



TOM WOLFE • BAUHAUSBÓL BÚGATÓBA • BARTOS TIBOR FORDÍTÁSA



Ó, búzavirág éggel és búzatengerekkel ékes hazám! Vajon akad-e a világon más haza, ahol hatalmasok és gazdagok ennyi utált építészetet megfizettek s tűmek, mint amennyit a te szent határod foglal be manapság?

Kötvé hiszem. Nálunk olyan iskolába jár minden gyerek, mint amit a sokszorosító gép nyomott ki a központi elosztóból. Még az iskolabizalmiak is leesett állal bámulják, holott ők, látván a terveket, hivatalból bizalommal voltak az építési iránt. S most szűkölhettek, hogy a szülőknek mit mondanak majd.

A Long Island partján vagy Michigan északi erdeiben emelt 900 000 dolláros nyárilakok a cső-mellvédjeik, a beton-rámpáik, a vas-csereklve csigalépcsőik, a belga üvegük, a tungsten-halogén lámpasoraik, a hengeres fehér tömegük felől rovarirtóüzem finomító egységei lehetnének bízást. Egyszer tapasztaltam, hogy egy ilyen fehér, tiszta és éktelen doboz lakói majd megvesztek a lakályosság és meghittség ellenmértéért, és klinikai ülőbútorikat vérlázítóan lila, rózsaszín és délszaki zölddel szívarványos sziami selyem díszpárnák alá temették. Az építész azonban visszajárt, akár a kálomista lelkiösmeret, leszedte megrendelőiről a keresztvizet és kisépert művéből minden édesbús bigyót.

New Yorkban tekintélyes ügyvédi irodák mukkanás nélkül költöznek parabeton padozatú, kettőhamincötös belmagasságú, rabitzfalas kutyaszorítóba, majd súlyos százezrekért kárpitost és díszítőt fogadnak; csak ezt a szurdékot alakítsa nekik restaurációkori palotává. A két szememmel láttam, hogy épületasztalosok és kirakatrendezőnk több párkányt, szívlécet, sztalaktitot, sztalagmitot, ívsort; mahagóniba vésett füzérdíszű kandallópárkányt (lángtalan kandalló fölé), több csillárt, karos gyertyatartót, lószőrrel kitömött borpamlagot és zenélő órát behordtak ezekbe a rekeszekbe, mint amennyit Wren, Inigo Jones; az Adam testvérek; Burlington lord meg a Szépelgők a maguk idejében együtt összeálmodhattak.

Behurcolkodni azonban behurcolkodnak mukk nélkül – bár új iroda-kalickájuk láttán az álluk esik le:

Nem a rémálmaimat lovagolom. Tételes bizonyítékért betérhetünk bármelyik építészkonferenciára, szimpóziumra; zsűri-ülésre, ahol a mesterek manapság művészetük állapotát hányják-vetik. Elképedésüket megvallják maguk és hangoztatják szemrebbenés nélkül, hogy a modem építészeti csődbe futott. Kuncogva emlegetik az üvegkalickákat, a lakómegőrzőket, a búgóketreceket. Philip Johnson, aki 1949-ben magának épített ilyet Connecticutban, úgy ízlelgeti közkeletű elnevezéseiket, mint a rézágyakkal egykorú régiségeket, amelyeneket padláson találni.

A megoldás a küszöbön persze. Az új közelítések, az új mozgalmak, az új izmusok már itt vannak a kerék alatt: poszt-modernizmus, kései modernizmus, racionalizmus, közös építészeti, neocorbuiizmus, meg a Los Angeles-i ezüstözők. Mít hoznak mindezek? Új tüközüveg-kalickát, hogy a szomszéd üvegkalitka benne tetszeleghezen és unalmas egyeneseit megtörje.

Építész és építető kapcsolata oly furcsa ma Amerikában, hogy már-már beteges. Azok a régiek, akik palotákat, székes-egyházakat, operákat, könyvtárakat, egyetemeiket, múzeumokat, minisztériumokat, oszlopcsarnokokat, kéjlakokat rendeltek és pénzelték, habozás nélkül tulajdon dicsőségük hirdetésére formáltatták meg az építészekkel. Napóleon a Caesarok Rómájává akarta tenni Párizst, zenészebb és márványosabb válto-

zatban. Meg is tette. Építészei megajándékozták a Diadalívvel s a Madeleine-nel. Unokaöccse, III. Napóleon Versailles-jal megpúpozott Rómát akart Párizsból: Semmi akadálya nem volt. Építészeitől megkapta az Opérát, a Louvre bővítését s az új sugárutak mér földjeit. Palmerston egykor félrelökte a brit külügyminisztérium épületére kiírt pályázat rajzait, s ráparancsolt az akkori idők neogótikájának divatos építészére, Gilbert Scott-ra, hogy klasszikus stílusban alkossa meg. Scott pedig megalkotta, mivel Palmerston megrendelte.

New Yorkban Alice Gwynne Vanderbilt parancsolt George Browne Posttól az Ötödik Sugárútra meg az Ötvenhenedik utcára rúgó francia kastélyt, Post tehát lemásolta neki a Château de Blois-t, mind a szárnyas ablakok réz kilincsművének hí korholásáig. Másrészt Alva Vanderbilt, nehogy már lefőzzék, megfogadta kora legnevesebb amerikai építészét, Richard Morris Huntot, hogy a Petit Trianon mását építse meg neki Newportban nyári lakul – s Hunt megépítette jószívvel. Valóra váltotta ő a Vanderbiltek bármi rózsás álmát. „Ha kéményére állított házat óhajtanak – mondotta –, meglesz az is.” Plutokratáinkon, bürokratáinkon, igazgatósági elnökeinken, egyetemi rektorainkon, hangversenyrendezőinken és külön-megbízottainkon csupán 1945 nyarán tört ki a szendeség: ezentúl pironkodón fogadták a modern építészettől a jeges zuhanyt, a forró nyaklevest, lelkük burzsuj hájának leápolását.

Ugyan miért? Sejtelmük sincs. Feltekintenek a drága pénzükön épült csupasz tornyokra, undoruk sívó tárgyaira, s az álluk esik le. Meg a fejük fájdul bele.

I. Az Ezüst Herceg

Történetünk színhelye Németország, az első világháború után nyomban. Ifjú amerikai építészek csatangolnak szerte Európában. Művészek, írók, lézengő entellektüelek társaságában. E csatangolókat nevezték később, miért, miért nem, Elveszett Nemzedéknek: V. F. Calverton írja *Az amerikai irodalom szabadulása*-ban, hogy az amerikai írók és művészek „gyarmati megnyomorítottságban” tengtek a 18. és 19. század során; s európai mintákat koppintgattak félénken – hanem az első világháború után végre rátaláltak igaz valójukra és lerázhatták az európai művészet igáját.

Calverton eltalálja szarva közt a tőgyét. Malcolm Cowley szerint így hangzott az Elveszett Nemzedék jelszava: „Európa különb.” Ebben az időben filléres vonat indult Európába, s szinte minden amerikai művésztojás felkapaszkodhatott rá – nem, mint hajdanán, hogy csak egy Henry James, egy John Singer Sargent meg egy Richard Morris Hunt – és kitanulhatott európai művésznek. A gyarmati nyomor most fogta csak őket dupla nelsonjába!

Hanem az európai művész! Az micsoda káprázatos alak volt! André Breton, Louis Aragon, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Picasso, Matisse, Arnold Schoenberg, Paul Valéry – Gustave Miklos bronzarany figuráihoz hasonlóan magaslottak ki a nagy háború füstölgő romhalmából! A romhalom, Európa civilizációjának romja nélkülözhetetlen volt a korképhez.

Breton vagy Picasso avantgardizmus elszenesedett csontmezők előterében ragyogott igazán.

A zarándokútra indult ifjú amerikai építészek szemét azonban Walter Gropius, a Bauhaus-iskola alapítója kápráztatta. A német fővárosban, Weimarban 1919-ben nyitó Bauhaus több volt iskolánál: kommuna volt, szellemi mozgalom, a művészet radikális megragadása, a bölcsek Epikurosz Kertjéhez fogható találkahelye. Gropius, a kert Epikurosz harminchat éves volt, szálas, jól ápolt ember, fekete haját hátrasímítva viselte, a nők bomlottak érte. Jólnevelt és megbízható volt, a német illem megtestesülése. A háborúban a lovasság hadnagyaként tűnt ki vitézségével – biztonság vágyálma az ingoványon.

Nem volt valójában arisztokrata, hiszen jómódú apja nem számított a nemességhez, mégis arisztokratát láttak benne. Paul Klee, aki festést tanított a Bauhausban, elnevezte Ezüst Hercegnek. Jól jellemezte az ezüsstel. Az arany trágár lett volna ilyen hűvös előkelőséghez. Gropius olyan arisztokratának tetszett, akinek érzékenysége őrzi a faj nemességét és leveti a múlt meg a sznobéria holt súlyait.

Az élni és tanulni érkező ifjú építészeket az Ezüst Herceg azzal fogadta. hogy „a nulláról kell indítaniuk”. A nulláról indítás azontúl is sokszor elhangzott. Gropius mindenféle kísérletüket támogatta, ami csak szívük vágya volt, ha a tiszta, dísztelen jövő nevében folytatták. Támogatott akár új vallásokat is, mint *a mazdaznan*-t. Akár az egészséges táplálkozás új érendjét. A Bauhaus weimari korszakának érendje csakis friss zöldségpapikból állt. Az ételek oly petyhüdtek és ízetlenek voltak, hogy ínycsiklandozóul tenger fokhagymát kellett belegazolniuk. Gropius felesége abban az időben Alma Mahler volt, Gustav Mahler korábbi felesége, a huszadik században termett bámulatos női faj, a Művészözvegy első és legkiáltóbb példánya. Műtörténészekről úgy tudjuk, emlékezett évekkal később, hogy a Bauhaus stílusát lekerekített üvegsarkok, lapos tetők, igaz anyagok és leplezetlen szerkezetek jellemezték. Azonban, Alma Mahler Gropius Werfel – mivel azóta Franz Werfelt, a költőt is befogta férjeinek falkájába – állíthatja, hogy a Bauhaus stílusának legkevésbé feledhető jegye mégis a fokhagymás lehelet volt. – Persze, akkor is! Micsoda tisztaságot, micsoda átszellemültséget ígért, hogy „a nulláról indítanak”!

Breuer Marcell, Ludwig Mies van der Rohe, Moholy-Nagy László, Herbert Bayer, Henry van de Velde mind tanított a Bauhaus egy vagy más korszakában, olyan festők közt mint Klee vagy Josef Albers. Albers vezette a Bauhaus nevezetes *Vorkurs*-át, azaz bemelegítőjét. Besétált az osztályba, letett egy köteg újságpapírt az asztalra azzal, hogy egy óra múlva visszatér, addig a hallgatók legyenek szívesek és alkossanak műveket újságpapirosból. Mikor visszatert, gótikus várakkal, vitorlásokkal, repülőgépekkel, mellszobrokkal, madarakkal, vasútállomásokkal és egyéb lélegzetállító újságpapír-csodákkal fogadták. Mindig akadt azonban hallgató – hol fényképész, hol üvegfüvő –, aki fogta, egyszer keresztbe hajtotta az újságot és felállította, mint a sátrat, s többet nem foglalkozott vele. Albers pedig a székesegyházat vagy a repülőgépet forgatva így oktatott: „Az ilyesminek kőből vagy fémből kell épülnie, nem újságpapírból.” Majd a fényképész szórakozott sátrát kapta fel, s így dicsérte: „Ez a mű viszont a papír lelkéből merít. A papír a kender és len őrsejtjeinek zálálhatóságánál fogva jól hajlítható. Húzószilárdsága nagy, hatalmas síkja két keskeny élére ráállítható. Ezt nevezem

papírműnek!” Az osztály kéregállományai pedig megnyíltak e varázsszóra. Milyen egyszerű! Milyen gyönyörű! Mintha a homályos elmékben fény áradt volna szét. Igaz is! A nem-jóját! Nulláról indítani!

Honnan is máshonnan? Az ifjú bauhauslerek Németországtól megtörte a háború és megalázta Versailles. Gazdasága a pénzromlás ájulatába dőlt, szociáldemokratái a szocializmus nevében ragadtak hatalmat, fiatalemberek sörgőzös csordái szédelegtek a városokban és várták a szovjet stílusú forradalmat, vagy ha azt nem kaphattak, legalább jó kis verekedést. Csőcselék, füstölgő romok... Honnan indítani, ha nem a nulláról? Fiatalembernek szebbet ajánlani nem lehet. Ajánlatnak nem csekélyebb, mint a világ újrateremtése.

Tanulságos visszapillantani – kivált az Egyesült Államok arculatán történt meghökkentő változás távlatából – a hatvan évvel ezelőtti Közép-Európa e furcsa pillanatában elhangzott szözatokra:

„Festők, Építészek, Szobrászok; Ti mind, akiket a burzsoázia hiúságában, sznobságában, unalmában oly jól megfizet, figyelmezzetek! Pénzetekhez a meghajszolt szegények ezreinek veritéke és vére tapad. Mocskos haszon ez, halljátok!... Igaz szocialistáknak kell lennünk... A legszebb szocialista erényt, az emberi testvériséget kell fényesítenünk!”

Így szólt a *Novembergruppe* kiáltványa, azé a tervező-csoporté, amelyik később Moholy-Naggyal az élén csatlakozott Gropius Bauhausához. Akkoriban Gropius volt az elnöke a Novembergruppe Művészeti Munkatanácsának, amely megpróbált minden művészetet „egy nagy építőművészet védőszárnyai alatt” összefogni s azt ígérte, hogy ez a nagy építőművészet majd „ügye lesz mind a népnek”. 1919-es olvasat szerint a „mind a nép” nem jelentett egyebet a munkásságnál. „A polgári intelligencia... méltatlannak bizonyult a német kultúra hordozására – jelentette ki Gropius. –A társadalom mélyeiből új, neveletlen elmék támadnak. Ők a mi legfőbb reménységeink.”

