kategória mellé bevezeti még az értelmező fogalmát is, amely az a mentális kép, melyet a jel vált ki a befogadóban (Moriarty 2010: 88). Ezzel a három fogalommal pedig már meghatározható az a folyamat, melyben az adott dolog jelként funkcionál. Ezt Morris *szemiózisnak* nevezte, és a következőképpen definiálta: „Ezt a folyamatot [...] általában úgy tekintik, mint ami három tényezőtől áll: abból, ami jelként szerepel, abból, amire a jel vonatkozik és abból a jel értelmezőjére gyakorolt hatásból, amelynek következtében a szóban forgó dolog a jelértelmező számára jellé válik.” (Morris 2005: 41).

A jelek tipológiájával először Peirce foglalkozott, többféle megközelítést alkalmazva. Felosztásából kiemelném azt, ahol a jeleket tárgyukhoz való viszonyuk alapján csoportosítja. Ez alapján beszélhetünk ikonokról, indexekről és szimbólumokról. Dolgozatom szempontjából a harmadik kategória releváns. A szimbólum „az általa jelölt tárgyra [...] törvény segítségével utal” (Peirce 2005: 29). Ahogyan Peirce kifejti, a törvényt az emberek határozzák meg, és ilyen módon közmegegyezésen alapuló jelentése van. Tehát a szimbólumok esetén nincs sem közvetlen (index), sem hasonlóságon (ikon) alapuló kapcsolat, hanem csak és kizárólag önkényes viszony. Idesorolhatjuk a nyelvi és nem nyelvi rendszereket egyaránt, tehát az írott és beszélt nyelvet ugyanúgy, mint a művészetek nyelvét (Peirce 2005: uo).

Így érkezünk el a művészetekhez és az ezt vizsgáló művészet-szemiotikához. Uszpenszkij szerint a „műalkotást úgy tekinthetjük, mint szimbólumokból álló szöveget, amely szimbólumokba mindenki a maga módján helyettesíti be a tartalmat” (Uszpenszkij 2005: 304). Magát a művészeti szemiózist Uszpenszkij szerint a következőképpen írhatjuk le: egy adott jelkészlet tartalmat sugall a művésznek, ő ezt bizonyos formai szabályoknak megfelelően anyagi formába önti. A kapott forma szimbólumokból épül fel, ezeket pedig a néző a saját tudattartalmával tölti meg. Ez a tartalom viszont teljesen sosem eshet egybe a művész vagy egy másik befogadó tudattartalmával (Uszpenszkij 2005: 306). Ez a többértelműség a művészeti kommunikáció sikerességének egyik legfőbb akadálya.

A többértelműség azonban csak az egyik olyan tényező, mely nehezíti egy műalkotás által hordozott jelentés feltárását. Az építészeti alkotásoknál ugyanis még egy probléma felmerül. Az építészeti objektumokat úgy értelmezhetjük, mint egy „használati tárgy, mely a művészi kifejezés eszközével él” (Hajnóczy 1960: 51). Az épületek tehát kettős funkcióval

rendelkeznek. Elsődleges funkciójuk a rendeltetésük, egy lakóház esetén maga a lakhatás. Látnunk kell, hogy ez nem hordoz semmilyen kommunikatív jelleget, hiszen ebben az esetben csak saját funkciójellegét közvetíti (Hajnóczy 1977: 253). Az építészeti objektum kommunikációs tényré másodlagos funkciója révén válik. Ez a szimbolikus funkció (Hajnóczy 1977. uo.). Egy lakóház esetében így értelmezhetjük például a meghittséget és a nyugalmat. A szimbolikus funkció kulturális vagy ideológiai tartalmak közvetítését egyaránt lehetővé teszi. Eco a kettős funkciónak megfelelően kettős folyamatról is beszél (Eco 1977: 294). Az építészeti objektum elsődleges funkciója denotálódik, míg a másodlagos konnotálódik. Denotáció esetén az épület legfontosabb funkciója mutatkozik meg, míg a konnotációban a funkcióhoz kapcsolódó (a kort reprezentáló) ideológiák jelennek meg (Hajnóczy 1974: 148). Az építészeti kommunikáció tehát a másodlagos funkció szintjén értelmezhető.

További megválaszolandó kérdés, hogy mi az építészeti jel, a kód és a jelentés? Eco szerint az építészeti jelek azok, amik kódok által ismertetik velünk a funkciókat (Eco 1977: 294). Hajnóczy azt mondja, hogy az építészeti objektumok esetében „nem súlyponti kérdés”, hogy valójában mi a jel, mivel ezek önállóan sosem állnak, így önmagukban jelentést sem hordoznak (Hajnóczy 1977: 257). Az oszlopot említi példaként, hiszen önmagában csak tartó funkcióját közvetíthetné a befogadó felé. Kontextusban vizsgálva viszont már feltáráhatóvá válik a szimbolikus (kommunikatív) funkció. Láthatóvá válik, hogy antik görög templomhoz vagy klasszicista parlamenthez tartozik-e ugyanazon stílusú oszlop, mely ily módon pedig már látható, hogy más-más jelentést hordoz. Kontextusban vizsgálva jelként értelmezhető egy épület alaprajzi elrendezése, belső terének kialakítása, a tömegformálása, az anyaghasználata, az ornamentikája vagy akár a városi térben való elhelyezése. A művészeti alkotásoknál azonban meg kell jegyezni, hogy a jelrendszerek időről-időre átalakulnak, ez a korstílusok változásának törvényszerű következménye. Bármilyen stílusról is legyen szó, a jelrendszert alapvetően az adott kor társadalma, uralkodó ideológiája, szűkebb értelemben pedig az adott mű programja és az építész tehetsége határozza meg (Hajnóczy 1977: 258).

Végül az építészeti objektum jelentését is értelmeznünk kell. Hajnóczy szerint az épületeknél nem a klasszikus értelemben jelenik meg forma és tartalom kettőse. A forma természetesen jelen van, ez az épület külső megjelenése, amit látunk. A tartalom fogalmát viszont többletjelentéssel ruházza fel Hajnóczy. Nem egyszerűen az adott mű témájaként tekint rá, mivel szerinte egy épületnél a formának nem tartalma, hanem jelentése van. Tehát az építészeti jelentés a tartalom által jut kifejezésre (Hajnóczy 1960:52).

Az épített objektum jelentése azonban több szinten jelentkezik. Hajnóczy négy jelentéssíkot különít el. Először is az épületnek van egy *egzisztenciális jelentése*. Ez a

legelemibb jelentés, csupán azt fejezi ki, hogy az adott épület egy épített objektum, ily módon elkülönül a természeti környezettől. A második már egy absztraktabb jelentés, az *esztétikai*. Hajnóczy az arányokat, a ritmust és a harmóniát nevezi meg az esztétikai jelentés hordozóiként. Ez az a tartalom, mely állandó, sosem kopik le az adott formáról. Ezzel szemben a harmadik kategória, a *funkcionális jelentés* esetén nem beszélhetünk állandóságról. Ez ugyanis az adott épület rendeltetését, műfaját közvetíti felénk, azt hogy milyen események zajlanak benne. Ezt pedig mindig az adott kor kulturális és társadalmi szokásai határozzák meg. Minél nagyobb a távolság az építés időpontja és a befogadó között, annál kevésbé fejthető meg ez a jelentés. Ezért nem könnyű megérteni az egyiptomi piramisok vagy Stonehenge kőépítményének rendeltetését. Végül a negyedik kategória, a *történeti-ideológiai jelentés*. Ezt tekinti Hajnóczy a legkonkrétabb jelentésnek. Az épületek esetén vannak olyan tartalmak, melyek csak az adott történelmi, társadalmi, gazdasági kontextus ismeretében tárolnak fel (Hajnóczy 1960: 54-57).

Vegyük példaként Albert Speer *Új Kancellária* épületét (4. kép), mely Berlin átépítésének részeként 1938-1939 között készült el.² Ha megnézzük az épületről készült képeket, akkor első látásra csak két jelentéstartományt tudunk meghatározni. Az egzisztenciális jelentés magától értetődő: egy épített objektumot látunk. Mindenki számára egyértelmű, hogy ez egy épület és ennél fogva nem képezi a természet részét. Az esztétikai jelentést vizsgálva azt állapíthatjuk meg, hogy egy rendkívül szigorú arányokat használó, ornamentika nélküli, komor és tekintélyt parancsoló épületet látunk. A funkcionális jelentés értelmezésekor már falakba ütközünk, hiszen ha szigorúan csak a formai elemeket nézzük, akkor nem derül ki számunkra, hogy ebben az épületben mi is zajlik pontosan. Bármilyen részletet is figyelünk meg, csak akkor hordoz jelentést számunkra, ha ismerjük az adott korra jellemző jelrendszert. Így csak antik oszlopokat, pilléreket és rendkívül szimmetrikus tagolású homlokzatot látunk. Ezek alapján pedig akár egy klasszicista múzeumnak is gondolhatnánk az épületet. Látható tehát, hogy a történeti-ideológiai jelentés megértése csupán előzetes tudásanyag birtokában lehetséges.

Azt gondolom, hogy az építészet kommunikációs szempontú megközelítései közül a szemiotikai módszer a leghatékonyabb. Az egyes jelek, szimbólumok és konnotatív folyamatok illetve jelentéssíkok értelmezésével valóban választ adhatunk arra a kérdésre, hogy milyen módon kommunikál egy építészeti objektum.

² Az épület nem maradt fent, a II. világháborúban megsérült, majd elbontották.

2. Germánia-terv – Az építészet mint a propaganda egyik lehetséges eszköze

Az előző fejezetet az építészeti forma jelentéstípusainak ismertetésével zártam. Ahogy láthattuk, vannak olyan jelentéstartományok, amelyek előzetes tudás nélkül nem értelmezhetőek. A diktatúrák építésze estén ez a megállapítás hatványozottan érvényes. Dolgozatomnak azonban nem célja a korszak történeti bemutatása. Ahhoz, hogy az egyes jelentések könnyebben feltáruljanak, inkább az ideológiai környezet felvázolását tartom fontosnak.

2.1. Propaganda és szimbolikus jelentés kapcsolata

Hannah Arendt a totalitárius diktatúrák természetének bemutatásakor arról ír, hogy ezeknek a rendszereknek a lendülete elsőre csak az elitet és a csőcseléket tudja magával ragadni. Ahhoz, hogy a nagy tömeg támogatását is megszerezze, egy igazán fontos eszközre van szüksége, ez pedig a propaganda (Arendt 1992: 425). A tömeg megszólítása egy diktatúra legfontosabb feladata, hiszen ha a tömeg támogatását élvezi, akkor a hatalmat is birtokolja (Arendt 1992: 378).

A hitleri propaganda teljes körű volt. Ennek oka az, hogy folyamatos figyelemfelkeltésre és figyelem fenntartásra volt szükségük ahhoz, hogy a széles tömegek támogatását élvezzék. Ennek érdekében alkalmazták a tömegmozgósítás különféle rituális és szimbolikus eszközeit (Németh 2007: 45). Rituális eszközként gondolhatunk például a gyűlésekre, több tízezer fős felvonulásokra. A szimbolikus eszközök között pedig a művészet propagandisztikus célokra történő kisajátítását említhetjük.

Az építészet propaganda eszközként való tárgyalásánál ki kell emelnünk egy dolgot. Ahogyan arról már korábban írtam, egy épített objektum mindig kettős természetű. Elsődlegesen mindig önmagát jelenti, saját funkcióját közvetíti a befogadó felé. A szimbolikus jelentés csak másodlagos és nem is azonnal hozzáférhető. A másodlagos közlést ugyanis gyakran teljesen elfedi az alkotás gyakorlati funkciója. Mukařovský szerint akkor válik ez a közlés szembetűnővé, ha az épület más funkciót színlel, mint ami valójában (Mukařovský 1988: 97). Ilyen funkciószínlelésként értelmezem például a *Berlin-terv* Csarnok épületét (5. kép). Formájával ugyan a Pantheon épületét idézi,³ funkcióját tekintve azonban semmiképpen sem beszélhetünk templomról. Inkább egyfajta szónok-csarnokról, melyben Hitler egész birodalmához intézett beszédeit tarthatta volna. Mukařovský szerint ez a jelenség

³ Róma, Pantheon; Kr. u. 118-125.

főleg olyan korokban érvényesül, amikor egy (köz)épület „reprezentálja annak a környezetnek az ideológiáját, amelyből létrejött, és amelyet szolgál” (Mukařovský 1988: uo).

Az egyes diktatúrák tehát az építészet szimbolikus jelentésközlítő szerepét használják ki akkor, amikor propagandisztikus célokkal alkalmazzák azt. Ilyen módon kapcsolódik össze az építészet a propagandával és a szimbolikus jelentéssel. Ezt az összefonódást gyakorlatban a legtokéletesebben Berlin átépítésének tervén figyelhetjük meg.

2.2. Monumentális városkoncepció – Berlin

Berlin 1930-as években készült átépítési terve a birodalmi főépítész Albert Speer nevéhez fűződik. Ugyanakkor Adolf Hitler is végig jelen volt a tervezés során, illetve egyes épületekhez az ő korai vázlatai adták a kiindulópontot. A város átalakításának legfőbb célja az volt, hogy kialakítsák a „német nép nagyságát” tükröző fővárost, mely nem csupán Németország, hanem az egész Birodalom fővárosa, új nevén Germánia lett volna (Speer 1996: 5). Ahogyan Arendt is írja, a propaganda hatékonysága attól a ténytől is függ, hogy mennyire sikerül „a mozgalom fiktív világát a hétköznapi élet kézzelfogható valóságává [...] alakítani” (Arendt 1992: 488). Vagyis a társadalom tagjai számára megtapasztalhatóvá kell tenni magát az ideológiát, és mi lehetne erre alkalmasabb, mint a hétköznapi élet terének teljes átalakítása.

Hitler és Speer Berlinje azonban csak terv maradt. A II. világháború kezdetével a *Germánia-terv* kivitelezése háttérbe szorult. A költségek, de legfőképpen a háború végkimenetele miatt, végül nem is épült fel. Azonban a tervek illetve Speer emlékiratainak tanulmányozása révén megérthetjük azt, hogy hogyan juthat az építészet központi szerephez egy város tudatosan formált képének kialakításában.

Fontosnak tartom kiemelni, hogy Berlin átépítésének nemcsak ideológiai, hanem gyakorlati okai is voltak. Hitler tervei szerint ugyanis a négymillió lakosú várost nyolcmillióra bővítették volna. Az így megnövekedett lakosságnak pedig megfelelő infrastruktúrára, úthálózatra, vasútra, lakóházakra, közterekre volt szüksége (Speer 1996: 84-85). Ehhez az átalakításhoz pedig szükség volt az utak kiszélesítésére, átépítésére, közművesítésre és a gyorsvasút-hálózat kiépítésére. Speer valóban modern igényeket kielégítő várostervben gondolkodott. Hitler azonban csak a többi nagyvárost túlszárnyaló, a német nép nagyságát hirdető, monumentalitásával ható Berlint látott maga előtt. Speer kidolgozta például a város teljes vasúthálózatának átalakítását, mely megoldotta volna a nyolcmillióra duzzadt város közlekedését. Azonban, ahogyan Speer is írja, ez a koncepció a reprezentáció rovására ment volna, így elvetették (Speer: 1999: 87). Egyértelmű tehát, hogy tudatos városarculat alakításról volt szó, melyet azonban nem a ráció, hanem az ideológia vezérelt.

Így azonban a város nem a benne lakókat szolgálta volna, hanem sokkal inkább a hatalmi retorikát.

2.2.1. *A stílus mint kommunikatív tényező*

A terv részletes bemutatása előtt azonban meg kell vizsgálnunk, hogy az épített környezet milyen módon képes kommunikálni a befogadóval. A már többször idézett Hajnóczi Gábor *Az építészet nyelve* című tanulmányában a következőket írja az építészet kommunikatív mivoltáról: „Kommunikatívvá akkor válik a tervező építész tevékenysége, amikor az anyagok, a szerkezet, a tájolás, a szín megválasztásával, vagyis a „hogyan”-nal jelezni kívánja és tudja expresszív szándékát.” (Hajnóczi 1985: 82). Ezzel azt erősítjük meg, hogy egy építész nem az épület funkciójával, hanem az eszközeinek megválasztásával képes üzenetet közvetíteni a befogadó felé.

Ezt láthatjuk a *Berlin-terv* épületeinél is. Eszközként értelmezem a stílus megválasztását is, hiszen ebben az esetben ez is egy rendkívül meghatározó tényező. Az 1930-as években már egyértelműen a modern építészeti tendenciák voltak meghatározóak Európa építészetében. Elég csak a német Bauhausra gondolnunk, melynek székhelye 1930 és 1933 között Berlinben volt. A tisztán geometrikus formákra épülő modern építészet formanyelve azonban nem volt megfelelő Speer új középületei számára. Ennek egyik oka Frampton szerint az, hogy az absztrakt építészeti formák nem képesek szimbolikus üzenetek közvetítésre⁴, így az állam hatalmi ideológiáját sem tudják reprezentálni (Frampton 2009: 277). A másik – jóval gyakorlatiasabb – ok a nemzeti szocializmus ideológiai szembehelyezkedése a modernizmus mindennemű megnyilvánulásával. Speer erről így ír: „Hitler is tiltakozott a művészet nemzetközisítése ellen, harcostársai a hazai talajban látták a megújulás gyökereit”(Speer 1996: 23). A modernizmus nemzetközi jellege többek között azért váltott ki teljes elutasítást, mert Hitler megítélése szerint, ami nemzetközi az nem a nemzeti kultúrában gyökerezik, és ilyen módon az őszinte és valódi német ideákat nem képes közvetíteni (Paret 2003: 14).⁵

A modern stílust tehát elvetette Speer és az antik építészet formanyelve felé fordult. Az antik elemek használata mindenképpen felruházható kommunikatív funkcióval.

⁴ Frampton állítását azzal egészíteném ki, hogy az absztrakt építészeti formák is képesek betölteni kommunikatív, vagyis szimbolikus funkciót. Az absztrahált formák eszköztelensége miatt azonban jóval nehezebb ezeknek a szimbolikus tartalmaknak az átadása. Többek között ezért sem használja fel Hitler a Bauhaus vívmányait. A historizáló stílusok formanyelve, anyaga, ornamentikája, monumentalitása azonban olyan többletet hordoz, mely révén könnyebbé és közvetlenebbé válik az üzenet befogadása.

⁵ A modern tendenciák elutasításának további okai is voltak. Gondolok itt arra, hogy a művészek alkotásaikkal – a művészet lényegéből fakadóan – a hétköznapi életre is reflektálnak. Az egyéni, szabad gondolat pedig egy diktatúrának csak ellensége lehet. Legfőképpen ezzel magyarázható az, hogy a diktatúrák művészetének formanyelve miért tér el olyan erőteljesen a hatalomra jutást megelőző évek stílusától, a modernizmustól.

Szimbolikus eszköz ez, melynek segítségével párhuzamba állítható a Német Birodalom a Római Birodalom nagyságával. Pusztán az építészeti formák (oszloprendek, tagozatok) felhasználásával lehetővé válik az antik világ legnagyobb birodalmának megidézése. Természetesen csak a forma ismétlődik, a tartalom kiürül. Speer klasszicizáló épületei rideg és monumentális alkotások, melyek egyetlen célja, hogy az ezeréves birodalom mítoszát és annak ideológiáját láthatóvá tegye.

Ugyanakkor az antik formanyelv felhasználásával egy a németek számára fontosabb kor megidézése is lehetővé vált. Ez, pedig nem más, mint a XIX. század első fele, az érett német klasszicizmus időszaka. Az egységes Németország megszületésének kora ez, melyben a nemzeti tudat megerősödött és az ország vezető szerepre tett szert Európában. Nemcsak az ország, hanem annak fővárosa is átalakuláson ment keresztül ekkor. Berlin az új szerepének (a nemzet fővárosa) megfelelően új arculatot kapott, köszönhetően a kor legfontosabb építészeinek, Karl Friedrich Schinkelnek. Az építészet – ugyanúgy ahogy az 1930-as években – a hatalom elsőrendű kifejezőjévé vált, a reprezentáció legfontosabb eszközévé (Zádor: 1976: 106). Az új középületek szerkezeti tisztasága, díszítetlensége a birodalom szilárdságát, állandóságát tükrözte.

Érthető tehát, hogy miért Schinkel Berlinje volt Speer és Hitler koncepciójának kiindulópontja. Mindkét kor a nemzet öntudatát, erejét, hatalmát tükröző fővárost kívánt felépíteni. Ez azonban csak a Schinkel-féle klasszicizmusnak sikerült. Speer *Germánia-terve* túlzó volt, monumentális épületeivel pusztá díszletté változtatta volna Berlint, megfosztva így a várost alapvető funkcióitól. Speer ezt be is ismeri emlékirataiban: „Hitler vágyakozása az eltúlzott méretek iránt messzebb ment annál, amit hajlandó lett volna bevallani bárkinek is: a monumentális építmények célja az lett volna, hogy művét dicsőítsék, öntudatát még magasabbra emeljék. [...] Az emlékművek építésének azt kellett szolgálnia, hogy [...] megtestesítsék világuralmi igényét.” (Speer 1996: 79).