Mint kiderült, Gropius érdeklődése a „proletariátus” vagy a „szocializmus” iránt nem több a széptani érdeklődésnél – olyasforma, mint Rafael Trujillo, a Dominikai Köztársaság elnöke vagy a Kínai Népköztársaság elnöke, Mao elnök érdeklődése a republikanizmus iránt. Dosztojevszkijnek azonban igaza volt, mert az eszmék nem múlnak el következmények nélkül. A Bauhaus stílusa erős állításokból bontakozott ki. Először, hogy az új építészetet a munkásság számára teremtik. A legszentebb cél: a tökéletes munkáslakás. Másodszor, hogy az új építészet kivet minden burzsoá elemet. Mivel szinte mindenki; aki csak a Bauhaus körül forgolódott – az építészek csakúgy, mint a szociáldemokrata hivatalnokok –, polgárok voltak egy szálig a szó társadalmi értelmében, a „burzsoá” olyan jelző lett, hogy akaszthatták bárkire-bármire tetszés szerint. Olyasmire utalt általában, amit a habarcsos saroglya hordóinak szintjén felől nem szívelhetünk. A fontos csak az volt, hogy az építészt olyan terven ne kapják, amire ujjal lehet mutogatni: „Bursuj! Bursuj!”

Mind Németország, mind Hollandia szociáldemokratái javában névjelezték a munkás-lakótelepek építési megbízásait, és ki tudja, milyen politikai okkal, de olyan ifjú antiburzsoá építészeket fogadtak a munkákhoz, mint Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut és J. J. P. Oud, akit huszonnyolc éves korára megtertek Rotterdam városának főépítészévé. Oud a de *Stijl* néven ismertté

vált holland csoport tagja volt. A Bauhaus meg a Stijl, akár-csak a burzsoátlánított Novembergruppe, sem akadémia nem volt, sem vállalkozás – szervezetük újságnak számított az építészet 1897 után kezdődő történelmében. Bécsben, 1897-ben egy művész- és építészcsoport, köztük Otto Wagner és Josef Olbrich megalakította a *Bécsi Szeecesszió* nevű csoportot, és mint nevével jelezte; formálisan is elszakadt a hivatalos osztrák kulturális szervezettől, a *Künstlerhaus*-tól. Még a francia impresszionisták sem merészkedtek idáig. *Salon des Refusés*-jük csupán garázda kiáltás volt a Nemzeti Képtárnak: „Erisszettek be!” A Bécsi Szeecesszió azonban (majd a müncheni meg a berlini) az egyesülésnek merőben új formáját teremtette, a művészfelekezetet.

A művészfelekezet többnyire kiáltvány útján tudatta a világgal: „A művészet szentelt olaját kiragadtuk a művészet hivatalos képviselőjének kezéből (az Akadémiából, a Nemzeti Képtáreből, a *Künstlergenossenschaft*-éből, akárkiéből), s most a mi felekezetünk birtokában van. Nem szorulunk ezentúl sem a nemesség, sem a kereskedői réteg, sem az állam, sem más érdekcsoport jóakarátára. Aki ezentúl a művészet isteni dicsőségében fürödni, az térjen mihozzánk, felekezetünk kebelébe és fogadja el az általunk teremtett formákat. A megrendelő külön kívánságainak, változtatási indítványainak, méltatlankodásának helyt nem adunk. Mi tudjuk a magunkét. Az építészet jövőjének egyedüli letéteményesei vagyunk.” A művészfelekezet tagjai élhettek közösségben, találkozhattak rendszeresen, esztétikai és erkölcsi megegyezéseiket mindenképpen világgá kürtölték: A Bécsi Szeecesszió – a huszonöt évvel későbbi Bauhaushoz hasonlóan – példás házat is épített felekezetének, a Szeecesszió Házát, amelyet „a művészet szentélyének” neveztek.

Az újfajta közösség megszületése Európaszerte villanyos erővel hatott művészekre, zeneszerzőkre és építészekre egyaránt a század első évtizedeiben. Elszakadtunk végre a burzsoá társadalomtól! (Beleszédültek a *burzsoá* örökös hangoztatásába.) És fölébe kerekedtünk! Felekezetekben termett az a fajta avantgardizmus is; amely a huszadik századi művészet történetének tömegét teszi. A felekezetek – már akár a kubistáké, a fauvistáké, a futuristáké vagy a szeecessziósoké – természetük szerint hajlottak a rejtett értelmű tanokra, olyan elméletek és formák kiagyalására, amelyek majd elképesztik á burzsoáziát. E céljuknak akkor felelnek meg a legjobban – mint hamarosan rájöttek –, ha *kulcsokban* festenek, szereznek zenét és terveznek. A korai kubisták, mint Braque és Picasso tehetsége nem abban állt, hogy „a látás új módjait” fedezték fel, hanem hogy felekezetük rejtett értelmű tanaihoz alkottak látási kulcsot. A síkba vetített arc kubista ábrázolása, vagyis mindkét szemnek az orr fél felére való festése például két elméletet illusztrált: 1. a sík tanát, amely Braque-nak abból az elképzeléséből táplálkozott, hogy a festmény nem egyéb, mint színek és formák jellegzetes elrendezése a síkban, és 2. az egyrétűség tanát, amelyet a sztereoptika területén folytatott új kutatások eredményeiből származtattak, nevezetesen, hogy az ember két nézőszögből egyszerre tekinthet egy tárgyra. Arnold Schoenberg matematikusan rejtjelezett zenei kísérletei viszont már a zeneszervezőket is elképesztették, nemhogy a burzsoáziát – s éppen ezért bizonyultak nagy hatásúaknak ebben az új művészfelekezeti korban.

Zeneszerzők, művészek, építészek új érzékenysége a középkori papságéra kezdett emlékeztetni, hiszen e papság a tevékenysége jó részét a csőcseléktől való elszigetelődésnek szentelte. A csőcselék helyébe csupán burzsoáziát kell olvasnunk, és máris világos a huszadik század avantgardizmusának rejtett értelme. A művész a felekezetben avatottá, papi írástudóvá lett.

Mi tette mégis kútfővé a felekezetet? Nem más, mint valahány vallási megújulásban: az istenséghez, most éppen az Alkotó Szellemhez való közvetlen folyamodás joga. Ebben rejlik a művészeti kiáltvány újfajta okiratának értelme is. A huszadik századot és a művész-felekezetek alakulását megelőzően ilyesmik nem születtek. Az első kiáltvánnyal az olasz futuristák álltak elő 1910-ben. Ekkor kezdődött a különféle művészeti mozgalmak és izmusok burjánzása. A kiáltványok pedig éjt nappallá tettek. Céljuk nem volt kevesebb; mint magáé a Tízparancsolaté: „Fenn jártunk a hegy csúcán és megtértünk az Igével, amely eképpen szól hozzátok...”

Persze a kérdésnek egyik fele csak, hogy a művészek – futuristák, vorticisták, orphisták, puristák, dadaisták, szürrealisták – meghágták a hegyet és lehozták parancsolataikat, függetlenségük nyilatkozatait és a burzsoázia fennkölt megvetését. A másik fele az építészeké, akik műfajuknál fogva kiszolgáltatottak a konzervatív – vagy mit széptsük: burzsoá – elemeknek, akik az építkezés pénzeszsákjai: A művészi stratégia azonban csodálatosképpen foganatosnak bizonyult az építészek számára is, mégpedig mindjárt kezdetben, a Bécsi Szeecesszió idején: Az osztrák politika véletlenének köszönhetően a kormány belenyúlt a zsebébe és teli marokkal díjazta a Szeecesszió legszemtelenebb követeléseit. Otto Wagner meg a többiek vagy öt esztendeig jelentősnél jelentősebb megbízatásokat kaptak. Csupán követelniük kellett. A hajthatatlan építész eszményképe pedig ragadósnak bizonyult. A magánosok által pénzelt *Deutsche Werkbund* már az első világháború előtt elkezdte a tökéletes építészeti és iparművészeti formák tervezését Németország számára. (A vevőt persze úgy képzeltek, hogy kinn zajong a bolt előtt, majd benyomul és elkapkodja a tökéletes formát.) Gropius már a Werkbund egyik vezéregyénisége volt.

A háború után a felekezetek – a Bauhaus, Wendingen, de Stijl, konstruktivisták, neoplaszticisták, elementaristák, futuristák – megkezdték versengésüket, melyikük lát tisztábban. S hogy a tiszta látást mi határozta meg? Roppant egyszerű. Ami burzsujnak minősült, az koszos volt, ami nem-burzsujnak, az tiszta.

Meg is kótyagosodtak a burzsujtalanításban. A multság kezdetén, 1919ben, Gropius például egyszerű mesterembereket akart a Bauhausba telepíteni, kerges kezű, szennyes körmű tisztas iparosokat, hogy arcuk verejtékével alakítsák épületeinek belvilágát, a fából való paraszti bútortzatot, mezei fazekakat, miegymást. Mentől egyszerűbb, antul jobb. Így vélte szolgálni a munkásosztályt és legázolni a burzsoáziát. Másrészt érdekelték az expreszszionista építészek, köztük Erich Mendelsohn csigavonalas tervei is. Mendelsohn drámai kanyarulatokban bővelkedő formái mintegy robbantották a rend, az egységűly, a részarányosság, az egyenletes falszövet minden burzsoá elképzelését. Az ám – csakhogy a kikupálódáshoz idő is kell, Walter! 1922-ben megrendezték a Haladó

Művészet Első Nemzetközi Kongresszusát Düsseldorfban. Ez volt a felekezetek építészeinek első európai találkozója. Persze rögtön a burzsujtalanítás kérdése került a szőnyegre. Theo van Doesburg, a legelszántabb holland kiáltványíró csupán egy pillantást vetett Gropius Tisztes Iparosaira és Expresszionista Hajlataira; máris így csúfolódott: Burzsuj! Burzsuj! Kézi munkára ugyanis csak a gazdagoknak telik, megmutatta már Angliában az Arts und Crafts Movement. Gyártsuk a művészetet géppel, nehogy burzsuj legyen. Az Expresszionizmus kacskaringói viszont a gépeket döntik meg, nem a burzsoákat. Nemcsak drágák – „buják” és „fényűzőek” is. A monoklis, hosszú orrú van Doesburg oly finnyásan mutatott rá mindezekre, hogy igazát a vak is látta. Gropius lehetett akármilyen finom ember, de a versenyre tett gyors eszével egykettőre megértette, hogy csúful sarokba szorult.

Alig aludt rá egyet, ki is rukkolt a Bauhaus új jelszavával: „Művészet és Technológia az Új Egység!” A felkiáltójelet sem felejtette ki belőle! Be is tömte a holland kajáltványosok száját! S a görcsös kezű tisztes iparosok meg a kacskaringók eltűntek a Bauhausból mindörökre.

Ez azonban csupán kezdete volt a kongresszusnak. Meghatározások, perbeszédék, vádak, viszontvadás, kontrák és rekontrák hangzottak el, mi a burzsuj s mi nem, míg a vita oly körmönfonttá; légiessé és dialektikussá; skolasztikussá nem vált, hogy utoljára az épületek tervei is azon álltak vagy buktak, hogy egybevágna-k-e a Század e havi Eszméjével, hogy mi tekintendő megvesztegethetetlenül és végérvényesen burzsujtalanítottnak. Az épületek maguk betont, acélt, fát, üveget és habarcsot öltött elméletek lettek (vö.: Igaz Anyag Nem-Burzsuj Elmélete); kívül-belül fehérek vagy vajszínűek, legfeljebb egy-egy tagozatukat ugratták ki feketén vagy szürkén. Bruno Taut, Mies van der Rohe új csoportjának, a Ringnek tagja, a berlini Hufeisen munkáslakótelep ráháramlott részét vörös homlokzattal tervezte meg. „Vörös front!” rikoltozta, hogy a gyengébbek is értsenek belőle. Bruno vidám gyerek volt, és sem érzelmi, sem értelmi síkon senki burzsujsgot rá nem süthetett. ... Marxisták voltak még a homlokán kidagadó erek is. ... Ő volt természetől fogva elhivatott, hogy Berlinben a Tamás Bátya Kunyhója nevezetű munkáslakónegyedet megtervezze. De vörös homlokút? Egyáltalán: színeset? Hinnye, az áldóját – csak nem burzsuj vált az istenadtából? Akár megnyomhatta volna a ceruzát mindjárt és sarkantyúvirágokkal hányhatta volna ki a házak elejét, mint Otto Wagner a bécsi Majolika-házát 1910-ben! Ej, be megmosolyogták szegény Brunót, a vörös frontjáért! Ettől fogva a fehér, a vajszín, a szürke meg a fekete lett a felekezetek színe.

Szóval vigye kutya a színt, és hadd dühöngjön tovább az Elmélet szent vihara! A felekezetek építészei mással már alig törődtek. Mennyeien funkciótlanokká lettek, bár minden művük a funkcionalizmus jegyében született –lévén, hogy a „funkcionális” a burzsujtalanítás harcának egyik csatakiáltása volt.

Például tekintsük a lapos tetők és csupasz homlokok megszentelt elvét. Elméleti győzködésben jegecesedett ki az a tétel, hogy az ormos tetők és kiszőkő párkányok a régi nemesség koronáinak jelképei a házon, márpedig a burzsoázia a házaira is a régi nemesség ízlését másolta rá. A felekezet ezért kimondta, hogy tetőt csakis lapost épít ezentúl, amely

derékszögben fedi a házak felmenő falát. Párkány pedig nem lesz. Se eresz. A döntésben részt vevő ifjú építészek Berlinben, Weimarban, Rotterdamban, Amszterdamban építettek, vagyis nagyjából az ötvenkettedik szélességi kör mentén, amely Kanadán, az Aleuti-szigeteken, Moszkván és Szibérián is áthalad. A földgolyóbisnak ezen abroncsa mentén pedig annyi eső leesik, hogy a történelem akárhány lelkéje szerint hadsereg is belefül – azért itt ezen a tájon a kieresztés nélküli lapos tetőnek funkciója nem lehet. Másutt sem, legfőljebb a Festett Sivatagban – a lapos tető és a csupasz homlok azonban megmaradt a burzsujellenes építészet legfőbb jelképének. Se eresz, persze – így aztán a jelképhez hamarosan hozzájárult, bár a kiáltványokban említetlen maradt az eső- és rozsdacsíkos fehér vagy vajszínű házhomlok is.