2.2.2. A városszerkezet mint kommunikatív tényező

A hivatalos megbízást 1937. január 30-án kapta meg Speer (Speer 1996: 86). A koncepció egy kettős tengelyre felfűzött város képét mutatta.⁶ Egy észak-déli és egy erre merőleges kelet-nyugat irányú sugárutat kívántak kiépíteni, melyet négy körút fogott volna közre. Ezt a kettős tengelyű kialakítást nevezi Meggyesi *szimmetriatengelynek*. Ennek a térformálásnak is kettős funkciója van, ugyanúgy ahogyan egy épített objektumnak. Elsődlegesen közlekedési útvonal, ugyanakkor szimbolikus jelentéssel is bír, hiszen

⁶ A terv leírásához Speer emlékiratait használtam fel, melyben részletesen tárgyalja Berlin átépítési tervét.

felvonulásoknak, és egyéb reprezentatív, ceremoniális eseményeknek is helyet adó térről beszélünk (Meggyesi 2009: 206).

Berlin esetében a kiemelt szerepet az észak-déli tengely (6. kép) kapta volna, mely Speer leírása szerint 120 méter széles és 5 kilométer hosszúságú lett volna. Ehhez előképként a párizsi Champs Élysées szolgált, melynek méreteit (kb. két kilométer hosszú és 70 méter széles) azonban jóval meghaladta volna. A sugárút kezdetét délen a Diadalív adta volna, míg a lezárását egy hatalmas méretű gyűlésterem, a Csarnok (7. kép). Meggyesi az ilyen típusú épületeket nevezi *városépítészeti eseménynek*. Ezek zárják a szimmetriatengelyek két végét és funkciójuk az, hogy egységessé tegyék és fokozzák a városépítészeti koncepció reprezentatív jellegét (Meggyesi 2009: 206-207).

Speer tervén ezt a reprezentatív jelleget erősíti az is, hogy az észak-déli tengely mentén kizárólag középületek álltak volna. Ezeknek azonban csak díszlet funkciót szánt Hitler, a hivatali apparátust ugyanis nem itt helyezték volna el. Olyan épületekről beszélünk tehát, melyek elsődleges funkciójukat nem teljesítették volna. Ilyen módon csak a szimbolikus funkció és ezen keresztül az ideológiai jelentés kaphatott szerepet, az viszont hatványozottan. A sugárút menti épületek közvetlen üzenete Németország politikai és gazdasági hatalmának reprezentálása volt (Speer 1996: 149).

2.2.3. *Az épített objektum mint kommunikatív tényező*

Az észak-déli sugárútnak megvolt a jól megszerkesztett koreográfiája. A déli oldalon a Központi pályaudvar épülete szolgált kezdőpontként. A Berlinbe érkezők egyből a sugárutat felvezető Diadalívvél szemközt találták volna magukat. „A hivatalos vendégek egy nagy, nyitott lépcsőn lépkedtek volna lefelé. Őket is, akárcsak a pályaudvarról kilépő egyszerű embereket [...] letaglózta volna a városépítészeti összkép, azzal együtt pedig a Birodalom hatalma.” (Speer 1996: 148). A pályaudvar és a Diadalív közötti útszakasz két oldalát különféle zsákmányolt fegyverekkel szegélyezték volna. Ezután érkeztek volna a Diadalívhez. Ennek is párizsi előképe volt, mégpedig Napóleon Arc de Triomphe-ja (Speer: 1996: 149).⁷ Természetesen a méretek itt is jóval monumentálisabbak voltak: míg a francia 50 méter magas, addig a berlint – Hitler kérésére – 117 méteresre tervezte Speer. A diadalíveket az ókori Rómában általában a győztes harcok utáni győzelmi menetek eszközeként használták. Ezek alatt vonult be a városba a diadalmas hadvezér és serege a csata után. Ilyen értelemben egy diadalív legfőbb funkciója a győzelem hirdetése illetve az emlékállítás volt (Harries 2000: 311).

⁷ Párizs, Arc de Triomphe de l'Étoile; 1806-1836, Jean François Chalgrin.

A berlini Diadalív esetében azonban ez a jelentés módosul, ugyanis ez az emlékmű az első világháború hősi áldozatainak állított volna emléket. Speer ezzel kapcsolatban a következőket idézi Hitlertől: „Az legalább méltó emlékmű lesz a világháborús halottaink számára. Az elesettek nevét, mind az 1,8 milliót, a gránitjába vésetjük.” (Speer: 1996: 84). A halottak nevének megjelenítése teszi ezt a diadalívet a hősi áldozatok emlékművévé. Meggyesi a Diadalívhez hasonló épített objektumokat nevezi *eseménytérnek*. Ez egyfajta vonatkozási pont, mely képes magát az eseményt (ebben az esetben az I. világháborút) rögzíteni és ez által az adott esemény szimbólumává válni (Meggyesi 2009:114). Ezen túl a hitleri retorikát is képes közvetíteni a Diadalív (és ilyen értelemben módosul az antik diadalívek jelentése). A majdnem kétmillió elesett nevének gránitba vésése a német nép heroikusságának bemutatását is szolgálja, és ezzel a jelenben élőkhez is szól: hasonló szerepvállalásra szólítja fel őket (Harries 2000: 311).

Az út mentén folyamatosan tárult fel a Diadalív északi ellenpontja, az egyetlen helyiségből álló, kupolás Csarnok, mely alapvetően Hitler szónoklatainak adott volna helyet. Ugyanakkor a jövő generációi számára a Harmadik Birodalom dicsőségét közvetítő kultuszhelyként is funkcionálhatott volna. Előképert Speer ismételten az antik építészethez fordult, mégpedig a római Pantheonhoz (Speer 1996: 167). Az épület nagyságával jóval meghaladta az addig ismert csarnokok méreteit: a 250 méter átmérőjű tér fölé 220 méter átmérőjű kupola magasodott volna. A belső tér megvilágítását ugyanúgy egy opeion⁸ szolgálta volna, mint a Pantheon esetében. Azonban hogy a méretkülönbséget érzékeljük, ki kell emelnem, hogy amíg a Pantheon rotundájának átmérője 43 méter, a Csarnok esetében csak a felső fénynyílás lett volna ekkora. Tehát Speer csarnokában az ókori templom sokszorosa fért volna el. A grandiózus hatást tovább fokozta a belső tér végtelenül egyszerű kialakítása: a középpontban a szónoki porond állt és ekörül harminc méter magasságig tribünök sora magasodott volna. A tér egyetlen díszítő eleme a 14 méter magas márványtalapzaton álló aranyozott birodalmi sas lett volna, mely karmaiban a birodalom jelképét, a horogkeresztet tartotta volna. Ez alatt állt volna Hitler pódiuma. Az egész észak-déli tengely legészakibb pontja volt tehát ez, a sugárúton tartott felvonulások legvégső pontja, célállomása. A főhomlokzat hatását egy oszlopcsarnok is fokozta volna, melynek két oldalát allegorikus szobrok, az égboltot tartó Atlasz és a földgömböt tartó Tellusz zárta volna (Speer 1996: 167).

Ezen az épületen szinte minden részlet az ideológia közvetítésének eszközeként értelmezhető. A belső tér puritán mégis monumentális kialakítása egyértelműen a vezér hatalmának, kultuszának demonstrálására hivatott. A monumentalitásával eljelentékteleníti az

⁸ Opeion: a tető központi, áttört része, mely biztosítja az épület belső terének megvilágítását.

egyént, ugyanakkor hirdeti a vezér és a birodalom nagyságát (Németh 2007: 73). Az Atlasz és Tellusz szobrok sem az antik szobrok ideális szépségét jelenítik meg, amit Winckelmann úgy fogalmazott meg, hogy: „a szépségnek valami általános fogalmát alakították ki, mind a test egyes részeiből, mind az egész arányaiból, s ennek a természet fölé kellett emelkednie; mintaképük valami olyan szellemi természet volt, mely csupán az értelemben vázolódtott föl.” (Winckelmann 1978: 16). Ezek a szobrok árja izomkolosszusok voltak, melyek a német nép nagyságát, heroikusságát szimbolizálták (8-9-10. kép). Gyáni szerint a felsőbbrendű ember ideája a totális nemzeti egység megteremtésének kulcsa (Gyáni 2007: 42). Ezek a szobrok és a Csarnok épülete egyértelműen ennek a felsőbbrendűségnek állítanak emléket.

További szimbolikus jelentések is kapcsolhatóak ehhez a térszakaszhoz, ugyanis a német birodalom parlamentje, a Reichstag épülete⁹ nem messze állt a tervezett Csarnoktól. Sperrel szemben – aki le akarta bontatni az épületet – Hitler ragaszkodott a Reichstaghhoz. Azonban nem a törvényhozás épületeként tekintett rá, hanem inkább társasági célokra (társalgók, olvasótermek, könyvtár) kívánta használni. Ennek a gesztusnak is egyértelmű jelentése van, ahogyan ezt Speer is felismerte: „Az épületek [...] a nagy Kupolacsarnok árnyékában álltak, amely, mintha Hitler a népképviselőt lényegtelen voltát az arányokkal is érzékeltetni akarná, ötvenszer nagyobb tömegű volt, mint a népképviselő épülete.” (Speer 1996: 166).

Hitlernek egy saját használatú épületre is szüksége volt. A korábban használt Birodalmi Kancellária már nem volt megfelelő számára, ezért egy új tervezésével bízta meg Speert. „[...] Hitler immár imperiális igényű kulisszákat akart.” Lényegében ez volt a Birodalom politikai központja, ahol Hitler az állam ügyeit intézhette. Elhelyezése is ezt a központi szerepet nyomatékosítja, hiszen a két sugárút metszéspontjában állt. Termek és csarnokok sokasága alkotta a Kancelláriát. A fogadóteremből egy mozaikos csarnokba, onnan egy lépcsőn át egy 145 méteres galériás terembe (11. kép) ért a látogató, és csak ezután következett Hitler fogadóterme (12. kép). Az út idáig összesen 220 méter volt. „A bejáratától a fogadóteremig vezető hosszú úton érezhetnek valamit a Német Birodalom nagyságából!” – mondta elégedetten Hitler, amikor először tanulmányozta Speer terveit. Az épület funkcióját és jelentését a következőképpen összegezte: „Ha valakit a Birodalmi Kancellárián fogadok, akkor azt a személyt nem Adolf Hitler magánember, hanem a német nemzet Führere fogadja – vagyis nem én, hanem általam Németország. Az épület pedig „évszázadokig ott fog fennmaradni és tanúskodni a mi időnkéről.” (Speer 1996: 126).