Vagy a „nyilvánvaló szerkezet” elve. Szinte említésre sem szorult, hogy a polgári társadalom mindig szívesen bújít hamis homlokzatok mögé. Vaskos téglá- és más „nemes” anyagokból rakott falait kicsicsázta hornyokkal és pálcákkal, élszedetekkel és kajácsokkal, ablakszemöldökökkel, könyöklőkkel és kőlényekkel, és olyan kellemesen emberszabású építészeti elemekkel, mint a falpillérekre állított timpanonok; a rusztikázott faltövek, az övpárkányok meg a koronázó párkányok, hogy a lábnak, deréknek és fejnek emlékére támaszkodhasson, továbbá megtűzdelte mindenféle messzi látszó ormokkal, tomyocskákkal, csorbázatokkal, gyámkövekkel, zárterkéllyel, megtévesztő építészeti és társadalmi külszínt hazudván a benn zajló életnek. Mindennek véget kellett vetni. Gyanússá vált a falazás, a terpeszkedő gránit, márvány, és mészkő, sőt gyanússá vált a kevésbé fényűző pengőtégla is; csak ha nyilvánvalóan nem a falak terhet hordozta. A falak ezentúl a ház üveg és vakolat irhájává váltak. (Az apró vajszínű mázastégla még megjárkalta.) S mivel a falak már nem támasztották az épületet – ezt a szerepet a vas- és beton-csontvázuk vette át –, tisztességtelen lett a várszerűen temérdek falak építése. A ház külsején a belső szerkezetnek, a gépek-gyártotta elemeknek, a ház modern lelkének kellett kiütköznie teljes dísztelenségében. Ennek az elvnek legtokéletesebb megvalósulása a Stijl építészének, Gerrit Rietveldnek Schroeder-féle háza: homlokán a milliméterpapír-szerű dísz nem díszmű, hanem az épület alaprajzának, metszetrajzának s a terv alapjául szolgáló mértani haladványnak felvetítése. Bámulatos! Micsoda virtuozitás! És mennyire nem burzsuj!

Az építészeti felekezetek világában ezentúl két síkon zajlott a versengés. Nem csupán azon az ősi síkon, hogy a rendelést ki szerzi meg és ki mutatja meg e világnak, mit húzhat ki a földből. A versengés az elméletek merőben szellemi síkján dőlt el. Mivel a művészet hittitkainak egyedüli öre a felekezet lett, az ihletett tehetséget, az építészet papját, szent misztériumának magyarázóját, Duns Scotusát mi sem akadályozta, hogy nevének dicsőséget szerezzen, holott a szentelt falak közül életében ki nem lépett. Így támadt egy másik új jelenség: a jeles építész, aki építeni nem épített még, vagy alig valamit.

Közülik az első volt a futurista Sant’Elia, aki a jövő Milánóját tervezte el gazdag részletességgel még a háború előtti években. A háborúban elesett Sant’Elia azonban kismiskának bizonyult a párizsi művészvilág svájci születésű csillaga, Le Corbusier mellett. Le Corbusier az a fajta könyörtelenül ra-

cionális elme volt, amelyet csak franciák zárnak a szívükbe – olyan szigorú gondolkodó, aki szűkülő koncentrikus körökben szárnyal felfelé, míg utoljára egy elkerülhetetlen végkövetkeztetéssel áttöri felső nyílászáró szerkezetét és mint szűnyogcsődör csapong tovább a negyedik dimenzióban.

Le Corbusier e felekezeti világra temett. Jókor megértette, mi számít a huszadik század művészeti versengésében – nevezetesen az, hogy a törekvő ifjú művésznek mindenképpen csatlakoznia kell valamely „mozgalomhoz”, „iskolához”, izmushoz, vagyis az egyik felekezethez, mert vagy vállalja beavatását és egyetért minden kulcsával és hittételével, vagy fújhatja a bürköt. Hiába tesszük tűvé a művészet meg az építészet történetét 1900-tól, nem lelünk olyan jeles személyiséget, aki, mint Thoreau, nem dobszóra menetel – olyan magányos óriásra, kinek műve csakis *sui generis*-ként vizsgálható. (Az egyetlen lehetséges kivétel Frank Lloyd Wright; sorsával mindjárt foglalkozunk is.) Ismerjük viszont a napon-ta üdvíralgásra ébredő remete építészt vagy festőt, aki – mint Kazimir Malevics –, ravaszul magára aggatja egy mozgalom, egy izmus sallangjait, s egymagában válik felekezetté. Vagy ha cinkosra talál, ketten lesznek eggyé; úgy kurjantják: „Szuprematista vagyok! (vagy Purista! vagy Orfista!). Azt ne higgyétek, hogy eltévedtem! Mindjárt itt lesz a teljes csapat!” Le Corbusier Amedee Ozefanttal szövetkezett össze – így lettek purizmussá.

Le Corbusier vézna, tökmagszínű, rövidlátó ember volt, fehér kerékpáron járt, testreszabott, fekete öltő ruhát. fehér inget. fekete nyakkendőt, szódásüveg-feneke szemüveget viselt és fekete keménykalapot. A leesett állúaknak megmagyarázta, hogy azért öltözködik így, mert a lehetőséghez képest tiszta, világos, áttekinthető és névtelen akar maradni, mintegy a képi korszakban jól sokszorosítható cémaemberke. Tervezett házait is „lakógépeknek nevezte. Járt a Németországot, Hollandiát, jól ismerték minden felekezetben meg az összes kongresszuson, konferencián, szimpóziumon és tanácskozáson, ahol csak a kiáltványok erőszakos sípszava szólt:

„Kijelentjük. ...! Kinyilvánítjuk. ...! Kinyilatkoztatjuk. ...!” Le Corbusier hatásos volt, lenyűgöző és ragyogó elme, mint Aquinói Szent Tamás meg a jezsuiták, a Doctor Subtilis meg a skolasztikusok, Marx, Hegel, Engels, Kropotkin herceg egyvégben. *Yers une architecture*-je szentírásnak számított. 1924-re ő lett az építészet ügyeletes lángelméje. Világában *Corbu*-nek emlegették, mint ahogyan Greta Garbót a filmvilágban *Garbónak* – csakis kiáltványáért, megszállottságáért és maroknyi kicsiny házáért: egyet épített bátyjának, egyet Ozefantnak, néhányat a rokonságnak, néhányat a cimboraságnak. Majd a mamának egyet meg a papának. A mama vidéki háza, amelyért megfizetett és megszenvedett, a felekezeti építés címerévé lett.

A kegyetlen sors úgy akarta, hogy Le Corbusier Franciaországban éljen és dolgozzon. Pedig hát ki fogadta volna jószívvvel Franciaországban egy építészeti felekezet parancsolatait? Emlékeztetőül: „Aki ezentúl üdvözülni óhajt, mihozzánk fáradjon be és fogadja töredelmes szívvel az általunk teremtetett formákat. Se külön kívánságoknak, se változtatásoknak, se hangos szónak helye nincsen.” Kinek a bögye veszi be az ilyesmit? Szinte senkié, ha úgy nem szereti Corbut, mint a tulajdon édesanyja, vagy a *„Le Moderne”* mozgalom meg nem babonázta, mint a városfejlesztő Frugés-t, aki Le

Corbusier-nél rendelt meg néhány olcsó munkásházat Bordeaux városának Pessac kerületébe 1925-ben. A legtöbb halandó, aki megrendelői helyzetnek örvendett, *Beaux-Arts* stílusban követelte volna a házakat, a reneszánssszal kezdődött historizálás legújabbkori összegezésében. A felekezeteknek nem volt közönségük, nem volt általában szólva *clientéle*-jük. Szomorú valóság maradt, hogy a felekezetek építészei munkához csak akkor juthattak, ha akadt olyan kormány – többnyire szocialista –, amelyik így vélekedett: Változtatnunk kell a táj arculatán. Maguk tudják, hogyan. Itt a pénzügyminiszter. Nyúljanak a zsebébe, amilyen mélyen csak tetszik, de cselekedjenek.

Úgy is fordult, hogy a stuttgarti német szociáldemokrata kormány adta Le Corbusier-nek élete első nagyobb megrendelését 1927-ben. Valójában Mies van der Rohénak köszönhette; a kormány ugyanis Miest nevezte ki a weissenhofi Werkbund munkáslakóház-kiállítás igazgatójává. Mies pedig, bármilyen szűkös volt a költségvetése, a kiállításból a munkáslakások világvásárát szervezte. Franciaországból meghívta Corbusier-t, Hollandiából Oudot és Mart Stamot, Belgiumból Vidor Bourgeois-t, maga mellé állított továbbá tizenegy más németet, köztük Gropiust, Bruno Tautot meg az öccsét, Maxot és Peter Behrent. A kiállítás látogatói elámultak a szemük elé táruló összhangtól vagy egyhangúságtól (aszerint, hogy tetszettek a látottak vagy sem), amit itt négy ország építészeinek műveiként láthattak. Mintha valami új nemzetközi stílus kapott volna szárnyra. Holott nem történt egyéb, mint hogy a felekezeten beli versengés, az örökös lefaragás – *burzsuj!* –szelleme mind szűkebbre szorította az építészeti teret körülöttük, mint Poe elbeszélésében, *A kiút meg az ingá*-ban.

Földi szem meg nem különböztethette alkotásaikat, legfeljebb a felekezeti rejtjelező, ha az Elmélet kulcsának fülén keresztül kandított rájuk.

Hát a munkáslakóház miféle volt? Mindenekelőtt burzsujevo a körme szakadtáig: lapos tetejű, eresz nélküli, se ablak-szemöldök, se káva, se könyökagy, se kötény nem ráncolta a homlokát, se falpillér, se faltő nem barázdálta, a színe csakis fehér, vajszín, szürke és fekete. Belsejét nem ékítette se boltozás se álboltozat, se füzéres, se kagylós dísz. A szobák fehér falairól minden gipsz-tarafarát lehántottak, még a kezelést is az asztal széleiről s az intarziát a fiókokról. A házak alaprajza áttekinthető volt, a burzsoá bújócskának befellegzett. Megszűnt a tapéta, a falikárpit, a virágos falvédő, a rojtos szélű lámpaernyő, a vázához vagy görög oszlophoz hasonló alapon álló lámpa, a csipke, a porcelán csecsebecse, a gombos ágyvég, a kandallópárkány, de még a fűtőtest borítása is. Csövei nyíltan és becsületesen kanyarogtak, akár az absztrakt szobrok. Megszűnt a „tetszetős” anyagokkal bevont kárpitos ülőgarnitúra. A bútor természetes színű Igaz Anyagokból készült: bőrből, acélszöből; gőzölt bükkből, bambuszból, vászonból. Töri az ülepet? Úgy is kell. A „fényűző” szőnyegnek is lőttek. Szürke vagy fekete linóleumé a jövő.

Hát a munkásoknak hogy tetszett a munkáslakás? Ugyan kérem, húzódoztak, mint a történelemnek e szakaszában rendes szokásuk. Pessacban a szerencsétlenek megpróbálták Corbu fülkéit a valójukból kiforgatva színessé, lakályossá varázsolni. Erőfeszítéseikre megértéssel kellett tekinteni. Corbu maga megmondta, hogy „átnevelésre” szorulnak, másként

meg nem értheti: a jövő „Sugárzó Városának” szépségét. Ízlés dolgában az építészek gyámkodtak a munkásságon, nemhogy tőlük tudakolták volna, mit építsenek Hiszen Gropius maga megmondta, hogy „szellemileg még fejletlenek”. Valójában ez vonzotta az építészeket a húszas évek szocializmusához annyira. A szocializmus volt a helyeslő politikai válasz, a nagy bölintás a felekezeti építész lehetetlennek tetsző követelésére, hogy tudniillik a kuncsaft fogja be a száját. A szocializmus kuncsaftja viszont a munkás volt. Mit csináljunk, ha most mászik elő az ősködből a boldogtalan! Az építész, a művész, az entellektüel majd intézi a sorsát, amíg észre nem tér. Sztálin szavával, ők voltak a munkás lelkének mérnökei. A lélekmérnök Gropius például a Siemens gyár berlini alkalmazottainak szánt lakóházak építése során úgy határozott, hogy a munkásságot meg kell kímélni magas mennyezetektől, kongó folyosóktól, a divatjukmúlt holmiktól és ékítményekről nem is szólva. A kettőtízes mennyezet meg a szűken méretes folyosó is elég lesz a világ újratерemtéséhez.

Nulláról kezdeni! Hű, a kiskésit! Az amerikai zárandokoknak, a filléres vonatról leszállt ifjú építészeknek – Louis Kahn-nak, Edward Durellnek, Stone-nak, Louis Skidmore-nak meg még sok másnak elég volt, ha egybevetették e lelkes szocialisták helyzetét a magukéval. Mit várhatott az ifjú építész Amerikától, ha jól ment sora? Az Isten lábát fogta meg, ha egy wallstreeti pénzeszsák megbízta, hogy építsen neki hétvégi lakot a Long Island északi partján. George Howe, Louis Kahn barátja szokta mondani: „Normann majorházakat sóztunk rájuk egy az egyben, legfeljebb a ganéjhányást nem terveztük bele.” Óriási. Az amerikai építészet irányzatai ebben az időben a Longislandi Normann, Westchesteri Tudor vagy másként XIII. Samu stílusának nevére hallgattak. Micsoda életcélok! Foghatók-e a világ újratерemtéséhez?

Az amerikai építész dolga mindeddig annyi volt csupán, hogy a tőkések aranyábrándjait állandó alakkal s lakhellyel testesítse meg. Európában viszont látnia kellett, hogy ifjú építészek csapatostul teremtik újjá a világot a nagy művészek isteni önkényével.

Az európai felekezetek, Gropius, a Bauhaus, Mies, Corbu, a Stijl példája ragadósnak bizonyult. Megoldásra várt azonban néhány kérdés. Először is a nulláról kezdésnek semmi értelme nem lehetett az Egyesült Államokban: Szomorú, de igaz: az Egyesült Államok nem vált füstölgő romhalmazzá az első világháborúban. Az egyetlen volt a háborús felek között, amelyiket nem lőttek szét, nem koncoltak fel, nem taszítottak forradalomba. Sőt éppen akkor emelkedett világhatalommá, lendületesen, fiatalon, nagyehetősen. Ráadásul nem volt okolni, gyalázni, megdönteni való királysága, nemessége. Még csak burzsoáziája sem volt. Nemesség és nemesi hagyományok híján az európai művészek burzsujellenességével sem kezdetett semmit. (Amerikai írók, akiknek megtetszett európai kollégáik harciassága, mindenképpen importálták, akár a mű-kaviárt vagy a papírtalpú bakancsot és „búbóázsiá”-ról, „Babbitt”-ekről és effélékről fecsegték. Szocializmusra nem volt igény. A munkáslakás sem érdekelt senkit.)