A terv itt ismertetett részeiből látható, hogy a város új arculatának kidolgozásakor a középületeken volt a hangsúly. Ezzel azonban egy olyan várost építettek volna fel, melyben a

⁹ Berlin, Reichstag épülete; 1884-1894, Paul Wallot.

városi életforma nem kaphatott teret. Mindenhol monumentális épülettömbök voltak, szimmetrikus homlokzatok öt kilométer hosszúságban, az emberi szem számára befogadhatatlan csarnoképületek, fogadóterek, utak, amelyek nem közlekedési céllal, hanem felvonulások, ünnepek rendezésére készültek. A *Germánia-terv* Berlinje városépítészeti valójában értelmezhetetlen volt. Speer tudta ezt, és próbálta valamennyire árnyalni, hétköznapi életre alkalmassá tenni. Új egyetemi városrész és egészségügyi negyed kialakítását tervezte, az autópálya körgyűrűje mentén parkokat, sportlétesítményeket képzelt el, hogy ez egy valóban működőképes város lehessen (Speer 1996: 147). Hitler számára azonban ez kevésbé volt fontos, ahogy Speer írja: „A várostervező számára egy ilyen sugárútnak csakis a város építészeti újjáalakítását célzó kiindulási alapként lehetett volna értelme és funkciója. Hitler számára azonban csupán dekoratív, öncélú díszlet volt.” (Speer 1996: 87). A sugárút megfelelően grandiózus hatásán kívül valójában nem foglalkoztatta az élhető város megtervezése és kivitelezése. „Minden egyszerűsítésre, vagy az arányok megváltoztatására tett javaslat elől elzárkózott.” (Speer 1996: 149).

A fejezet elején idézett Arendt-i gondolat, miszerint az ideológiát a tömeg számára kézzelfoghatóvá kell tenni, tökéletesen megvalósult a *Germánia-tervben*. Nemcsak épületek és szobrok formájában, hanem a téralakítás folyamatában is. Nemcsak az egyes épületeket, hanem a teljes épített teret kommunikációs eszközként használták fel. A cél az volt, hogy kialakítsák a német nép egységét, hatalmát és nagyságát tükröző új fővárost. Mindezt azért, hogy Berlin „alkalmazkodjék a nagy, új küldetéshez” (Speer 1996: 152). Ezt a fajta propagandát nevezi Jacques Ellul vertikálisnak. Ahol egy felsőbb, autoriter vezér irányítása alatt történik a tömeg befolyásolása. Egy felülről szabályozott folyamat, melyben az egyén elszemélytelenedik és a folyamat passzív tárgyává válik (Aczél 2009: 157). Tárggyá, mert egy ilyen városban nincsen kapcsolata a tömeg többi tagjával, hiszen nincs hozzá megfelelő tér. Egy ilyen városban gyülekezni és felvonulni lehet, élni viszont aligha. A terv kivitelezésével elveszett volna Berlin város jellege, és a politikai hatalom retorikájának háttérrel adó díszletté silányult volna.

3. Az ideális társadalom mítosza – Birodalmi építészet a Szovjetunióban

A nyilvánvaló különbségek ellenére a hitleri Németország és a sztálini Szovjetunió két tényezőben biztosan hasonlóságot mutat. Az egyik a hatalmi struktúra, mivel mindkét esetben egy totalitárius diktatúráról beszélünk. A másik tényező pedig az, hogy a két állam egymáshoz nagyon hasonló építészeti környezetet alakított ki saját hatalmának reprezentálására (Ferkai 1992: 24). Az 1930-as évektől kezdve a Szovjetunió is ugyanazt a

konzervatív formanyelvet választotta, mint amit Hitler és Speer alkalmazott a *Germánia-terv*nél.¹⁰

Az 1930-as évekre, a forradalom utáni időszakra jellemző művészi szabadság teljesen megszűnt. 1929-ben megalakult a proletariátus művészsövetsége, a VOPRA (Magomedov 1978: 4).¹¹ Tagjai azt vallották, hogy a proletariátus művészi igényeit csak ők képesek megérteni és megfogalmazni. Minden más megközelítés az elit burzsoázia művészete, tehát nem elfogadható (Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 21). Stílusukat tekintve elutasítottak minden modern iskolát, és a historizáló formák felé fordultak. Így az eddig csupán stílusbeli különbségekről szóló vita, amely a modern és konzervatív építészek között zajlott, lassan politikai síkra terelődött. 1932-ben a Kommunista Párt vetett véget ennek a vitának azzal, hogy létrehozta a Szovjet Építészek Szövetségét, melynek minden építész – stílustól függetlenül – kötelezően tagja lett. Ezzel az építészet a pártpolitika eszközévé vált, ilyen módon a sztálini diktatúra ideológiájának szócsövévé.

3.1. Az épített objektum mint totális kommunikáció – Szovjetek Palotája

A párt ideológiájának az építészetben való térnyerését nagyon jól példázza a kor legnagyobb szabású építészeti pályázata. Az 1931 és 1933 között lezajlott pályázat a proletariátus új, vezető szerepét dicsőítő, a kornak emléket állító épület, a Szovjetek Palotája megtervezésére irányult (Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 25). A pályázat több fordulós volt, a korai szakaszban még a modernisták is részt vettek pályamunkáikkal. Az első fordulón azonban kudarccal végződött, hiszen egyik terv sem nyerte el a kiírók tetszését. Ők egy olyan épület megtervezését várták el, mely monumentalitásával, egyszerűségével és kifinomultságával képes a szocializmus építésének „nagyszerű” folyamatára reflektálni (Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 27). Ezt azonban egyik pályázat sem teljesítette. A következő fordulón, a nyomásnak köszönhetően már a legváltozatosabb klasszicizáló épületekkel pályáztak az építészek.

Ezek között volt a VOPRA munkája is, mely egy erőteljesen szimbolikus épület, az „állam szolgálatában végzett munka dicsőítése” volt (Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 24). Ezt – többek között – olyan jelekkel közvetítették a befogadók felé, mint a főhomlokzat

¹⁰ Meg kell azonban említenünk azt, hogy bármennyire is ideológiai töltetű volt a forradalom utáni Oroszország építészete, a lenini időszakban teret engedtek a modern áramlatoknak is. Ebben közrejátszhatott például az is, hogy az új szovjet államnak új formanyelvre volt szüksége, hogy a korábbi koroktól való eltérését ilyen módon is demonstrálhassa. A cári Oroszország formanyelvét ugyanúgy megtagadták, ahogyan politikai rendszerét. A palotákat, villákat és katedrálisokat kommunaházak és a munkásklubok váltották fel. Ezek az épületek pedig nemcsak formájukkal, hanem funkcionálisan, konstruktivista stílusukkal is radikálisan szembefordultak a korábbi korokkal. A szovjet modernista törekvések – ahogyan azt Németország esetében is láthattuk – bukásra voltak ítélve.

¹¹ VOPRA: Proletár Építészek Össz-Orosz Szövetsége.

háromtornyos kialakítása, melyek a gyárak kéményeit idézték, ahogy az épület számos pontján elhelyezett heroikus munkásalak szobrok is ezt az értelmezést támasztják alá. De a pályázók között találunk antik replikákat is. Ezek közül a leghatásosabb a Shchuko-Gelfreich építészpáros által benyújtott terv, melyen a Szovjetek Palotája nem más, mint a velencei Dózse-palota¹² másolata (13. kép). Tovább fokozza a hatást, hogy az épület fölé tornyosul egy a római Traianus-oszlophoz¹³ hasonlító emlékmű is.

A tervek többségén az antik építészet formanyelve köszön vissza, a részletekben (dór oszlopos portikusz, árkádíves homlokzattagolás) ugyanúgy, ahogy az épületek típusában is (rotunda, amfiteátrum vagy csarnokforma). Ezeknél az épületterveknél is azt láthatjuk tehát, amit Berlinben: az antik művészet formanyelvének saját ideológiai célokra történő kisajátítását. A modern építészek véleményét egyedül Vesnin képviselte, aki még az utolsó fordulóban is pályázott. Kijelentette, hogy a Szovjetek Palotájának a jelen dicsőséges időszakát kell megjelenítenie és ez csak ennek a kornak a nyelvezetével lehetséges. A klasszikus forma bármennyire is tökéletes, a múlthoz tartozik, és ilyen módon nem képes kifejezni a jelenkort (Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 27). A pályázat elbírálói azonban eltérő álláspontot képviseltek, és egy erőteljesen antikizáló, a Speer-féle épületek monumentalitását is felülmúló tervet hirdettek ki győztesként.

A nyertes pályamű (14. kép) egy nyitott téren elhelyezett, masszív, torony-szerű konstrukció. Az épület lábazati zónája 3 szintes, oszlopcsarnokos kialakítású volt. Ezt felfelé keskenyedő henger formájú emeletek követték. Eredetileg a legfelső szintet egy a kezében vörös csillagot tartó munkás alakja zárta volna. Politikai utasításra azonban ezt az alakot egy 100 méteres Lenin szobor váltotta fel, így az épület teljes magassága elérte volna a 415 métert (Tarkhanov, Kavtaradze 1992:33). Valójában nem is épület, inkább egy monumentális szobor volt a Szovjetek Palotája, mely tökéletesen szimbolizálta a szovjet hatalom gazdasági és politikai nagyságát.

Az építkezés 1937-ben kezdődött el. Ahhoz azonban, hogy ez a masszív épület a lehető legtökéletesebben érvényesülhessen a városképben, szükség volt egy megfelelő térre. Sztálin a város központjában, nem messze a Kremltől, a Moszkva folyó mellett jelölte ki a helyet. Azonban a téren ekkor még egy másik épület állt, a Megváltó Krisztus Székesegyház.¹⁴ A kor legnagyobb ortodox egyházát 1931-ben robbantották fel, hogy a tér felszabadulhasson és megkezdődhessen a Szovjetek Palotájának építése (15. kép). Építészeti kontextus ennél jobban nem is érzékeltethetné azt, hogy ez a kor mindent megtagadott, amit az előző rendszer képviselt.

¹² Velence, Dózse-palota; 1309-1442.

¹³ Róma, Traianus-oszlop; Kr. u. 113.

¹⁴ Moszkva, Megváltó Krisztus-székesegyház; 1839-1899 (lerombolva: 1931, újjáépítve: 2000), Konsztantyin Thon.