Viszont aminek meg kell lenni, annak meg kell lenni! Ki rettenhet vissza, ha már látta a Sugárzó Várost? A munkáslakóház nagy építészeti látomását át kellett telepíteni Amerikába, bármiképpen, bármi áron. Bármi formáján.

Ó boldog ezüst hercegfőikák a romok közt!

II. Utópia kft.

E szellemben fogant gyamati nyomorunk történetének legkiáltóbb dokumentuma, *A Nemzetközi Stílus*. Írta Henry-Russell Hitchcock és Philip Johnson, egy jómódú clevelandi ügyvéd huszonhat éves fia. A fiú pénzt adott a Modern Művészet Múzeumának, hogy alapítson építészeti tagozatot, s az élére ő állt. *A Nemzetközi Stílus*-t ketten írták a múzeum 1932-es kiállítására, amely fényképeken és makettekén mutatja be Gropius és társai munkásságát New Yorkban. A „nemzetközi stílus” műszavát Gropius hét évvel azelőtt megjelent könyvének címéből, a *Nemzetközi építészet*-ből kölcsönözték.

A múzeumi katalógus-szövegek véres veritékről és tövig rágott tudósi körmökről nevezetesek, másrészt vagy körmönfontak, vagy zöldségek. Teljes komolysággal választja szét az *építést* s az *építészetet*, akár Vitruvius kétezer-valahány esztendeje. A fogalmak dőlt betűs szedésével nyilván a megkülönböztetés tudományos voltára utalt. Megtudjuk, hogy Európában Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier és Oud – a négy „nagy európai funkionalista”, mint Hitchcock és Johnson nevezi őket – *építészetet* teremt. Amerikában viszont még az olyan építészek, akik azt hiszik, modernek és funkcionálisak, azok is csak építéssel foglalkoznak. Jó, nem bánják, legyen Frank Lloyd Wright felőlük..., s mintegy végtisztességül meghagyják neki, hogy „fél-modern”.

A huszadik századi Amerika építészetének büszkeségéről, a felhőkarcolóról szólván alig fojthatják el kuncogásukat. „Receficékkal megtetézett” üres szerkezetek ezek, mert az amerikai építők, kivált a felhőkarcolók építői a megrendelők kívánságára mindig hajlandók voltak művüket valami ocsmánysággal elrútítani. Az európaiak, sugallják a szerzők, ilyen megrendelők elől kezeiket rázván menekülnének.

A később könyv alakban is megjelent mű bevezetőjében Alfred Barr, a Modern Művészet Múzeumának igazgatója szemügyre vette New York legnevezetesebb felhőkarcolóinak pártázatát, oromdíszeit, és elképedt „a Chrysler-ház rozsdamentes acélból készült vízköpőin”, „az Empire State hegyébe tűzött iszonyú sátorfán”. Hogy támadnak az efféle otrombaságok? Egyszerű a válasz: az amerikai építészek haptákban hallgatják a megrendelő parancsát. Barr olyan álnok építési érvelést is hallott, hogy a felhőkarcolók ramaty kis cicomái és egetverő fellengzőssége valójában funkcionális, hiszen az épület egyik funkciója éppen az, hogy a megrendelőnek tessenék. „S tőlünk azt kérik – berzenkedik Barr –, hogy telekspekulánsok; ingatlanügynökök és alku-szok építészeti ízlésének hódoljunk!?”

Hitchcock és Johnson hosszú oldalakon elemzi a „nagy funkionalisták” terveit – de nem vesztegetnek egyetlen lapot se az olyan stílustalanságra, mint a munkásság, a munkáslakások, a szocializmus. Még kevésbé a felekezetek kebelében dúló, enyhén ütődött vitákra. Titokzatosan célozgatnak csupán, hogy az amerikai építészek „felhőkarcolóinak és lakóházainak olyan nyilvánvaló szociológiai igazolása nincsen, mint az európai munkáslakásoknak, iskoláknak és kórházaknak.”

Valójában nem is sugallták; hogy a Nemzetközi Stílus – s a neve nyomban rajta ragadt – társadalmi talajban gyökereznék.

Inkább úgy mutatták be, mint valami megkerülhetetlen irányzatot; időjárási kérhetetlenséget, árapályt. Nem ígérték egyébnek, mint az első egyetemes stílusnak a középkor és a klasszikus ókor újjáéledese óta, a reneszánsz óta pedig az egyetlen igazán modern stílusnak. Azért, ha az amerikai építész inkább meglövigolná, sém mint hogy habdagálya lesöpörje a rajztábláról, egyet jegyezzen meg, súgták neki: a megrendelőt ezentúl a vállalkozás pusztá pénzelésére kell szorítani. Amelyik kezes és nem bakafántoskodik, azt az építész új látomásának kéjeiben részeltetheti. Hogyan valósítható meg az efféle új kapcsolat, arról nem szól a két szerző. Ámde kell-e magyarázatot fűzni a söprő áradathoz?

A kiállítás meg a katalógusa megbolydította Amerika építész köreit, leginkább a múzeum tekintélyének erejével. A Modern Művészet Múzeuma a gyamati nyomorúság térhódításának intézménye volt: Európában az avantgarde mozgalmait – fauvistákét, kubistákét, neoplaszticistákét vagy éppen a Bauhausét művészek és építészek-harangozták be és terjesztették. Európában ehhez a gyakorlathoz szó nem fér. Az idők során, mint a századfordulós Bécsben, majd a húszas évekbeli Párizsban és Londonban a kalandos kedvű üzletemberek meg a polgárság egyéb elemei is támogatták olykor az új irányzatokat, akár politikai szándékkal, akár kegyes műpártolóként, akár sikkből, hogy „modern”-nek tessenek és el ne szidhassák őket mindenféle burzsujnak. Amerikában mindez másként történt. Amerikában üzletemberek és üzletasszonyok harangozták be az avantgarde művészetet és építészetet, ok álltak zászlóvivőjéül, és ők buzdították a sokaságot, hogy zárkózzon fel, akinek mersze van.

A Modern Művészet Múzeumát sem tekinthetjük vérmes szocialisták és a képzelet tarka pillangóit kergető bohémek elmeszüleményének. Az ifjabb John D. Rockefeller nappali szobájában alapították A. Conger Goodyear, Mrs. Cornelius Newton Bliss és Mrs. Cornelius J. Sullivan társaságában. Londonban láthatták, hogyan remegnek osztályosaik Picasso, Matisse, Derain meg a többi „Le Moderne” sikkes izgalmában, és elszánakoztak, hogy a jelenséget meghonosítják New Yorkban is. A múzeum 1929-ben meg is nyitotta kapuit, és a festészet meg a szobrászat európai modernizmusa egy csapásra polgárjogot kapott, sőt intézményesült, és meghökkentő módon mindjárt mértékévé vált az amerikai művészetnek is. A Nemzetközi Stílus kiállításával az építészetben is az európai modernizmust akarták mértékül állítani.

Ó, a mi pillangókergető avantgardistáink, Rockefeller-ék, Goodyear-ék, Sullivan-ék és Bliss-ék! Ó, bohém olajmágnások, játszi fakereskedok, rőfösök, és rőfösnék!

Látványos mulatság volt, akár Gilbert és Sullivan operája, *a Korlátolt Utópia*. Tarajos királynak, egy délszaki Éden urának fülébe jut, hogy az angolok az öltözködés, a beszéd, a viselkedés divatának megfellebbezhetetlen döntőbírái, ezért bevezeti udvarába az angolságot. Ő maga és csatlósai elhányják almalevélköntösüket és banánszoknyájukra, bricseszt, mellfodros inget, parókát, fűzöt, frakkot öltenek és hegyes orrú cipőt húznak. Tarajos király ezután ráparancsol alattvalóira, hogy kövessék példájukat. Az alattvalók álla leesik, de megfogadják a királyi szót.

Az operában, mint sejtteni jó előre, a király népével együtt ráébred, hogy a bennszülött szokás különb, és utoljára kinevetik az európaiakat. Itt válik el Gilbert és Sullivan útja

a New York-i művészvilágétól. Sem az olajmágnások, sem a fakereskedők, sem alattvalóik – a művészek hite meg nem rendül az európai szokásban. A harmincas évek során a helyi művészek, kiváltképpen Arshile Gorky; morogtak, zúgolódtak és lázongtak, hogy a Múzeum minden pénzén európaiakat ver nagydobra, ők soha szóhoz sem jutnak. Tiltakozásukból azonban hiányzott az igazi hév. A gyamati nyomor annyira rájuk nehezedett, hogy nem is versengtek az európaiakkal, csupán utánozták őket, olykor megható áhítattal.

Gorky példaképéül Picassót választotta, és nem bánta, ha a verebek csiripelik. Egyik barátja megmondta neki; egyszer; hogy véleménye szerint Picasso művei az utóbbi időben unottak és odakentek. Még az elcsöppent festéket is restelli eltakarítani:

– Ha Picasso ken – így hangzott Gorky válasza –; én is kenek. Ha ő elcsöppen, én is elcsöppenek.

Egy pillanattal később már rádöbbsent, hogy odaadása reménytelen. Ilyenkor mélakórságba süppedt. Egy napon összetrombitálta minden művészcimboráját a műtermébe.

– Jobb, ha tudjuk – tudatta velük –, minektünk lőttek.

Ilyen szellemi légkörbe bocsátotta fel Hitchcock és Johnson a Nemzetközi Stílust. Maguk sem tudhatták, hogy Illés proféták, Mahavirák; Keresztelő Jánosok – olyan csoda hímökei, amelyért még imádkozni sem memének: az Eljövetele.

III. A fehér istenek

1937-ben az Ezüst Herceg egyszerre itt termett Amerikában. Walter Gropius! Személyesen! Hús-vér-valójában! S nem is vendégül A nácik elől szökött Németországból, először Angliába, onnan Amerikába. A legendás Bauhaus más csillagai is szinte vele érkeztek: Breuer, Albers, Moholy-Nagy, Bayer és Mies van der Rohe, aki 1930-ban lett a Bauhaus igazgatója; két évvel azután, hogy Gropius a felekezet balosságáért már nem tartotta a hátát. S most megérkeztek fáradtan, gyökértele nül, földönfutóként, gally capta hazátlanok.

Gropius önbecsülése, mint afféle nagyralátó emberé, nem hibázott volna, ő azonban úr volt mindenekelőtt, meghozzá régivágású úr, akit életében és terveiben az arányérzéke vezetett. Mint megrontott országból szalajtottnak elég lett volna neki, hogy szívesen lássák, hogy legyen hol a fejét lehajtania, s a meleg kanál napjában, amíg majd a maga kenyerén megélhet, meg a munkához egy-egy biztató mosoly, ha ugyan kell a munkája valakinek. Ehelyett...

Gropiusnak és társainak fogadása inkább emlékeztetett egy visszatérő jelenetre a korszak őserdei filmjeiből. Bruce Cabot és Myrna Loy kényszerleszállást hajtanak végre a dzsungelben, majd Abercrombie and Fitch-féle fehér szafari-ingjükben és homokszín gabardin lovaglónadrágjukban elővackolódnak a roncsok közül és kitámolyognak a tisztásra. S nyomban körülfogják őket az orrukon csont-dísz viselő bennszülöttek, térdre esnek, hasra borulnak és vinnyogó éneklésbe fognak:

Ó fehér istenek! Megjöttek az égből!

Gropiust nyomban megtették a harvardi építészmasteriskola fejévé: Breuer csatlakozott hozzá társnak. Moholy-

Nagy megnyitotta Új Bauhaus-át, amelyből idővel Chicagói Formatervező Intézet lett. Albers vidéki Bauhaus-t nyitott Észak-Carolina hegyei közt a Black Mountain College kebelében. Miest a chicagói Armour Intézetbe nevezték ki az építészet dékánjának. Azaz nemcsak dékánnak, mester-építésznek is. Teljes egyetemi telepet kapott az alkotáshoz, összesen huszonegy épületet, amikor az Armour Intézet egyesült a Lewis Intézettel és a Technológia Illionis-i Intézete lett belőlük. Huszonegy jókora épületet, a Nagy Válság legalján; amikor az építés szinte megfeneklett az Egyesült Államokban – olyan építésznek, aki pályája során összevisza tizenkét épületet fejezett be

Ó, fehér istenek!

Minő tisztesség! Mekkora hasraesés! A Modern Művészet Múzeuma egy *Bauhaus 1919-1928* című kiállítással tisztelte meg Gropius igazgatásának éveit. Az addigra már harminc-négy esztendős Philip Johnsonunk nem bírta tovább az istenek testi jelenlétének feszültségét. Elzarándokolt a Harvardra, hogy ott tanulhassa az építészetet Gropius lábainál: S indíthasson a nulláról!

(Szó, ami szó, Mies lábai jobban tetszettek volna neki, azonban az ilyen városi léleknek, mint Johnson, Illionis államban zárandokolni és három évet húzni le Chicagóban – nullából is több lett volna a soknál.)

Nem volt talán szép dolog... De ugye az idő a legjobb orvos... Három éven belül az amerikai építészet arculata merőben megváltozott. Nem is annyira a német tervezésű épületek miatt, bár tíz évvel később Mies tervei meghatározókká váltak igenis.

Az építészet oktatásában történt a nagyobb változás. De leginkább a németek jelenléte változtatott a képen. A 20. századi amerikai művészet legendáriumának legszentebb alakjai... Azok az európaiak, akik olyan káprázatosan ötlöttek ki a csontmезők előteréből... Most... Csiribi-csiribá... Itt vannak! A gyarmati megnyomorítottság földjén! Hogy személyesen vezessék ki művészeinket a vadon sötétjéből.