A Sinkó által használt *politikai rituálék színtere* fogalom véleményem szerint megfelelő módon képes feltárni a Szovjetek Palotája jelentését (Sinkó 1993: 277). A rítus fogalmának beemelése ebben az esetben azért lehetséges és indokolt, mert a rítusokat is értelmezhetjük nyelvként (Lotman 1973: 14). A szemiotika pedig minden, a jeleket sajátos módon elrendező kommunikációs rendszerre nyelvként tekint. A politikai rítusok jelei ebben a kontextusban az épületek és az építészet eszközei. Sinkó szerint a politikai színterek középpontjában mindig egy emlékmű áll, mely a szimbolizált eszmét jeleníti meg. Esetünkben ez a Szovjetek Palotája, mely a szovjet társadalom gazdasági és politikai hatalmának szimbóluma. A rituálé célja minden esetben a hatalom legitimizálása, ahhoz azonban, hogy a rítus hatékony legyen, szükség van az aktív, résztvevő tömegre is. A tömeg jelenlétét ebben az esetben a hatalmas szabadon álló tér biztosítja, mely körülveszi az emlékművet. A hatalom legitimizálásához viszont még egy eszközre szükség van, ez pedig Sinkó szerint a korábbi mítoszok nyilvános és kollektív megtagadása (Sinkó 1993: uo). A Megváltó Krisztus Székesegyház felrobbantása testesíti meg ezt a megtagadást. Amint eltűnik a korábbi rendszer jelképe, egyszerűbbé válik az újjal való azonosulás.

A végső kérdésre, vagyis hogy ebben a folyamatban milyen szerepet játszanak az építészet eszközei, azt válaszolhatjuk, hogy a közönség eléréséhez elengedhetetlen volt a megfelelő stílus megválasztása. Egy absztrakt formákkal dogozó, konstruktivista épület nem tudta volna megszólítani a közönséget. Az aktív, résztvevő tömeg nélkül pedig az épület nem lehetett volna politikai rituálék színtere. A Szovjetek Palotája valójában sohasem épült fel. Amennyiben elkészül, tökéletesen betöltötte volna a neki szánt szerepet, a korszak „méltó” emlékműve lett volna, amely az „Öklöket és zászlókat lebegtető, menetelő és szájtató forradalmi nép szükségleteire volt szabva” (n. n. 1933: 98).

3.2. Korstílusok tárháza – A szocialista realizmus építészeti nyelve

Ahogy láthattuk, az új rendszer és ideológia egy megfelelően grandiózus, ideológiailag aktív, ugyanakkor közérthető formanyelvet igényelt. Olyat, melyet a Szovjetek Palotája tökéletesen megtestesített. Ez a formanyelv a szocialista realizmus, „az épülő szocialista társadalom művészete” volt (Köpeczi 1970: 42). A szocialista realizmus Sztálin általános meghatározása szerint „a formájában nemzeti, tartalmában szocialista proletárkultúra” (Finogenov 1951: 59). Ez a definíció azonban nem tartalmaz konkrét formai kritériumokat. Ezért is tapasztalható a stílus sokrétűsége, hiszen minden művészeti ág szabad értelmezését adta a sztálini definíciónak. Az építészetben az új realizmus az épülő szocializmus ideáját a historizáló elemeket felhasználó monumentális, neoklasszicista

építészet segítségével fejezte ki (Brumfield 2004: 491).

Az 1930-as és 50-es évek moszkvai épületeinek kommunikatív jellegét főként a stílushasználat és az ornamentika vizsgálatával tárhatjuk fel. Ahogyan a Szovjetek Palotájánál már láthattuk, főként az antik görög építészet, illetve az itáliai reneszánsz formanyelve jelent meg. A szocialista realizmus azonban más historizáló stílusokból is merített. Az előző korszakok stílusaira egyfajta raktárként tekintett, melyből bármit szabadon felhasználtak, tekintet nélkül annak eredeti, történeti kontextusára (Groys 1992: 41). A klasszikus görög stílusjegyeken túl ezért is láthatunk ezeken az épületeken barokk (16. kép), gótikus vagy akár egyiptomi (17. kép) elemeket. Bármilyen stílusról is legyen szó, az olyan jelek, mint a gazdag homlokzat-megformálás, az anyaghasználat vagy a hatalmas toronyházak mérete egy dolgot volt hivatott hirdetni: az új rend fővárosának, Moszkvának központi szerepét, illetve ezen keresztül Sztálin és a párt hatalmának nagyságát. Az épületek és a térhasználat tehát csak látszólagosan voltak hivatottak a „szocialista élet gazdagságának, optimizmusának” kifejezésére (Weiner 1952: 4). Az építészet Berlinhez hasonlóan Moszkvában is a hatalom reprezentációjának eszközévé vált.

A szovjet hatalom reprezentálásának egyik legjellegzetesebb épülete a Vörös Hadsereg Színház, mely 1934 és 1940 között készült el (18. kép).¹⁵ Az épület több volt mint színház, ahogyan azt a tervezők is megfogalmazták: „Az új épület saját jogán ugyanúgy színház, ahogyan a Vörös Hadsereg számára emelt építészeti emlékmű.” (Idézi: Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 74). Emlékmű jellegének legfőbb közvetítője az épület vezérmotívuma: a Vörös Hadsereg szimbóluma, az ötágú (vörös) csillag. Az alaprajz (19. kép) és ennek következtében az épület sziluettje is ezt a formát adja ki. A homlokzat öt sarkán a párkányt egy-egy lovas katona szoborcsoport koronázza. Az épület oszlopai is ötszög alaprajzúak. Az antik forma ebben az esetben azonban „szovjetesített”: a korinthuszi oszlopfők volutái és akantusz levelei között megjelenik a kommunizmus egyik legfőbb szimbóluma, a sarló és a kalapács (20. kép). Az épületet a harmadik szinten egy kis ötszög alapú, oszlopos talapzaton álló, kezét magasba emelő, vörös csillagot tartó katona szobra zárta. Az épület külső megjelenésével, ornamentikájával, szimbólumaival egyértelműen a hadsereg dicsőségét és erejét reprezentálta. Mindez a belső térben is jelen volt. A színház 2300 ember befogadására volt alkalmas, köszönhetően a nagyméretű, kétszintes nézőtérnek. A szintén kétemeletes színpadra rámpák vezettek, melyeken nemcsak gyalogos vagy lovas katonák, hanem akár tankok is közlekedhettek. A hadsereg erejének demonstrálása tehát teljes körű volt, az épület minden részletében ezt közvetítette a befogadó felé.

¹⁵ Az épület leírása: Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 70-76.

A Szovjetek Palotája és a Vörös Hadsereg Színház egy nagyobb szabású projekt részét képezték. Az 1930-as évekre ugyanis megfogalmazódott Moszkva teljes átépítési terve. Szemben a *Berlin-tervvel* ennek a koncepciónak egy része meg is valósult. Az átalakítás tervezete már a forradalom után megjelent, de egészen a II. világháborúig elméleti szinten maradt. A háború után kezdődött meg a nagy építkezés, mely egészen a hetvenes évekig tartott. Látható tehát, hogy a terv építéstörténete igazán hosszadalmas. A dolgozatomból az egész ismertetése nem is szükséges, ezért csak egy szegmensét, a város központjának átalakítására vonatkozó elképzeléseket szeretném tárgyalni.

Moszkva 1917-ben, körülbelül kétszáz év szünet után lett ismét Oroszország fővárosa, Szentpétervártól visszavéve ezt a szerepet. Átépítése egyértelműen arra irányult, hogy a város visszaszerezze régi patináját. Ehhez impozáns terekre, sugárutakra és nagyszabású épületekre volt szükség. Az átalakításhoz a város történelmi centrumában, a Kremlnél láttak hozzá. A legtöbb uralkodó számára kiemelt fontosságú volt ennek a térnek a bővítése, hiszen mindig is Moszkva hatalmát hirdette. Sztálin azonban Hitlerhez hasonló monumentális méretekben gondolkozott és már nem elégedett meg a Kreml adta lehetőségekkel, ezért kilépett a falai közül.

Első lépésként egy új, egész Moszkván végigfutó sugárútra volt szükség. Az út vége itt is egy *városépítészeti esemény* lett volna: a Szovjetek Palotája. Ez a monumentális épület közvetlenül a Kreml mellett állt volna, és ez képezte volna a város központját (21. kép). Így a Szovjetek Palotája nemcsak a város, hanem az egész szovjet birodalom centruma lett volna. Moszkva összes sugárútja ide futott volna be, összekötve a város legfontosabb részeit. A fő stratégiai pontokra, tehát a sugárutak végpontjaira vagy a sugárút és a környező kereszteződéseibe, egy-egy toronyépület készült. Ezek nemcsak összekötötték Moszkva külső peremkerületeit a központtal, de megteremtették a város vizuális egységét is. Összesen nyolcat terveztek meg és ezek közül hét fel is épült a háború után. A *Hét Nővér* stílusa rendkívül egységes volt, a Szovjetek Palotája által megteremtett formanyelv kiforrott változatai. A monumentális, kőből készült felhőkarcolók között találunk bérházakat (22. kép), hoteleket (23. kép), minisztériumi épületet és egyetemet is (Kostof 1991: 317). Ezekre egységesen jellemző a világos tömegformálás: felfelé keskenyedő, visszaugratott szintekből álló homlokzatokat látunk, melyeket teljes hosszában pilaszterek¹⁶ illetve lizénák¹⁷ tagolnak, így kölcsönözve az épületeknek rendkívül erőteljes vertikális hatást. Ezt még tovább fokozza az épületek többségét lezáró torony, illetve az azon elhelyezett vörös csillag. Ez a tornyos szerkezet egy újabb korszak formaelemét emeli be a szocialista realizmus eszköztárába, mégpedig a gótikáét (Tarkhanov, Kavtaradze 1992: 141). Az Aleksei Dushkin és Boris

¹⁶ Pilaszter: falpillér. A szabadon álló pillértől abban különbözik, hogy negyedik oldala a falhoz simul.

¹⁷ Lizéna: fejezet és lábazat nélküli falpillér.

Mezentsev által tervezett iroda és bérház esetén a tornyos kialakítás egyértelműen a gótikus katedrálisokat idézi. A hotelek belső kialakításakor pedig az orosz barokk eszközeit alkalmazták. A Hotel Leningrad étkezőjében például a freskóval díszített mennyezetet márványoszlopok tartják, a falakat stukkók díszítik. Az előteret arannyal és gazdag faragásokkal díszített kazettás mennyezet fedi.

Összességében tehát elmondható, hogy ezek az épületek tökéletesen kapcsolódtak abba a városátépítési programba, melyet a Szovjetek Palotája épületével indítottak el. Kívülről nagy, tömörszerű, belülről rendkívül fényűző épületek voltak ezek. Szimbolikus funkciójukat maradéktalanul ellátták. A végső kérdés az, hogy ezeknek az épületeknek a jelentése – a hatalmi reprezentáció – milyen módon válik egyértelművé, pusztán az építészeti elemek által. Ahogyan a *Berlin-terv*nél, ebben az esetben is a stílust, a legtagabb jel-kategóriát vizsgálva jutunk el a válaszhoz. Láthattuk, hogy a sztálini építészet egyik sarokköve a stílus-használat, hiszen szinte minden historizáló stílust felvonultat épületein. Jelenlétük azonban idegen módon hat, hiszen eredeti, történeti kontextusukból ki vannak szakítva.

A stílus jelentésének értelmezéséhez Roland Barthes konnotatív jelrendszert vizsgáló elméletére támaszkodom. Az a folyamat, melyet *konnotatív oldallépésnek* nevez, véleményem szerint az építészeti stílusok újrahasznosításának folyamatában is értelmezhető. Ezáltal érthetjük meg, hogy milyen módon és mit kommunikál a szocialista realizmus építésze. Barthes szerint egy ideológiai jel két jelrendszer kapcsolatát feltételezi. Az egyik a leíró jellegű, denotatív rendszer, melyet a jelző és a jelzett alkot (Griffin 2003: 338). A jelző a forma, a jelzett pedig az általa helyettesített fogalom. Egy klasszicista épület esetén a jel maga az épület, mely stílusával megidézi az antik korszak magasztosságát. A jelző maga a stílus, melynek szabályai mentén kialakították az épületet. A jelzett pedig egy jóval elvontabb fogalom, összefoglalva az antik világ értékeit érthetjük alatta, melyet meg kívántak idézni.

A mitikus természet, vagyis a konnotatív jelentés azonban csak a második jelrendszerrel fog feltárulni. Ebben az esetben az első rendszer jele válik a második rendszer jelzőjévé (Griffin 2003: 337). A példánknál maradva a második rendszerben tehát maga a klasszicista épület válik jelzővé. A konnotatív jelzett teljesen átalakul, hiszen a szovjet hatalom számára nem cél egy korábbi kultúra felemlegetése, sokkal inkább saját hatalmának dicsőítése. Ebben az esetben tehát a jelzett a szovjet birodalom, a Párt vagy éppen Sztálin önkényuralmának nyomatékosítása lesz. A konnotatív jelzett által tehát felszínre tör a mitikus tartalom. A szovjet hatalom, illetve ideológia kisajátítja a klasszicista stílus eredeti jelentését, ezzel

viszont a jel elveszti történelmi eredetét.¹⁸ De eredeti jelentését nem veszti el teljesen a jel, hiszen a mítosz működésének alapját éppen ez az eredeti jelentés adja (Griffin 2003: 339).

A gyakorlatban Barthes elméletét a Moszkvai Állami Egyetem épületén keresztül szeretném bemutatni (24. kép). Az egyetem a korábban már említett hét toronyház egyike, Moszkva legmagasabb pontján, a Lenin-hegyen épült fel. Ez az épület is historizáló elemeket használ, legyen az a „ión oszlopos” portikusz, a homlokzatot tagoló pilaszterek és lizénák, a faragott reliefek vagy a párkányzat. Ezek az elemek idézik fel a klasszikus görög művészet és társadalom jellegzetességeit a befogadóban. Ez az, ami a konnotatív rendszerben megváltozik, ez az általánosított kép telítődik a sztálini ideológiával. Az épület nélkülöz minden funkcionális és szerkezeti realizmust, mely egy antik templomnak eredendő sajátossága volt. Valójában egy monumentális, hetvenöt méter magas díszletépítmény. A sztálini Oroszország egyik legfőbb szimbóluma, mely az állam hatalmát, a szovjet kultúra nagyságát, Moszkva kommunista világban betöltött központi szerepét és mindenekfelett a „kommunizmus nagy építőjének”, Sztálinnak hatalmát sugározza (Brumfield 2004: 492).

Barthes azt is megállapítja, hogy mivel a jelző (a stíuselemek) már nem képes saját eredetét felidézni, a jelzőt tartalmazó mitikus jel (az egyetem épülete) magában hordozza a „hamisság bélyegét” (Griffin 2003: 339). Az épület egy felmagasztosult jellé válik, mely elvonja például arról a figyelmet, hogy az egyetemet több ezer Gulag-rab építette fel. Olyan emberek, akiket éppen a dicsőíteni kívánt hatalom hurcolt el és ítélт kényszermunkára vagy a legtöbb esetben halálra. Barthes elmélete alapján tehát levonható az a végső következtetés, hogy a konnotatív rendszerek jelei a manipuláció legfőbb hordozói a sztálini és más diktatúrák építészetében (Griffin 2003: 340). Lehetővé teszik egy adott társadalom domináns értékeinek fenntartását úgy, hogy a valós jelentésről elvonják a figyelmet.

Befejezés

Dolgozatom kiinduló pontja szerint egy építészeti objektum nemcsak funkcióval rendelkező struktúra, hanem jelentéssel bíró jel is. Ebből fakadóan kétféle üzenetet képes közvetíteni. Az első az épület rendeltetése: például egy iskola esetében egy oktatásnak helyet adó intézményről beszélhetünk. Ennek a funkciójellegnek azonban nem tulajdoníthatunk különösebb kommunikatív szerepet, hiszen ennek felismerése magától értetődő. Az elsődleges rendeltetésen túl azonban egy épület képes érzelmek, gondolatok, társadalmi viszonyok vagy

¹⁸ Természetesen ugyanígy működik mindez bármelyik stílus esetében. A barokk formaelemek megidézését például denotatív szinten értelmezhetjük úgy, mint a cári Szentpétervár, és az ekkori Oroszország előtt való tisztelegést. A szovjet hatalom azonban bizonyára nem kíván megidézni egy olyan korszakot, melyet éppen ők döntöttek meg 1917-ben. A felhasznált stílus ebben az esetben is az önreprezentáció eszközévé silányul.

akár egy állam politikai berendezkedésének tükrözésére is (Szentkirályi 2006: 238). Ennek értelmezése azonban nem magától értetődő.

Dolgozatomban a másodlagos jelentés feltárásának egy lehetséges módját szerettem volna bemutatni. Arra kerestem a választ, hogy egy hatalmi ideológia milyen módon jelenhet meg kizárólag építészeti eszközök révén. Ahhoz, hogy egy épített objektumot ilyen módon lehessen vizsgálni, szükséges hogy az épületet ne önmagában álló, passzív entitásként értelmezzük. Sokkal inkább egy kommunikációs rendszerként kell tekintenünk rá, hiszen az épített tér a társadalmi folyamatok helyszíne, vagyis társadalmi konstrukció.

Ha ilyen módon tekintünk egy konkrét épületre vagy az épített térre, akkor lehetővé válik a nyelvként való értelmezése. A nyelv nem más, mint egy, a jeleket sajátos rendszer mentén elrendező kommunikációs rendszer. Ahhoz, hogy a másodlagos jelentést feltárjuk, ezeknek a jeleknek a megnevezésére, és jelentésközvetítő mechanizmusaik bemutatására van szükség. Ahogy láthattuk, egy épület esetében jelként értelmezhető szinte minden, ami szűkebb vagy tágabb értelemben a kompozícióhoz kapcsolható. Legyen az a formanyelv, az alaprajz, a tömegformálás vagy a felhasznált anyag. A jelek értelmezéséhez alapvetően a szemiotikai megközelítést alkalmaztam, de igyekeztem a lehető legteljesebb választ adni arra a kérdésre, hogy milyen módon képes egy épített objektum üzenetet közvetíteni.

Példaként az 1930-as és 40-es évek diktatúráinak építészetéhez fordultam, mivel véleményem szerint ez képes a legszemléletesebb módon bemutatni az építészet kommunikatív mivoltát. Láthattuk, hogy a városszerkezet, a stílus vagy éppen egy egyszerű oszlop milyen módon képes az adott diktatúra hatalmi ideológiáját megjeleníteni. Az olyan épületek, mint a Szovjetek Palotája vagy Speer berlini Csarnok épülete ugyan korábbi korok szerkezeti vagy formai elveit alkalmazzák, de az eredetitől mindig eltérnek valamiben. Ezek az eltérések (például a méretkülönbségek) azok a jelek, melytől az épület kommunikatívvá válik. Ha ezeket nemcsak a szemlélődés szintjén értelmezzük, hanem konnotatív rendszerként, akkor az épület valódi jelentése fog feltárulni előttünk.

Fontosnak tartom azonban azt is kiemelni, hogy a hatalmi ideológia tükrözése csak egy lehetséges üzenet, amelyet egy épület közvetíteni képes. Más társadalmi viszonyok mentén szerveződött, más politikai berendezkedésű államok ugyanúgy felhasználhatják azokat a jeleket, amelyeket a diktatúrák építészetében megfigyelhettünk. Példaként említeném a washingtoni Lincoln-emlékművet.¹⁹ Az épület ugyanúgy a klasszikus antik formanyelvhez fordul, ahogyan azt Speer is tette. Egy antik dór-jellegű templomot látunk. A stílus alkalmazásának oka itt is hasonló, az ókori Görögország szellemiségét kívánták megidézni. A különbség az, hogy míg a washingtoni épület a demokrácia és a szabadság jelképévé válik, a

¹⁹ Washington, DC, Lincoln-emlékmű; 1912-1922, Henry Bacon.

berlini csupán egy eredeti jelentésétől megfosztott, monumentális díszlet marad. Ennek legfőbb oka, hogy a Lincoln-emlékmű megtartja a klasszikus arányrendszert, nem esik a túlméretezés csapdájába, így eléri ugyanazt a hatást, amit egy klasszikus görög templom: nyugodt, az elmélyedést segítő, tiszteletreméltó épületnek látjuk (Doordan 2001: 122).

Az emlékműnél hangzott el 1963-ban Martin Luther King *Van egy álmom* című beszéde. Ennél a beszédnél nem csupán díszletként funkcionált az emlékmű, hanem képes volt arra, hogy a beszéd mondanivalóját (a faji megkülönböztetés megszüntetése, a jogi egyenlőség megteremtése) nyomatékosítsa. Ugyanazt az egyenlőséget és szabadságot hirdette, amit King beszéde is. Ez a példa jól mutatja, hogy milyen módon képes ugyanaz a formanyelv két teljesen különböző ideológiát megjeleníteni.

Látható tehát, hogy egy épített objektum nyelvi rendszerként való értelmezésekor nem elég csupán a jelek beazonosítása és működési mechanizmusuk feltárása. Ahhoz, hogy a jelentés valóban feltáruljon a befogadó számára, szükséges a társadalmi, gazdasági és politikai kontextus ismerete is. Amikor mindez rendelkezésre áll, akkor válik lehetővé az épített objektum konnotatív jelentésrendszerének, vagyis valódi üzenetének megértése.