Kései gyarmati történetünk e fejezete ugyanis nem szorítkozhat az építészetre. Az európai festészet két nagy versengő irányzatának hívei, a kubisták meg a szürrealisták a harmincas évek végén meg a negyvenes évek elején menekültek Amerikába. Léger Mondrian, Modigliani; Chagall, Max Ernst, André Breton, Yves Tanguy... *Ó, fehér istenek!* A harmincas évek Amerikai Színe és Szociális Realizmusa mindörökre eltűnt a süllyesztőben. New York művészei európaiaktól lesték el a felekezetalakítás mikéntjét. Az első amerikai művész-felekezet, az absztrakt expresszionisták New York-i Iskolája az 1940-es években alakult, rendszeresen gyűlésezett, bocsátotta ki a kiáltványokat, ötlötte az új elméleteket, reszelte a látás új kulcsait; ahogy kell. Arnold Schoenberg, az európai zene legistenibb fehér istene 1936-ban menekült Amerikába, s a következő negyven esztendőben az amerikai komolyzene Schoenberg szeriális kompozíció-elméletének lábjegyzetévé vált. A sors íróniája ütközik ki itt. Akárhány európai zeneszerzo szabadító erőt látott a jazzban meg az olyan amerikai zeneszerzőkben mint George Gershwin, Aaron Copland és Ferde Grofé; kifelé vezető kalauzokat az európai avantgarde zene Schoenberg-féle agyonracionalizáltságából. Útkeresésükhöz azonban komoly amerikai zeneszerzők nem csatlakoztak. Úgy tettek,

mint a szaúdik, ha azt magyarázzák nekik, hogy a sátraiknál nincs szebb, eredetibb és természetesebb – fűtültek a természetesre és az európaiat követelték. Gershwint, Coplandot és Grofét leszólták, ha ugyan ki nem nevelték.

Az építészeti gyarmat kormányzója persze az Ezüst Herceg lett. A Harvardon nulláról indított mindenki. A Nemzetközi – értsd: felekezeti – Stílus elemeit sulykolták mindenkibe. Megtörtént az építészet burzsujtalanítása is, bár az elv Amerikában hallgatólagos maradt. A Beaux-Arts hagyománya eretnekséggé lett, Frank Lloyd Wright öröksége hasonlóképpen, holott meg alig jutott el a tantermekbe. Három éven belül az amerikai építészet minden addig nagy-nak nevezett alkotása – ha Wrighttól származott, ha H. H. Richardsontól, az amerikai neoromán súlyos kötömbökkel dolgozó mesterétől, ha Louis Sullivantól, a felhőkarcoló-építő Chicagói Iskola vezérétől – elveszett a lábjegyzetek, *l. még* apróbetűs sűrűjében.

Wright dühöngött, és, ami ritkán történt még vele életében, nem tudta, mihez kezdjen. Maga sem tudta, mi bőszi ti jobban: az-e, hogy az európaiak leszorították a pályáról, vagy hogy úgy tekintenek rá, akár az élőhalottra. Tiszteletben, megbecsülésben volt ugyan része, de mintha gyázmisét mondtak volna fölötte. Mikor például a Modern Művészet Múzeuma kiállítást rendezett Wright munkásságából 1940-ben, egyidejűleg a filmrendező D. W. Griffithnek is rendeztek, holott ő már 1931-ben visszavonult. Mies kegyelettlől csöpögő nyilatkozatban hangoztatta Wright óriási tehetségét, s hogy valamikor ő nyitotta ki az európai építészek szemét... Valamikor, még a nagy háború előtt... Hogy azóta tervezett nyolcvan-valahány épületén ő mit tanult, azt nem említette.

A húszas évek végén s a harmincas évek elején egyébként is rájárt a rúd Wrightra. Ötvennyolc éves volt 1925-ben, amikor a wisconsini Taliesinben a műterme leégett. Barátnőjével; Miriam Noellel való győzködése mintha megbénította volna. Megrendelői már a Nagy Válság előtt veszedelmesen ritkultak. Wright végül ott ült, mint Homoród végén a guta, megmentett mentsvárában, Taliesinben tucatnyi tanítványaival, akiket Taliesini Kötényeseknek neveztek, és kalpagjaival, baszk sapkáival, kemény gallérjaival, elúszó selyem nyakkendőivel meg a chicagói Stevensontól származó fellegajtóival. Wright maga Louis Sullivannál tanult. Hogy aztán szakított-e vele, vagy Sullivan penderítette-e ki, nem tudni – ki-ki a maga változatát terjesztette –, de annyi bizonyos, hogy Wright egy merőben új és merőben amerikai építészet látomásával távozott Sullivan műhelyéből. Ennek az építészetnek az amerikai rögből kellett volna szökkennie és a Közép-Nyugat szelleme táplálta volna. S íme, a harmincas évek végén Amerikára rá is szakadt a merőben új építészet, azonban Németországból, Hollandiából és Franciaországból, már amennyire a francia elemét Le Corbusier adta hozzá.

Valahányszor Wright azt olvasta, hogy Le Corbusier befejezett egy épületet, így szólt Kötényeseihez: „Egyet betetézett, négy könyvet ereszt meg róla, meglássátok.” Le Corbusier egyetlen látogatást tett az Egyesült Államokban, és írtózás támadt benne Amerika iránt, akárcsak Wrightban Le Corbusier iránt. Egyetlen alkalma lett volna, hogy találkozzon vele, azzal sem élt. Nem akart kezét fogni vele. Gropiust viszont csakis „Herr Gropius”-ként emlegette. Kezet fogni vele sem akart. Egy szép nap váratlanul megjelent a wisconsini

Racine-ben, ahol éppen az első „usoniai” háza épült, nevezetes préri-házainak olcsóbb változata. Wright piros Lincoln Zephyrje odaállt a ház elé. A kicsit egyik Kötényese, Edgar Tafel vezette. Megérkezésük pillanatában látogató csoport csodült ki a házból, köztük nem kisebb személyiség, mint Gropius. A Wisconsini Egyetemre jött vendég-előadóul és várva várta, hogy Wright újabb műveit megtekinthesse. Gropius odalépett a kocsihoz, bedugta a fejét az ablakon és így szólt: „Tartom szerencsémnek a találkozást. Munkásságának csodálója voltam mindig.” Wrighttól egy mosolygás, egy legyintés nem tellett. Az ablak felé is alig fordult, csupán ennyit köpött ki a szája sarkán: „Hallom, az itteni egyetem vendége, Herr Gropius. Hadd figyelmeztessem, hogy az itteniek sem kisebb sznobok a harvardiaknál, csupán a beszédükben nincs újangliai nyavalygás.” Majd Tafelhoz fordult és rászólt: „Mehetünk is, Edgar!” Azzal hátradőlt, a piros Zephyr elsöpört, Gropius és kísérete pedig ott állt a járdaszélen, és a fülükön áttűzött a napfény.

Egy null Frank Papa javára! – mert a Kötényesek pápázták Wrightot a háta mögött. Azonban a gól elég erőtlenre sikerült. Frank papa ekkor látta színről színre azt a németet, akit az amerikai építészet jövőjébe helyette iktattak be.

Tanítványának csak Tafel meg a többi Kötényes maradt meg. Az egyetemek építész-hallgatói közt már a Nemzetközi Stílus járt. A nemzetköziség iránti lelkesedés egyre nőtt, amióta a zárandokok megtértek Európából és a Modern Művészet Múzeuma meghirdette a felekezeti építészet üdvözítő voltát. Mikor aztán a fehér istenek megérkeztek, a lelkesedésből lett a megtérés, méghozzá vallási értelemben. A buzgóság messi átcsapott az ízlés mezsgyéjén. Mindenkit áthatott a felekezet szent misztériuma. „A művészi üdvözülés, valamint az ízlés dolga a mai naptól fogva a mi markunkban van...” Amerika felekezetei maguk az építészeti tanszékek lettek: Hogyne, hiszen a felekezet a lélek mémökét tette a szállascsinálóból! A Nagy Válság fenekén az üdvözülésnél gyakorlatibb kérdés amúgy sem kínálkozott. Állt az építkezés országszerte. Az építészek ráértek kérődni a fehér istenek nulláról indításának elvén is.

Építészetet tanulni több lett, mint gyakorlatot szerezni a házrakás mikéntjében és eligazodni az esztétikai lehetőségek útvesztőjében. Az építész-hallgató alig eszmélt, mozgalom részese lett, máris kifürkészhetetlen esztétikai és erkölcsi hititkok letéteményese. A felekezet az egyetemi telepen vert tanyát. A hallgatók küldetésük tudatában szavaltak az építészetről. Ezek az egyetemi felekezetek sem különböztek egymástól jobban, mint a Stijl a Bauhaustól annak idején. Most a Harvard lett az igazi Bauhaus. A Yale a változataival kísérletezett. Némelyeknek a „belső kötész gerendaváz” pezsdítette a vérét, akkora lázadásnak tetszett – ámbár egy Doctor Subtilis elmélete segíthetne csak, hogy megértsük, miért. A lázító szózatok is az európai felekezetek rendje szerint hangzottak el.

Az egyetemi tanszemélyzet a maga kockázatára ellenkezhett a felekezeti indulatokkal. A diáksággal bírn i nem lehetett. Tiltakozásokat fogalmaztak – magzati állapotú kiáltványokat. Elég volt a Beaux Arts modorában gyakorolt szépiás lavírozásokból! Elég a reneszánsz tanulmányok dögunalmából! Elvégre tessék megnézni Mies vázlateit. Nem árnyékol, éles egyeneseit mintha beretvával metszené. Hát

még Corbu vázlatei! Valóságos gyorsírás! Eszmék szertelen áradása! Mályva és barna vízfestékeinek szédületes örvénylése, akár a vihar! Láng lélek! Hiába – ontani kell! Azért kijelentjük: Elég a lélekölő reneszánsz pepecselésből!

A tanszékek pedig beadták a derekukat. 1940-re Corbu fogpiszkáló lábú kócsagja lett az építészeti műhelyrajz jelképévé. Építészeti tanszékek dékánjai a Firenzei húsosfazekait fogcsikorgató gyönyörűséggel felrugdaló Savonarolához hasonlóan utasították a pedellusokat, hogy a klasszikus gipszmásolatokat, az építészeti pedagógia p iedesztáljainak fél évszázada felgyülemlett tárát vágják ki. Esquilinusi kútkávák? Vesta-szüzek szentélyének oszlopfői? Burzsuj! Le vele!

A Yale-en, a pályázatok évi versenyén a zsűri egy hallgató művét, mint a legjobbat, mindig kiemelte. A diákság megelégte ezt is. Hogy miért? Hát nem Gropius evangéliumában olvassuk: „Az akadémiák építész-nevelésének elemi hibája, hogy az egyéniséget isteníti”? Gropius és Mies csatakiáltása a „csapatmunka” volt. Gropius Cambridge-i irodája sem a Walter Gropius és Tsai nevet viselte. Semmi effélét. „Építészek Munkaközössége” volt olvasható a cégtábláján. A Yale hallgatói ragaszkodtak a csoportos lecke-kiadáshoz, a cimborában történő számonkéréshez, mivelhogy elég volt a tehetségek megdicsőüléséből is.

Majd a negyvenes évek végén; az ötvenes évek elején Buckminster Fuller is beérkezett. Fuller, mint afféle amerikai álmodozó, soha nem volt eredeti ötleteknek híján. Nevezetes geodéziai kupolája csak egy ezek közül – rövid és vékony fém merevítőkkal kipeckelt tetraéder. Fuller kupolája szépen belesimult a gyártott elemekből épült könnyűszerkezetek modern tanába, amely szerint nyomások és feszültségek játéka veszi át az agyaglábú (burzsoá) épület-kolosszusok szerepét. Gropius és társai mégsem békélhettek meg Fullerral. Nem látták világosan; mérnök-e, guru-e vagy egy a lököttek világszerte ismerős fajtájából: a feltalálóból. Az amerikai egyetemek hallgatói a gurut tisztelték benne. Tizenkét órás előadásokat gurított ki, varrat nélkül való geodéziai gömböket, s a roskadatlan gerincű, tágulekony hólyagú ifjúság nem csak hogy élvezte, megrészegeedett tőle. A Yale-en Fuller egyik monstre színjátéka után munkaközösségi zendülés tört ki. Kéreg-papírelemekből óriás geodéziai kupolát szerkesztettek és felbiggyesztették a Yale építészeti tanszékének, a Weir Hall szürke terméskővel kirakott neogótikus építményének leghegyébe, mintegy kihívásul a dékánnak, hogy tegyen valamit, ha mer. Nem mert, és a kéregpapír kupolát leette a fene idővel.

1950-ben a Yale is megkapta a Bauhauslerét, amikor az Észak-Karolinából érkezett Josef Alberst tették meg a szép-művészetek tanárának. Albers nyomban megszervezte a Bauhaus emlékezetes *Vorkurs-át*, csupán a Yale-en nem újságpapír-köteget tett a katedrára, hanem lamé-papír lapokat osztott, mint az elemistáknak kézimunka-órán, azzal; hogy kéri a művészetet. Albers mint festő állítólag tizennégy éve kutatta az egymást fedő színes négyszögek kérdését, ha ugyan van válasz az ilyen kérdésre. De ezután a Yale egyetem hallgatóival kerestette... Hónapjaik teltek el ebben. A Yale híre mindig vonzotta a művészi tehetségűeket Amerika minden sarkának középiskolájából. Akadt köztük suhanc, amelyik egy darab márványból olyan párnát faragott, hogy a cihájának ezer redőjét mintha fuldoklón telizokogta volna

valaki – de ennek az újjászületett Bernininek is ott kellett bíbelődnie Albers lamé-papírjaival... indítani nulláról... és hallgatni a dicséretet, mikor Albers kiemeli valami fésületlen ízlésű kis potyagrafikus egymásra taknyolt színes négyszögeit: „De ezt tessék megnézni! Ezt a fény maga szobrotta!” És a felekezet dobozának fedele mintha még jobban rájuk ereszkedett volna.

A felekezet siboletjei, hogy mi a burzsuj s mi nem, hamarosan az egyetemi építész-hallgatók központi idegrendszerébe is beépültek – de mintha már betáplálódtak volna a génjeikbe. Az a hír járta be a sajtót akkoriban, hogy egy szesz-kazán pisztolyt szegezett egy Tennessee állambeli lábmósó baptista vakszemének és ráparancsolt, hogy mondjon cifra átkot Jézus Krisztusára. A baptistának nem is lett volna kedve a vértanúság koronájához, sőt éppen hogy mentette volna az irháját. Azonban buzgó ember lévén hiába igyekezett, a nyelve csak beletört az átokba. Ki is lottyant az agyveleje. Az 1940-es új építész-nemzedék sem járt különbuli. Olyan rozsdás revolver nem volt, amellyel a megrendelő rávehette volna őket a kontyolt tetőre, az olaszos párkányzatra, a természetkövel rakott faltőre, a homyolt oszloptörzsre, az ablak-szemöldökre, burzsuj gusztusának bármi csökevényére. Hiába rajzolta volna az építész, a ceruzája beletört.

Ó, fehér istenek!

Az amerikai diákok rövid eszére vall – most azonban mentségükké lett –, hogy soha nem állhatták az ideológiát és a keménykötésű dialektikát. Tölcssrérl se lehet a fejükbe tölteni. Így aztán, ha Németországban, Hollandiában vagy egyebütt volt is logikai kapcsolat a munkáslakások, a burzsuj-ellenes eszmények és a politikai programok között, az amerikai diákoknak fejtegethették. Eleresztettek ők a fütlük mellett. Őket csak a tan érzelmi fele érdekelte. Még jól emlékszem, milyen szép terveket kovácsoltak növendék építésszek a Yale-en meg a Harvardon az ötvenes évek mindennapi emberének. Így mondták akkor: a mindennapi ember. Volt is valami ködös elképzelésük arról, hogy a mindennapi ember az munkásember, nem pedig a biztosítási ügyek aligazgatója, a többit azonban művészlelkük szárnyaira bízták. Szorgalmasan és az apró részletekbe ereszkedően terveztek tehát a mindennapi ember javára, például lámpa-kapcsolókat: Az ötvenes években született mindennapi ember valójában idomított aszkéta volt. A Greenwich Villageben éldegélt mint szerény diplomás, sötét gyapjúingben, tweedzakóban, flannelnadragban, szandálban, rózsagyökér pipás dísztelenségben – s arcképe csupán annyi építészeti kiegészítésre szorul, hogy nem gyalog kaptatott egy bérkaszánya negyedik emeletére: acélból és üvegből épült iszonyú kaptárába, értsd: nemzetközi stílusú tömbházába gyorslift repítette fel. Ennyit a tervezés ideológiájáról. Részletek tekintetében viszont megszégyenítették a stereotaxikus agysebész tűszúrásainak ultrahang helyzetmeghatározását. A Yale hallgatóinak lassan derengeni kezdett, hogy amit csak terveznek, ők vagy, a tanszemélyzet vagy a hospitáló kritikusok (akik a hallgatók terveit korrigálták), azt mintha egy végből szabták volna mind. Egyformán tervezett mindenki, dobozt acélból, betonból és üvegből, olykor apró vajszínű mázastéglák alkalmazásával. Erre az egyen-tervre rá is akasztották *A Yale Doboza* nevét. A falújságokon gúnyrajzok jelentek meg róla. „A Yale Doboza a Mojave Sivataban”, s íme: a Yale Doboza ott állt a kaliforniai Palmdale-től északrakeletr,

szélfűtta zsályacserjék és jukkafák között. „A Yale Doboza Micimackónál”: acél- és üveg kockája fenn gunnyasztott egy fán, gyermekálmok jövőbeli tanyájaként. „A Yale Doboz Nemo kapitányt keresi”: itt meg húszezer ölnyire a tenger színe alatt, vízcsavarral a farában, periszkóppal a hegyében dűlt a moszatot. A Yale Doboza kezdett kinőni az Isten markából – változtatni az Isten se tudott rajta. Ha a tervező mást tervezett volna, mint a Yale Dobozát, beletörik a ceruzája. Az Egyesült Államok minden építészhallgatója ugyanabba a dobozba szorult, amelynek fedelét Európában már húsz évvel előbb magukra zárták a felekezeti építésszek.

Minden ifjú építész lakása; minden hallgató diák-odúja doboz volt, egyenes záródású szentély – és minden szentélyben egyazon bálvány. Látom lelki szemeimmal az undok kis nappalit a bérkaszánya udvarra néző felében – a téglákra fektetett szekrényajtót és a szekrényajtóra fektetett, daróccal letakart matracokat ágy gyanánt. A daróc ismétlődik még függönyként, a padlót azonban gyékény borítja, s a fonott mintáit otthagyja reggel az ember meztelen talpán. A szobát csavaros-csuklós rajzlámpák alumínium félgömbjének falra vetített fénye világítja meg. A gyékény végében pedig ott áll... a barcelonai szék! Mies tervezte az 1929-es Barcelonai Kiállítás német pavilonjába. Platóni eszményképe volt a székeknek, munkáslakásba beleálmodott rozsdamentes acél és bőr szerkezet, a 20. század legtökéletesebb bútorterve. Egy kis bibije volt: az 550 dolláros nagykereskedelmi ára. Elég volt meglátnom ezt a szent bálványt a gyékény sarkán; máris tudtam, hogy a kezdő építész s ifjú neje a szájától is megvonta a falatot, csak isteni küldetésüknek e jelképe lakásukba kerülhessen. Ötszázötven dollár! Szegény asszony lemondott a pelenkatisztító szolgálatról és kézzel mosta a pelenkákat. Eljutottam odáig, hogy amikor barcelonai széket láttam – már akárhol, annyira rögzült a feltételes reflex – nyomban áporodott pelenkabűzt szimatoltam.

Ha azonban a széük már megvolt, miért takarította az asszony a csecsemő székét a két kezével? Mert az egy székkal fele útjáig jutottak csak mekkai zarándoklatuknak. Mies maga párosával álmodta őket. Az üdvözülés teljessége, a Sugárzó Város a két barcelonai szék volt, a gyékény mindkét végén egy, a téglán álló szekrényajtóra nézőleg, a falra fordított alumínium félgömböknek háttal.

Ha pedig egy fiatalember ilyen kinszenvedésre, ekkora nélkülözésekre hajlandó, hogy lusta szellemének háját fony-nyasza és utat nyisson a lelkéből feltörő Mazda ragyogásának, ugyan ki parancsolhat neki megálljt e világtalan világban?

A negyvenes-ötvenes évek fordulóján az Amerikai Megrendelőnek eszmélnie kellett, hogy valami bűzlik az építésszek berkeiben. A Yale 1953-ban ébredt rá először a bajra – először, de nem utoljára –, amikor Galériájához toldalék épült. Csupán tíz évvel ezelőtt, a második világháború küszöbén fejezték be az egyetemi telep hatalmas építkezéseit, amely Oxfordhoz és Cambridge-hez olyannyira hasonlatossá tette; amennyire egy dél-connecticuti elme rövid terv-határidővel teheti. A vasúton meggazdagodott Edward Harkness, John D. Rockefeller és John Sterling társa adta a pénz javát. Tizennyolc középkori várkastély épült adományából, bástya bástya hátán, az egyetemi gótika stílusában, tíz a bennlakóknak, négy a továbbképzősöknek, egy könyvtárnak, egy erőműnek (amelynek támpilléres kéménye a reimsi székesegyházra

emlékeztetett), egy tízeemeletes tornacsarnok az izzasztás székesegyházául, és a huszonegy emeletes Harkness Tornya, hegyében harangjátékkal. Mindezen erősségek külső felszínét természetkö borította. A gótika feltámasztásában odáig elmentek, hogy nemcsak csutás üveget terveztek a kétszárnyú ablakokba, hanem mesteremberekkel fűvatták, foglaltatták, festették középkori szentjeiket, állataikat, és látszólag találomra helyezték az épületek tengelyeibe. A munka eredményeképpen a telep építészetileg csaknem olyan egységessé lett, mint Jefferson Virginiai Egyeteme. Ha tetszett, ha nem, a Yale valóra váltotta a kereskedelem báróinak álmát arról a méltó környezetről, amelyben a felső osztály fiai az új amerikai birodalom kommányzását. kitanulhatják.

A Galériának a newhaveni York és a Chapel Streetre néző toldása volt a Yale első nagy építkezése a második világháborút követően. Építészt egy Louis Kahn nevű fakó kis emberben találták meg, ajánlólevele az lehetett, hogy az építészeti tanszék vezetőjéhez, George Howe-hoz régi barátság fűzte. A huszonöt évvel előbb épült Galéria olasz-románkori palotáját a Yale-en tanult Egerton Swartwout építette, és Harkness fizette. Súlyos pala fedte meredek nyeregtetejét, és a Chapel Streetre gótikus ívű, kőcsipkés, osztósudaras ablakokkal tekintett.

Kahn pedig hozzáragasztotta... a dobozát... Üvegből, vasból, betonból és apró vajszín mázastéglákból szerkesztett dobozát. Mint rajzaiból és makettjeibol kitetszett, a toldalék nem tekint majd eresszel, ablak-ívekkel, természetkö falazattal, meneteles palatetővel a Chapel Streetre – csupán az apró vajszín mázastéglás pucér falával. A szem e merő formán egyéb műrészletet nem fedezhetett fel, mint négy keskeny betonabroncsot (sávozatot) egymástól mintegy háromméteres távolságban. Akár marslakó szeme legelt az épületen, akár a yale-i dobozemberé, a toldalékot alig különböztethette meg valamelyik szatyorközpont alkalmi áruházától. A Galéria nagytermének mennyezetét tartó takaratlan szürke betongerenda-rács a belsőt föld alatti parkolóhoz tette hasonlatossá.

A Yale ügyviselőinek álla leesett. Kahn építész volt már húsz éve, de inkább Howe keze alatt, és nevét csupán néhány lakótelep öregbítette. Ő maga sem volt éppen szemrevaló ember – afféle kantadugó, a kese-kusza-ősz hajának innen-onnan égre meredt egy pászmája mindig. Arcát gyermekkori baleset rútitotta el. Fekete öltő ruháihoz fodorvászon inget hordott s zakójának fénylett a könyöke. Nyakkendője mindig félreállt. Szerencsétlenség-színű rövid szivarokon rágódott. Vaksi is volt. Ahova korrigálni belátogatott, az orrát úgy merítette a hallgatók nadrágszíj-parcellányi tervrajzaiba, akár a szántóvasat.

Azonban ne ítéljünk a külsőből. E csödtömeg alján igenis nagy akarat csírázott... az építészet sorsa fortyogott... Kahn bebotorkált az osztályba, vizenyős tekintetét ráeresztette hallgatóságára, kinyitotta száját, és a mélyeiből ily ige fakadt:

– Minden épületnek... lelke legyen!

Egyik nap bebotlott az osztályába és ezzel kezdte az oktatást: „A fény...” Ezutan elhallgatott, mintegy hat napra, amennyi idő a világ újrateremtésére épp elég.

Lehetetlen megjelenése elsőpróvé növelte nyilatkozatainak hatását. Látnoki mivoltához nem férhetett kétség. Lapított mindenki.

Kahn vizenyos tekintete lenyűgözte az ügyviselőket is, a mélyéből pedig ilyen ige szólt ki:

– Hogyhogy a toldaléknak semmi kapcsolata a meglévő épülettel? Hát nem fér a fejükbe? Nem látnak a szemüktől? Mik ezek a sávozatok? A megtoldandó épület szintjeit jelzik tovább a toldalékon. Napvilágra hozzák a szerkezetet! A szintek teljes negyedszázadig a falazat burkában senyvedtek. Most azonban lerántjuk a leplet! Leplezetlen lesz a teljes szerkezet. A forma tisztessége, ha úgy parancsolják: szépsége csakis a leplezetlen szerkezetből következhet!

Hogy tetszett mondani? Leplezetlen szerkezet? Az ügyviselőkben megfagyott a fülzsír, mintha Cagliostro vagy a jacmeli szörmók rivallt volna rájuk. Majd úgy dönthettek, hogy nem az a legény, aki adja, hanem aki állja, és legényesen állták az építészet sorscapását.

Ügyviselők, meghatalmazottak, igazgatósági tanácsok, törvényhatósági testületek és végrehajtó bizottságok így állják azóta is.

IV. Megszöktek a megőrzendők

A huszadik századi amerikai élet egyik visszásságába botlottunk. Elvégre ezt a századot nevezzük amerikai századnak, mint ahogy a tizenhetedik megérdemli a brit század nevét. Ebben a században vált Amerika, az ifjú óriás, a Föld leghatalmasabb országává, hiszen nemcsak azt az egyetlen szerkentűt agyalta ki, amellyel golyóbisát elpusztíthatja, hanem több módját is, hogyan szökhet a csillagokba, s hogyan járhat a világegyetem végére. Ebben a században vált a világtörténelem leggazdagabb országává, és gazdagsága lejutott népességének minden szintjére. A dolgozók – s íme, a nevüket is mintha csillagmérőföldes távolságból idéznénk – két kapura zabálnak, pazarkodnak, dagonyáznak. Amerika családi kocsijává a 425 lóerős, hét méter hosszú, elől gumimellű, hátul villogó uszonyú Buick Electra lett. Az amerikai csemegeüzlet kifutója vagy hónuk-kembere Barbadosban verőzik két hetet a hamadik feleségével vagy a vadonatúj mohájával. Amerika ipari vására a község akkora stadionjában zajlik, hogy Róma befeléme, parkolójában lakókocsik, benne izgatónál izgatóbb portékák hevernek izlandi pónibőrön a kiállítók kizárólagos használatára. Az amerikaiak életét ebben a században akár irigyelte, akár utálta az emberiség, a szeme, az kocsányon lógott. Amerika egyszóval ifjonti hagyjatok-lógva, fizetgetnek-dolgoztatunk, inkább-a-has-fakadjon tombolásának kora ez – s ugyan miféle építészet tükrözi? Olyan, amelynek hittana tiltja a hatalom és a dicsőség megjelenítését, sőt pocskék ízlést lát a jókedv és a játékosság nyilvánulásában is.

Gyere, világ, megeszlek, harsogjuk – és a hangversenyen egy köhentésre felrezenünk.

A kapitalizmus e Babilonjában a munkáslakás lett az építészet uralkodó irányzatává. A munkáslakás, amilyennek egy maroknyi építész a felekezeti skatulyákban kitervelte Európa romjain, a húszas évek elején, az vált minálunk általánossá elit-egyetemi galériák, műbarátok magánmúzeumai, luxuslakások, részvénytársasági székházak, városi tanácsok, vidéki kastélyok alákócoltságában. Stílusát alkalmazták mindenre, csupán csak munkáslakások építésére nem.