Felhasznált irodalom

- ACZÉL Petra (2009) *Új retorika: közélet, kommunikáció, kampány*. Pozsony. Kalligram.
- ARENDT, Hannah (1992) *A totalitarizmus gyökerei*. Budapest. Európa.
- BRUMFIELD, Craft William (2004) *A History of Russian Architecture*. Seattle. University of Washington Press.
- BUDA Béla (1988) *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*. Budapest. Tömegkommunikációs Kutatóközpont.
- CRYSTAL, David (1998) *A nyelv enciklopédiája*. Budapest. Osiris.
- DOORDAN, Dennis P. (2001) *Twentieth-Century Architecture*. London. Laurence King Publishing.
- ECO, Umberto (1977) Az építészet mondanivalója. In: HAJNÓCZI Gábor (szerk.) Válogatás építészetszemiotikai tanulmányokból. *Építés, építészettudomány*. 2-3: 294-304.
- FERKAI András (1992) A sztálinizmus építészetéről. In: GYÖRGY Péter, TURAI Hedvig (szerk.) *Sztálinizmus és kultúra*. Budapest. Corvina. 24-33.
- FORGÁCS József (1996) *A társas érintkezés pszichológiája*. Budapest. Gondolat.
- FRAMPTON, Kenneth (2009) *A modern építészet kritikai története*. Budapest. Terc.
- GRIFFIN, Emory A. (2003) *Bevezetés a kommunikációelméletbe*. Budapest. Harmat.
- GROYS, Boris (1992) *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*. Princeton. Princeton University Press.
- GYÁNI Gábor (2007) *Relatív történelem*. Budapest. Typotex.
- HAJNÓCZI Gábor (1974) Palladio „Rotondájának” jelölői és jelöltjei. Kísérlet egy építészeti alkotás szemiotikai analízisére. *Építés, építészettudomány*. 1-2: 147-156.
- HAJNÓCZI Gábor (1977) Építészetszemiotikai vizsgálódások. *Építés, építészettudomány*. 2-3: 251-264.
- HAJNÓCZI Gábor (1985) Az építészet „nyelve”. (Az építészet kommunikáció jellege). In: *A művészet és/mint kommunikáció*. A Magyar Képző- és Iparművészek Szövetségének a Képzőművészeti Világhét alkalmából rendezett tanácskozásain elhangzott előadások. Magyar Nemzeti Galéria, 1983. szeptember 28. Budapest. Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége. 80-83.
- HAJNÓCZI Gyula (1960) Az építészeti forma jelentéséről. *Építés-és Közlekedéstudományi Közlemények*. 1-2: 51-59.
- HARRIES, Karsten (2000) *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge. MIT Press.
- HORÁNYI Özséb, SZÉPE György (szerk.) (2005) *A jel tudománya. Szemiotika*. Budapest. General Press.
- KOSTOF, Spiro (1991) *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston. Little, Brown and Company.
- LEFÉBVRE, Henri (2007) A tér termelése (részlet). In: MORAVÁNSZKY Ákos, M. GYÖNGY Katalin (szerk.) *A tér: kritikai antológia*. Budapest. Terc. 222-225.
- LOTMAN, Jurij M. (1973) A művészet, mint nyelv. In: LOTMAN, Jurij M.: *Szöveg – modell – típus*. Budapest. Gondolat. 13-52.
- MAGOMEDOV, Han (1978) Szovjet építészet 1917-1932. *Bercsényi 28-30 melléklet*. 1:1-4.

- MAQUET, Jacques (2003) *Az esztétikai tapasztalat: a vizuális művészetek antropológus szemmel*. Debrecen. Csokonai.
- MEGGYESI Tamás (2009) *Városépítészeti alaktan*. Budapest. Terc.
- MORAVÁNSZKY Ákos, M. GYÖNGY Katalin (szerk.) (2007) *A tér: kritikai antológia*. Budapest. Terc.
- MORIARTY, Sandra (2010) Vizuális szemiotika – elmélet. In: BLASKÓ Ágnes, MARGITHÁZI Beja (szerk.) *Vizuális kommunikáció*. Budapest. Typotex. 85-107.
- MORRIS, Charles W. (2005) A jelelmélet megalapozása. In: HORÁNYI Özséb, SZÉPE György (szerk.) *A jel tudománya. Szemiotika*. Budapest. General Press. 39-71.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1976) The Essence of the Visual Arts. In: MATEJKA, Ladislav, TITUNIK, Irwin T.: *Semiotics of Art. Prague School Contributions*. Cambridge. 229-244.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1988) Az esztétikai funkció, norma és érték mint társadalmi tények. In: BOJTÁR Endre (szerk.) *Struktúra, jelentés, érték. A cseh és a lengyel strukturalizmus*. Budapest. Európa. 54-107.
- NÉMETH István (2007) *Demokrácia és diktatúra Németországban*. Budapest. L'Harmattan.
- PARET, Peter (2009) *An Artist Against Third Reich: Ernst Barlach, 1933-1938*. Cambridge. Cambridge University Press.
- PEIRCE, Charles S. (2005) A jelek felosztása. In: HORÁNYI Özséb, SZÉPE György (szerk.) *A jel tudománya. Szemiotika*. Budapest. General Press. 23-37.
- RACHELLI, Alberto Maria (1977) Az építészet kommunikatív produktuma. In: HAJNÓCZI Gábor (szerk.) *Válogatás építészetsemiotikai tanulmányokból. Építés, építészettudomány*. 2-3: 267-274.
- SCHMARSOW, August (2007) Az építészeti alkotás lényege (részlet). In: MORAVÁNSZKY Ákos, M. GYÖNGY Katalin (szerk.) *A tér: kritikai antológia*. Budapest. Terc. 58-63.
- SINKÓ Katalin (1993) A továbbélő historizmus. A Milleniumi emlékmű mint a szimbolikus társadalmi akciók színtere. In: ZÁDOR Anna (szerk.) *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest. Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Kutató Intézet. 277-290.
- SZENTKIRÁLYI Zoltán (2006) Technika és forma viszonya az építészetben. A tartalom és a forma problémája. In: SZENTKIRÁLYI Zoltán: *Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok*. Budapest. Terc. 213-270.
- SZIJÁRTÓ Zsolt (2008) *A hely hatalma: lokális szcénák – globális folyamatok*. Budapest. Gondolat.
- SZIJÁRTÓ Zsolt (2010) *Köz/tér: fogalmak, nézőpontok, megközelítések*. Budapest. Gondolat.
- TARKHANOV, Aleksei, KAVTARADZE, Sergej (1992) *Architecture of the Stalin Era*. New York. Rizzoli International Publications.
- USZPENSZKIJ, Borisz A. (2005) A művészet szemiotikájáról. In: HORÁNYI Özséb, SZÉPE György (szerk.) *A jel tudománya. Szemiotika*. Budapest. General Press. 303-306.
- ZÁDOR Anna (1976) *Klasszicizmus és romantika: a XIX. század művészete*. Budapest. Corvina.

Forrásanyag

KÖPECZI Béla (1970) *A szocialista realizmus I-II*. Budapest. Gondolat.

n. n. (1933) Az orosz építészet egykor és ma. *Építőmunka*. 5:98.

SPEER, Albert (1996) *Hitler bizalmasa voltam: emlékiratok*. Budapest. Zrínyi.

WEINER Tibor (1952) *Szovjet építészet*. Budapest. Mérnöki Továbbképző Intézet.

WINCKELMANN, Johann Joachim (1978) Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban. In: TÍMÁR Árpád (szerk.) *Művészeti írások*. Magyar Helikon. 5-59.

Melléklet

Képjegyzék

1: Világkiállítás, központi épületcsoport, Párizs, 1937.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/La_Tour_Eiffel_en_1937_contrast.png

2: Albert Speer: Németország pavilonja, Világkiállítás, Párizs, 1937.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_11_1999/1103.jpg

3: Boris Iofan: Szovjetunió pavilonja, Világkiállítás, Párizs, 1937.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_11_1999/1104.jpg

4: Albert Speer: Új Kancellária, Berlin, 1938-1939.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Bundesarchiv_Bild_146-1988-092-32%2C_Berlin%2C_Neue_Reichskanzlei.jpg

5: Albert Speer: Csarnok, *Berlin-terv*, 1937.

Forrás: GLANCEY, Jonathan (2001) *A 20. század építésze*. Budapest. Glória. 53.

6: Albert Speer: Észak-déli tengely, *Berlin-terv*, 1937.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/April_13_1999/Berlin.jpg

7: Albert Speer: Csarnok, *Berlin-terv*, 1937. Belső tér.

Forrás: DOORDAN, Dennis P. (2001) *Twentieth-century Architecture*. London. Laurence King Publishing. 119.

8: Arno Breker: *Die Wehrmacht*, Új Kancellária, Berlin, 1939.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_11_1999/1123.jpg

9: Arno Breker: *Die Partei*, Új Kancellária, Berlin, 1939.

Forrás: <http://www.harrygassek.de/eurokrat/07.jpg>

10: Albert Speer: Új Kancellária, Berlin, 1938-1939. Udvar. Breker szobraival.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Bundesarchiv_Bild_183-E00418%2C_Berlin%2C_Neue_Reichskanzlei.jpg

11: Albert Speer: Új Kancellária, Berlin, 1938-1939. Márvány folyosó.

Forrás: STEPHAN, Hans (1939) *Baukunst im Dritten Reich, insbesondere die Umgestaltung der Reichshauptstadt*. Berlin. Junker und Dünnhaupt. 24.

12: Albert Speer: Új Kancellária, Berlin, 1938-1939. Dolgozó szoba.

Forrás: STEPHAN, Hans (1939) *Baukunst im Dritten Reich, insbesondere die Umgestaltung der Reichshauptstadt*. Berlin. Junker und Dünnhaupt. 25.

13: Vladimir Shchuko: Szovjetek palotája, 1932. Terv.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Schuko_Palace_of_Soviets_1932.jpg

14: Boris Iofan, Vladimir Shchuko, Moisei Ginzburg: Szovjetek palotája, nyertes pályamű, 1931-1933.

Forrás: <http://mtdata.ru/u18/photoAB51/20027684840-0/original.jpg#20027684840>

15: Konstantin Ton: Megváltó Krisztus-székesegyház, Moszkva, 1832-1883

Forrás: COHEN, Jean Louis (1992) *Le Corbusier and the mystique of the USSR*. Princeton. Princeton University Press. 167.

16: Dimitrij Chechulin: Komszomolszkaja metróállomás, Moszkva, 1935. Előcsarnok.