Nem mintha munkáslakások nem épültek volna munkások számára. Az ötvenes években meg a hatvanas évek

elején a szövetségi kormány is beszállt a húszas évekbeli holland és német *Siedlungok* amerikai változatának megalakításába. Minálunk ezeket lakótelepeknek nevezték. Azonban a munkások, bármennyire pallérozatlan elmék, szöktek a lakótelep elől. Lakómegőrzőknek csúfolták és kerülték messziről. A munkásság – ha ugyan azoknak gyűjtőfogalma, akiknek munkájuk van – elvándorolt a kertvárosokba, Islip-be, Long Islandbe, a Los Angeles-i San Fernando völgybe, és vett magának ormos, zsindelyes házat, zselépes falút, amely a szerkezetével nem tüntetett, ellenben gázlámpa-utánzatú lámpás világított az első tornácán, és postaládája oly hosszú láncon lógott, hogy a nehézkedés törvénye nyögött alatta – mentül régiesebb, antól aranyosabb –, majd pedig kibélelte faltól falig szőnyeggel, olyannal, hogy a cipő benneveszett. Épített továbbá kerti rostokat, halastavakat, amelyekbe hátul, a pázsit végén beton-kerubok vizeltek nagy ívben, és a Buick Electrájával a ház előtt kellett megállnia, mert a fedett bejárón túl a kocsikikötőben utánfutóra állított motoros jacht foglalta a helyet.

Ami a munkáslakásokba tervezett, szoborral felérő becsületes alkotásokat illeti, mint Mies vagy Breuer székeit, a prolik vagy meg se látták, vagy utálták a kötelező kényelmetlenségéért. E bűtordarab manapság a kiváltságos jómód jelképe, és főleg az olyan üzletember feleségének jelkébe markol, aki naponta a D&D-ben, New York legnagyobb lakberendezési bazárjában kóricál. Mies hírre vergődött bútora, a barcelonai szék manapság 3465 dolláros viszonteladói áron kapkodható, azonban csak belső tervező közvetítésével. Árát borsossá a munkáslakásokba szánt „igaz” krómacél és bőr teszi. Manapság már csak fekete vagy különféle árnyalatú barna bőrrel rendelhető, azonban a hetvenes években holmi burzsuj csökevényeknek még a legszedítőbb színválogatatokban készült – zetrabőrrel, holsteini irhával, párducmacskából vagy lassolt nappából.

Más a mai Amerikában be nem szorult a munkáslakásokba, csakis az olyanok, akik segélyen lengenek és nem dolgoznak soha – ők a lakómegőrzők megőrzöttjei – meg per sze azok a gazdagok, akik New Yorkban az ötödik sugárúti Olympia Tornyt lakják. Az ötvenes évek óta a „lakótorony” olyanfajta bérház, mint a frankfurti vagy a berlini *Siedlungen*, csupán annyi a különbség, hogy a burzsuoáziának szóló bér- vagy öröklakásait harminc, ötven meg hatvan emeletre feltornyozták: burzsujtalanított építészet csakis a burzsujnak! A tornyok hol vasból, betonból és üvegből épülnek, hol üvegből, vasból és apró fehér vagy vajszínű mázastéglából. Szintjei nyomottak, mennyezete nem éri el a kettőötvenet, folyosói keskenyek, szobái szűkek, olykor hosszúkásak – a hálók mindig kicsinyek, mert Le Corbusier így akarta –, falai vékonyak, ajtóinak-ablakainak tokja nincsen, se a falaknak alakzása, tükre. Ablakai nem nyílnak, bár szelelő-torkokkal és léleklikakkal történik próbálkozás. Az építmény olcsónak mondható, mind a szó szoros, mind a vásári értelmében. Építetők az ötvenes években ilyen búgatóketreceket még elsőzhattak a jobb módúaknak szemrebbenés nélkül, s hogy művelt emberek az ilyenre mint jómódjuk kiváltságára tekintettek szemrebbenés nélkül, ez a legbeszédeőbb bizonyítéka, ismétlem a gyengébbek kedvéért, hogy Amerika a második világháború után meghódolt az Ezüst Herceg gyarmati légióinak.

Ház és lakás jó ízlésének minden szócsöve a *Domustól a House & Gardenig* azt harsogta olvasóinak, hogy az új élet ilyen. Ilyen a jó ízlés, ilyen a modern ízlés – a Nemzetközi Stílus így lett azonos a modern építészettel. A *New York Times Magazine* vásárnaponta egyféle lakásbelső képét közölte. Ez lett a lakás képe. Holtfehér falán se alakzás, se tükrör, a nappaliban mennyezeti bádogdobozokba foglalt mintegy 17 000 wattos fény – ezt nevezték irányított fénynek. Láthattunk a képen Le Corbusier áldásával hajlított bükkszékeket, amelybe ember bele nem ereszkedett, mert nem szabadulhatott szorításából. Az ebédlőasztal szőke csodája (se szegélydísze, se keelése) körül S formájú, csovázu, bambusz-ületű székek Mies van der Rohe tervei szerint – a huszadik század második legnevezetesebb székei, mivel az első helyet a barcelonai szék foglalta el – de helyet kell szorítanunk neki a század öt legrosszabb elgondolása közt is, mert az ilyen ebédlőszékről a vendég arccal bukik a ráklevesbe. A közelben pálma vagy dracéna díszlett, vagy valami délszaki növényóriás, mivel a bútorzat oly nyimvadt volt, oly nyizerge, hogy az üvegházból berángatott hűsös amazoni tündérrózsa nélkül a kép semmit nem mutatott volna. A fényképész a növényt mindig az előtérbe állította, hogy a lakás sívó tájait trópusi lomblugason át tekinthessük be. (Vásárnaponta ezt a lakást kapjuk máig.)

Mit szólhatunk olyan házhoz, amelynek kulcsínja gyári, belvilágának varázsa gyári, bére viszont csillagászati? Ilyen az igényesen tervezett modern ház. Ilyen lett napjaink életstílusa. Magyarázatul elég elgondolni Miesnek a Technológia Illionis-i Intézete köré épült, jórészt negyvenes évekbeli egyetemi telepét. Az előadótermek épülete akár a cipőgyár. Kápolnája akár az erőmű. Az erőmű viszont, ugyancsak Mies terve, már átszellemültebb (mint Charles Jenckstol hallhatnánk), kéményének hála, mivel az égre tör. Az építészek épületének feszítőműve felszegül a tető fölé a bejárat mindkét felén, mint a Los Angeles-i kocsimosodákon. Üveg és vaskalicka mind a négy, elkerülhetetlenül. A burzsujtalanítás parancsában fogant felekezeti stílus annyira megszorította hívőjének lehetőségeit, hogy hétvégi háza, felhőkarcolója egyvégből valónak látszott.

Hát aztán! Az *üvegalitka* meg az *egyvégből való* először megbélyegzésnek számított, később kitüntetésnek. Miesnek csapatostul támadtak amerikai követői. Köztük Philip Johnson, I. M. Pei és Gordon Bunshaft volt a legszegyentelenebb. A rossz nyelvek szerint Philip Johnson minden épületét Mieséről másolta. Johnson, ha ilyesmit hallott, kerekre nyitotta a szemét, és nagy ártatlanul válaszolt: „Mindig örülök, ha a Mies van der Johnsonnak szólítanak.” Bunshaft tervezte a Lever-házat, a Lever testvérek szappan- és mosószerműveinek székházát a Park Sugárúton. Az épület az amerikai üvegalicka mintájául szolgált a továbbiakban, és olyan sikeres lett, hogy Bunshaft meg a cége, a Skidmore, Owings & Merrill nem győzte gyártani a másait. Hunshaft a gonoszkodásra, hogy őtőle csak üvegalitka telik, így vágott vissza: „Lehetséges. De meg nem állok addig, amíg egy kedvemre valót nem sikeríték.”

A felekezet szent misztériumának magyarázóját megsérteni nem lehetett.

Bánta ő, ha rásütötték, hogy Miest vagy Gropiust vagy Corbut majmolja! Akár keresztényt vádolnának Jézus Krisztus követésével.

Hogy Mies csillaga egyre emelkedett, amióta csak 1938-ban megérkezett az Egyesült Államokba, abban nem csekély része volt Philip Johnsonnak. Johnson már 32-ben írt *Nemzetközi Stílusához* a négy nagy modern közé választotta be Miest, majd nemcsak Amerikába vezető útját egyengette, hanem az Armour Intézet fényes állásajánlatában is benne volt a keze. 1947-ben, amikor már Mies egyetemi telepe készülöben volt, Johnson megeresztette első könyvét a munkásságáról. Mies addigra már hatvan felé kaparászott, Johnson segítségével azonban ragyogó új pályát kezdhett Amerikában. Ha azonban Johnson nincsen, Mies eligazodott volna a felekezetek világában önelküle is. Már 1919-ben a Novembergruppe építészeti igazgatója volt, megalapította a csoport lapját, a G-t (a *Gestaltung* rövidítéseként, ami talán formateremtést jelenthetett), így lett az új irányzat főkolomposává, jelmondatainak faragójává. A leghíresebb ez volt: „a kevesebb több”. Es Mies még hozzáfűzte: „Az én építészetem szinte semmi.” Eszménye az volt, hogy a felekezeti munkáslakás-elemeket egyszersmind szigorúan és választékosan szerkessze egybe, mint a „minimalizmus” célja manapság. Mies azonban éppen nem volt szigorú ember, inkább jó hűsbán lévő, jó kedélyű, és a drága szivarok barátja. A kubai Coronának. Ruhr-vidéki gyáriparosnak nézhette akárki. Nyájas lélek is volt, olyannyira, hogy még Frank Lloyd Wright is megszerette – az egyetlent a fehér istenek közül.

1958-ban megépült a holland és német felekezeti stílus legjelentősebb alkotása a Park Sugárúton, szemben a Lever-házzal, a Seagram székháza. Maga Mies tervezte Philip Johnson segédletével. A Seagram székház a tökéletesen burzsujtalanított munkáslakások hagyományait követte a Park Sugárúton, harmincnyolc emeletével az égnek, olyan vállalkozás számára, amelyik Négy Rózsa néven rozs-whiskyt főzött. S hogy az amerikai whiskysüveg színével összhangban legyen, ezt az acél- és üvegóriást érett borostyánkőszínűre tervezték. A leplezetlen acélszerkezetet illetően – nos, mivel borostyánszínű acél nem létezik, legfeljebb ha rozsdás bronzot választottak. Ámde nem volt-e eltévelyedés a szín, mint vöröset rikoltó szegény Bruno Tauté? Nem, hiszen a bronz az bronz – ezenmód hozzák az öntödéből! Ha pedig az üveget tekintjük, az üveg mindig valamilyen színárnyalatú lesz végül, többnyire zöldes. A barnás színezés tehát nem egyéb, mint az üveg színének a gyártás során történő meghatározása, értem? (Egyébként, amit szabad Miesnek...) A fém leplezetlensége azonban nem volt sima ügy. Mies elképzelése szerint a legtisztább burzsujtalanítás, ha az épület minden felmenő fala merő acél és üveg, s köztük öntött betonlapok teszik a szinteket. Eszménye azonban az Egyesült Államokban tűzvédelmi rendszabályokba ütközött. Az acél pompás anyaga a tornyoknak, mert iszonyú szélnyomást megáll és gigászi terhet elhord. Baja, hogy a tűz hevében megroskad. Ezért követelik meg az amerikai szabályok, hogy a szerkezeti acélelemeket betonba vagy más tűzálló anyagba foglalja az építész. Mies ezt az apró bökkenőt már Chicagóban, a tóparti lakóházsor építése során megkerülte. Az acélszerkezet elemeit a szabályhoz híven betonba foglalta, majd a hídlágerendák homlokzaton kiszöktetett végeit leplezetlenségükben mutatta meg a világ szemének, mondván: “Né! Evvan benne!” Szép, szép... De az épület homlokán lógatni ki ezt-azt... Mintha egy boldog-

talanabb korban az ilyesmit nevezték volna épületdísznek! Nem lehetne valahogy funkciót belemagyarázni mégis? Nem gond az. Nyílt titok, hogy a funkcionalitás magva nem a funkció, hanem a burzsujtalanítás szelleme. S ugyan mi lehetne burzsujtalanítottabb, mint a pucér hídlás-gerenda, ha az építőmunkás kijebb találta felejiteni a kelletténél?

Gondnak csupán az ablakok belső árnyékolása, redőny, függöny, naprács, megymás maradt. Miesnek jobban tetszett volna, ha a nagy tükrüveg ablakokat belülről sem takargatják. Az épület külleme szenvedí meg, ha minden lakója egyazon színű (fehér vagy vajszín) függönyt nem választ vagy az egyszínű redőnyét nem egyazon időben húzza fel s le. A Seagram székházán Mies annyira megközelítette ezt az egységeszményt, amennyire csak emberileg lehetséges. Az épületben megőrzendő személyek egytől egyig fehér redőnyt kaptak, és a redőnyök csak három állásban voltak rögzíthetők: fenn, lenn és középen. Más helyzetből visszacsúsztak.

Az éretlenkedéstől szíveskedjünk eltekinteni – ezt a megrovó tartást öltötte Amerika felekezeti építésze. Körmére is nézett megrendelőnek, megőrzendőnek egyaránt. Épülete megépülhetett, megbízatása lejárhathott, ő vissza-visszatért a lakók nyakára. Le Corbusier számtalan utánzója számtalan drága nyári lakot emelt erdei tisztásokra Corbu Villa Savoyejának mintájára, de meghagyta mindenikben szigorúan, hogy a hálósobák ablakára függöny nem kerülhet, tekintve, hogy emeletiek és csak a madarak látnak be rajta. A megőrzendő viszont elunta, hogy verőfényre ébredjen hajnali ötkor, és megszegte a tilalmat. A lélek mérnöke ekkor visszatért és leszaggatta az efféle ízléstelenséget... sőt szent dühében kihajigálta a lakószobából a száíami pámpillás párnákat is mindjárt.