Forrás: http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/02013/Komsomolskaya_2013979b.jpg

17: Dimitrij Chechulin: Kijevszkaja metróállomás, Moszkva, 1937. Oszlopok.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_4_1999/Subway4.jpg

18: Karo Alabian: Vörös Hadsereg Színház, Moszkva, 1935-1946

Forrás: <http://www.realussr.com/wp-content/uploads/2010/10/12-500x341.jpg>

19: Karo Alabian: Vörös Hadsereg Színház, Moszkva, 1935-1946. Alaprajz.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_6_1999/1026.jpg

20: Karo Alabian: Vörös Hadsereg Színház, Moszkva, 1935-1946. Oszlopfő.

Forrás: http://faculty-web.at.northwestern.edu/art-history/werckmeister/May_6_1999/1027.jpg

21: Moszkva átépítésének egyik terve, a Kreml épületcsoportjával és a Szovjetek Palotájával.

Forrás: KOSTOF, Spiro (1991) *The City Shaped: Urban Patterns and Meanings Through History*. Boston. Little, Brown and Company. 295.

22: Aleksei Dushkin: Iroda és bérház, Moszkva, 1953.

Forrás: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/ru/0/01/Moscow,_Dushkin%27s_Tower.jpg

23: Leonid Poliakov: Hotel Leningrad, Moszkva, 1949-1953.

Forrás: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Leningradszkaja002.JPG>

24: Lev Rudnev, Pavel Abrosimov, Alexander Khriakov: Moszkvai Állami Egyetem, Moszkva, 1949-1953.

Forrás: <http://s4.images.drive2.ru/user.blog.photos/x6/0400/000/000/1e7/78d/88ce5fc8ba4e84f1-large.jpg>

A dolgozatban felhasznált képek internetes forrása utoljára ellenőrizve: 2013. január 6.

Képek



1.



2.

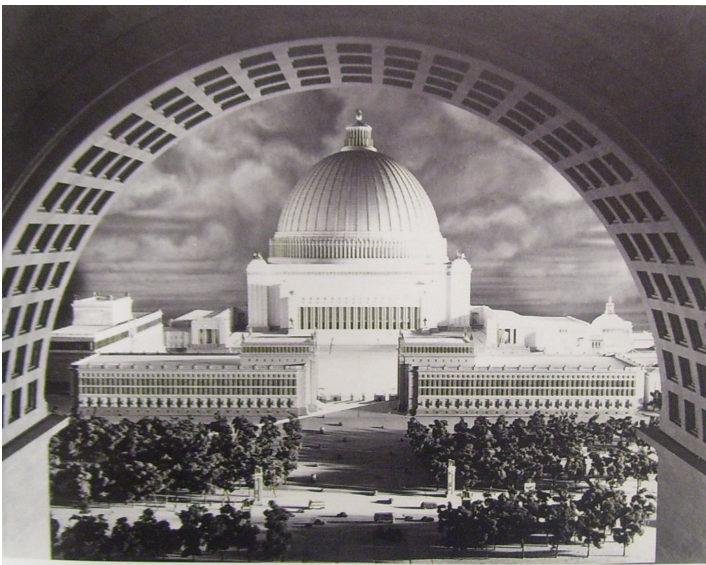


3.

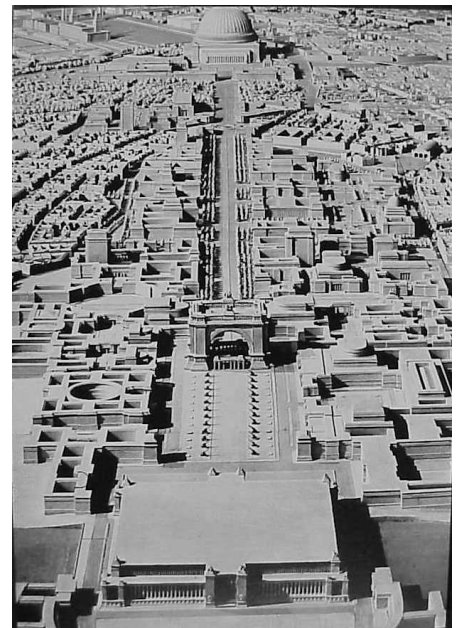


Bundesarchiv Bild 146-1989-002-32
Foto: Obbig, W. | 1939 Fröhling

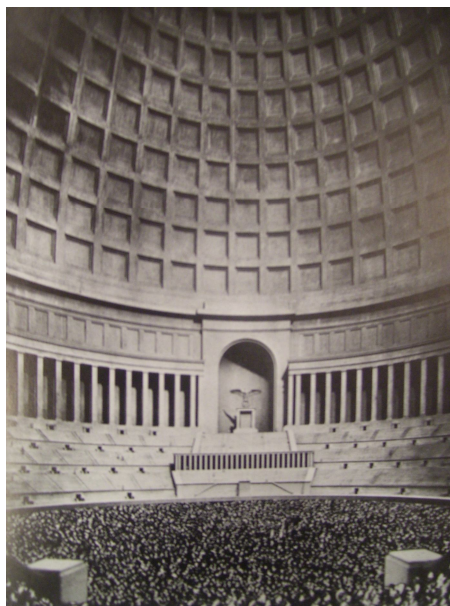
4.



5.



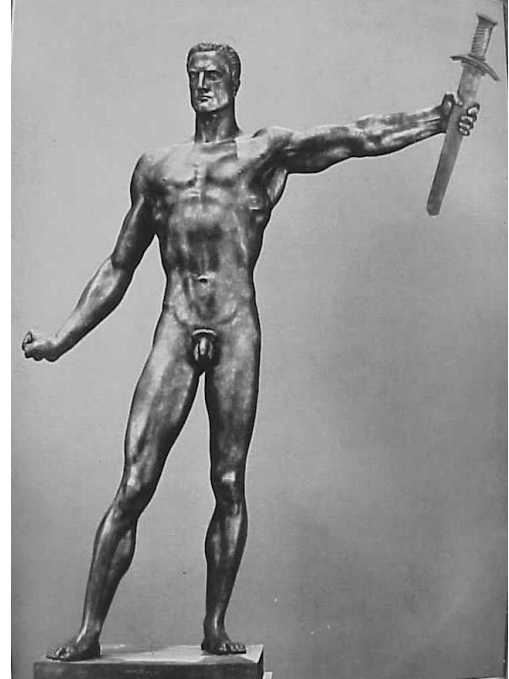
6.



7.



9.



8.



Bundesarchiv, Bild 183-ED0418
Foto: o. Ang. | 10. Januar 1939

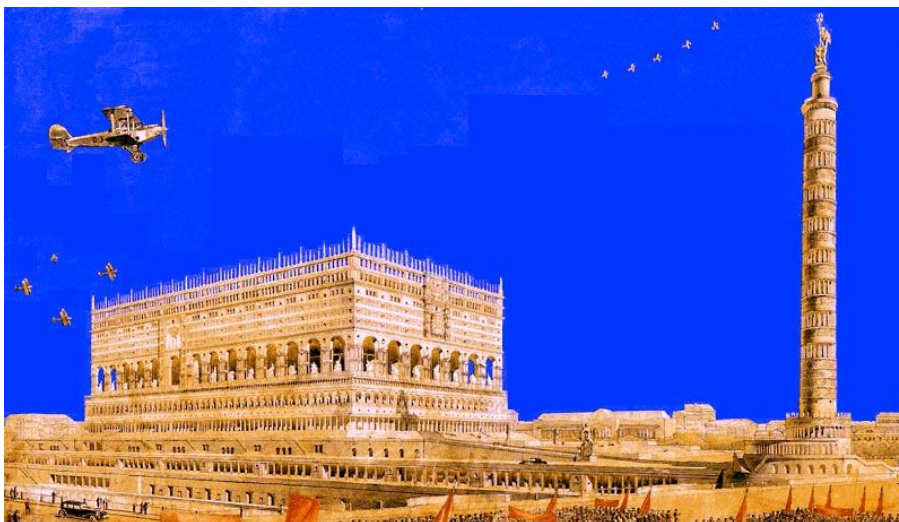
10.



11.



12.



13.



14.



15.



16.

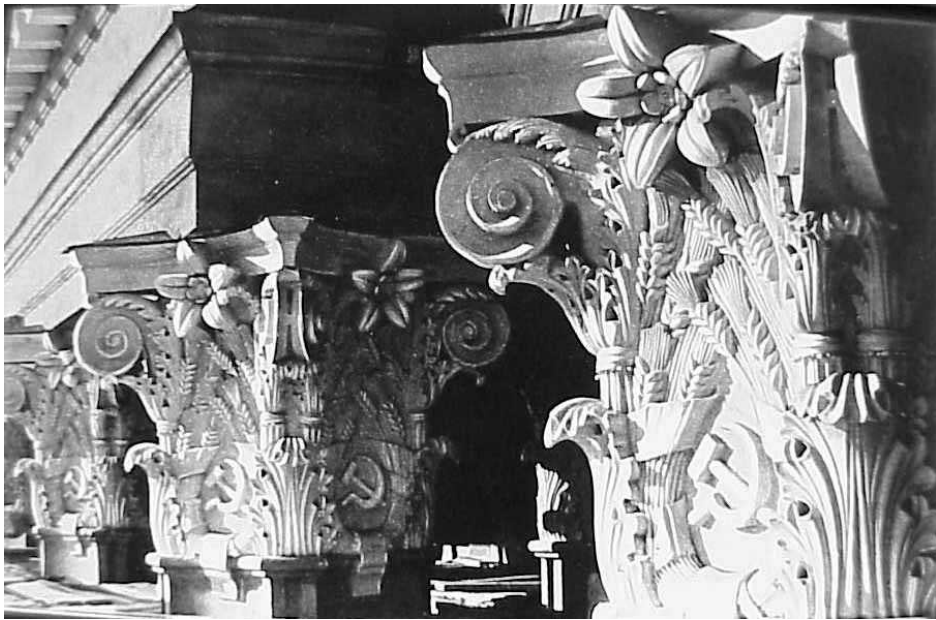


17.

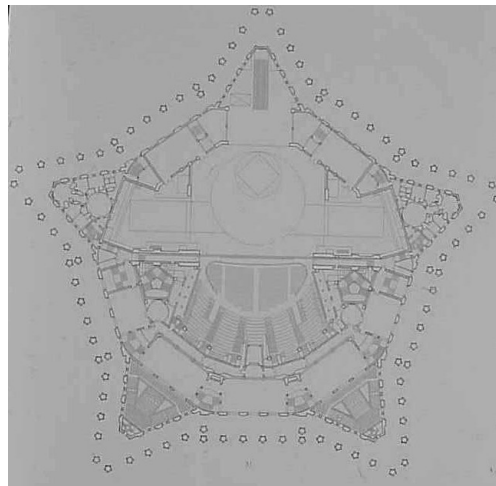


18.

20.



19.



21.



22.



23.



24.