A nagy részvénytársasági székházakban a hivatalnokok kartotékládákat, íróasztalokat, papírkosarakat; cserepes növényeket toltak a padlótól a mennyezeti emelkedő üvegfal elébe – toltak volna bármit, csak attól a rémítő sejtelemtől szabadulhassanak, hogy egyszer majd átgyalognak rajta és az utca kövén végzik. A törekenynek hitt falra függönyöket rögtönöztek, olyanokat, hogy a Nápolyban száradó pelenkáknál nem voltak különbek, mert a fejük vize felforrt, a szemük kisült tükörtójsnak a perzselő délutáni napfényben... Éjjelente viszont a gondnokság emberei, a Miesling-rendőrség körbejárt, és ahogy a lelkükre kötötték, szigorúan lehasogattak minden napellenzőt, hogy a fehér istenek szemét ne sértse. Végtére megtört mindenki, és megtanulta a nagyburzsuoáziától, hogy nem az a legény, aki adja, hanem aki állja.

Még a Mieslingek két merész logikai bukfcencével is összebékéltek. A nyárspolgárnak, ha volt bőr a pofáján azt állítani, hogy az új építészet kőműves-, épületasztalos- műlakatos-munkáit tekintve szegényebb a régi Beaux-Arts építészetnél, a Mieslingek némi leereszkedéssel így feleltek: „Meglehet. De először állítsa elő az olyan iparosokat, akik a finom munkát győzik, majd akkor tárgyalunk.” Tudván, hogy efféle iparosok nem léteznek már. Helyes. De miért? Henry Hope Reed meséli, hogy a negyvenes években New Yorkban ment kocsin a nyugati Ötvenharmadik utcán az E. F. Caldwell & Tsa alkalmazottaival. Ez a cég bronz kandeláberek szerelésével foglalkozott. Amint a Modern Művészet

Múzeuma elé értek, a cég emberei az öklüket rázták feléje és ilyeneket ordítottuk: „Ezek a rohadtak tesznek tönkre bennünket!” A Beaux-Arts építészetének felhőtlen napjainban Caldwell a bronzművesek, kőfaragók, gipszművesek és díszítők ezreit foglalkoztatta, vállalkozása azonban más hasonlókkal együtt a csőd széléig jutott addigra: Éppen nem az ipar haldoklott. A Nemzetközi Stílus pusztította a keresletüket, kivált kereskedelmi célú építményeivel. Hasonló érvelést kaptak válaszul azok, akik a Nemzetközi Stílusban fogant épületekről azt állították, hogy fő falaik és válaszfalaik egyaránt vékonyak, belviláguk szűk, kivitelezésük vásári: „Manapság a más stílus még drágább.” Drágább, de nem megfizethetetlen. A kérdés azon fordul, hogy az emberek szépérzéke mivel hajlandó még megalkudni s mivel már nem. Lenne éppenséggel olcsóbb stílus is a Nemzetközi Stílusnál. Angliában például hangárokhoz hasonló, drótkötéllal kipányvázott hullámlemez iskolákkal és lakóépületekkel kísérleteztek. Hallhatták ezeknek az építészetől is: „Manapság a más stílus megfizethetetlen.” Egy szép nap talán mindenki (*tout le monde*) megtanulja, hogy nem az a legény, aki adja, hanem aki állja.

A Döntőbizottság nélkülözhetetlennek bizonyult a leckéhez. Az olyan uralkodóknak, mint a bajorok II. Lajosa, vagy az olyan kereskedelmi akamokoknak, mint a Johnson Viasz-féle Herbert F. Johnsona, akik építészeket maguk választották, a napjuk leáldozott. Ma kormányok és nagyvállalatok egyaránt a Döntőbizottsághoz fordulnak. A Döntőbizottságnak pedig legalább egy tekintélyes építész tagja a felekezettel cimborál – máskent nem is lehetne tekintélyes. S amikor a felekezeti építészek hajmeresztő tervei befutnak, és a Döntőbizottság mindenféle igazgatóságokból és végrehajtó testületekből válogatott tagjainak leesik az álla, úgy bámulnak a tekintélyes építészre, ezt a vigasztalást hallják tőle: „Manapság megfizethetetlen a más stílus.” Vagy: „Helyes. Állítsák elő az iparosokat, aztán majd beszélgetünk.” S ezzel a kör be is zárult. A nagykutyaék legerősebbjei is megtanulták, hogy nem az a legény, aki adja, hanem aki állja.

Pedig ilyen kishitűen még az a leggyengébb kutya se fekszik le, amelyik népjóléti segélyen tengődik és beszorult a lakómegezobbe. A lumpenprolik bizony megütköztek az Ezüst Herceg légióival, és egy-két győzelmet sikerült is kivíniuk. 1955-ben egy Pruitt-Igoe nevű óriási lakótelep épült meg St. Louis-ban. Tervezője, Minoru Yamasaki, a World Trade Center építészé díjat kapott érte az Amerikai Építészek Intézetétől. Klasszikus Corbu-stílusban tervezte, és mesterének álma szerint az acél-üveg-beton búgatókotrecek közé nagy zöld pázsitokat iktatott. St. Louis munkásságát persze nem szoríthatta be a Pruitt-Igoe-ba. Ők már leléceltek a Spanyol Tó meg Crestwood kertvárosa iránt. A Pruitt-Igoe leginkább a mezőgazdasági Délvidékről nemrégiben felvándoroltakkal telt meg. Olyan amerikai tájról érkeztek ők, ahol a népsűrűség négyzetmérföldenként tizenöt-husz koponya, és amerre a tenger szintjénél három méterrel magasabbra nemigen kerülhettek, ha ugyan fára nem kaptak. S őket zsúfolták a Pruitt-Igoe tizennégy emeletes tömbjeibe.

Fedett folyosók is húzódtak minden emeleten, a Corbu álmolta „légi utcák”. Mivel a nyilvános helytelenkedésre egyéb tér nem nyílt – olyasmire, amit az új lakók régi hazájukban kocsnák táján, tekepályán, búcsúban, vegyeskereskedések előtt, kukori-

cagórék alján, szérűskertben, csűr odvában intéztek el – most e célra befogták a légi utcákat. Corbu valóra vált légi álmai mellett Hogarth Korhelyek Utcája úgy festett, mint a New York-i Southampton mesés tengerparti sétánya. A tisztességes népek menekültek, nem bánták, még ha a lábtörlő alatt alszanak is. A Pruitt-Igoe lakhatóvá tételének végső igyekezetében dollármilliók úsztak el, rendkívüli tanácsok ülészetek, és a rohamrendőrség is többször beavatkozott. 1971-es utolsó beavatkozása nyomán az ottmaradottakat lakógyűlésre szólították, és megkérdezték, mit ajánlanának. Történelmi pillanat volt ez két okból is. Az egyik, hogy a munkáslakótelepek ötvenéves története során most kérdezték meg először a lakókat – eddig tíz fillért nem ért a bőrük. Másodszor: a válaszáért. Mert a lakók kórusban fújták: „Rob-bant-sák föl! Rob-bant-sák föl! Rob-bant-sák föl! Rob-bant-sák föl!” A hatóság aludt egyet a jó tanácsra, de kiderült, hogy szerencsétlen bugrisoknak igazuk van. Okosabbat ezekkel a búgatóketrecekkel tenni nem lehetett. 1972 júliusában a város dinamittal robbantotta fel a Pruitt-Igoe három központi tömbjét.

A munkáslakótelepek misztériuma ezzel nem ért véget. Sőt ezzel kezdődött. Szinte egyidőben a Pruitt-Igoe rombadőltségével New Havenben, az amerikai városmegújító törekvések mintavárosában megépült a Keleti Kertek névre hallgató új lakótelep. Tervezője a felekezeti építészet egyik legtekintélyesebbje, Paul Rudolph volt, a Yale építészkarának dékánja. Az építést a szövetségi Lakásügyi és Városfejlesztési Minisztérium pénzelte, és Rudolph merész tervében a jövő lakótelepeinek mintáját üdvözölte. Rudolph nem telepítette egymás hegyébe a mindenféle lepusztult elemet, hanem mintegy panel-fürtökbe, és a fürtök rakhatók voltak, mint a dominó, akár ki a tengerig. Hiba ott csúszott a számításába, hogy a panelek nem akartak illedni. Réseiken befütyült a szél, és beesett az eső. S ajtai megnyíltak – már amelyik nyílt – és a tisztességes népek kicsülldtek belőle nyomban. 1980 szeptemberére már csak tizenhét lakója maradt. 1981 elején a Lakásügyi és Városfejlesztési Minisztérium a maga jószántából rendelte el a lebontását.

A húszas évek munkáslakásainak amerikai emlék-épületei már jókedvükben döltek össze lapos tetejű stadionok, kongresszusi csamokok, mint például a hartfordi Civic Center. Nem bírták a hó terhét. Csendesen fújtak ki, hogy a szent hitelvet – az ormos tető burzsoá csökevény – el ne fújják.

V. A hitükhagyottak

Edward Durell Stone, a Nemzetközi Stílus egyik legelső amerikai mestere meséli, hogy amikor 1953-ban egy este New Yorkban repülőgépre szállt Párizs felé, egy Maria Elena Torchio nevű hölgy mellé ültették. A hölgy apja olasz építész volt, anyja Barcelonából származott, és Mariát, mint Stone mondta, „majd fölvetette a latinság”. Bele is szeretett az Atlanti-óceán fölött, és mire a La Manche-csatorna fölé érték, megkérte a kezét. Mariát azonban a szerelem nem vetette fel. Először is megállapította, hogy az úr öltözködése kissé tanáros. Az épületeitől sem volt elragadtatva. Visszafogottak, hűvösek, ha ugyan nem élettelenek. . . . Egyszerrel nem veti fel őket a latinság.

Stone 1954-ben feleségül vette Maria Elena Torchiot, majd stílust változtatott, és megalkotta Új-Delhiben az amerikai nagykövetség beton és márványterrazzós rácsait, aranylevél-fejezetű acéloszlopait, kanyargó szigetekkel, fokokkal és földnyelvekkel ékes vízi kertjét. „Tadzs Mariá”-nak szánta. Hogy Stone-nal mi történt Tadzsának megnyitása után – hogyhogy aranylevél? –, abból tanulság a felekezeti lelkesedés árnyoldala; milyen sorsra jutnak a hitükhagyottak.

A Nemzetközi Stílusnak épület-emléket épp ő emelt először a keleti parton, a Mandel-házat a New York-i Mount Kiscóban, 1933-ban. (Los Angelesben már 1928-ban emelt neki egyet, a Lovell-házat egy osztrák bevándorolt, Richard Neutra.) Stone 1934-ben építette második nemzetközi stílusú házát Mount Kiscóban, a Kowalski-házat, és a városi tanács akkor változtatta meg építési szabályzatát, hogy gátat vessen az éktelenség elharapózásának. Ebből nem is lett baj. Az olyat megbecsüli a felekezet, aki a nyárspolgári ürgét a lyukából egyszer-egyszer kiönti. Stone hiteléhez nem férhetett szó, olyannyira nem, hogy a Modern Művészet Múzeuma Philip L. Goodwinnel együtt építészetének jelölte az Ötödik Sugárúttal tőszomszédos nyugati Ötvenharmadik utcára elgondolt épületéhez, azon helyre, ahol az ifjabb John D. Rockefeller és a Nagy John D. városi háza állt. Ide akarták állítani a Nemzetközi Stílus kiáltó példáját, az Utópia kft. székházát, hogy láthassa mind New York, s a tervezésével Stone-t bízták meg.

Amint megnyílt a nagykövetség Új-Delhiben, a divatos építészet *tout le monde-ja*, az európai felekezetek amerikai egyetemeken megfészkelődött világa úgy ejtette el Stone-t, akár a forró krumplit. Aranylevél? Márványos terrazzo? Bur. . . Azazhogy *bourgeois nec plus ultra*! Ebből Mies, a kilógatott bronz-hídlások mestere sem mosakodott volna ki. Még bosszantóbb volt, hogy Stone meg sem próbálkozott mosakodással. Búcsúcsókot lehelt a Nemzetközi Stílus homlokzatára Washingtonban épült Kennedy Centrumának, a Tadzs Maria hatalmasan megnövelt változatának elmarasztaló kritikáira ez volt a válasza: „Inkább eredek kétezeröt száz év nyugati kultúrájának nyomába, mint huszonöt év modern építészetének mintái után.” Ez az ember nem is visszaeső bűnös! Hitehagyott! Gyalázza a Tan tételeit!

A hitehagyott büntetése ősi soron a kiátkozás. Az építészet világában olyan kebelbéliek körében, akik a szakmai becsületeket építik vagy rontják, átokkal sújtották Stone minden művét. Amikor a Modern Művészet Múzeuma úgy határozott, hogy bővíti épületét a nyugati Ötvenharmadik utcán, arról szó sem lehetett, hogy tulajdon épületének toldásával Stone-t bízzák meg. A munkát a felekezeti építészet amerikai kiválósága, Philip Johnson kapta, aki azóta diplomát szerzett a Harvard építészeti karán, bár az Ezüst Herceg lába alól azóta sem tágított. Az amerikai művész-sors szép fordulatának bizonyult végül, hogy Huntigton Hartford mégis megfogadta Stone-t, kilenc sarokkal odébb, a Kolumbusz Köröndre elgondolt Modern Művészeti Galériájának megtervezéséhez: Hartford lézengőnek számított a modern művészet mezején. Preraffaelitákat és Salvador Dalit gyűjtött, hogy ízlésficamait egyebekkel ne is jellemezzük. Galériájával éppen az Utópia kft-nek és művészetének vetett kesztyűt. Élénken emlékszem még, miféle bizalmas kuncogások és szemforgatásokat keltett a Stone által építendő új Galéria

puszta említése. Hát még, amikor az építészeti kritikusok munkához láttak! Azonban az efféle fordulatok; mint a „giccspancs a kliencsnek” vagy a „márvány nyalóka” nem jellemezhetik híven azt a mérgezett légkört, amely Stone-t körülvette. Vesszőfutásában további állomás volt, hogy ilyeneket mondtak felőle: „Szívére tett kézzel vallja minden taxisofőr, melyik a legkedvesebb épülete New Yorkban.” És nem tekintették az életművét, hajszolták tovább, mind amíg meg nem pihenhetett egy Mickey Spillane vagy egy Jacqueline Susann vezette néppárt kebelén. . . . Ó, kárhozat! Ó, nagy átok!

Figyelemre méltó azonban, hogy Stone-nak csupán a tekintélye sínylette meg hitehagyását, nem a keresete. Üzletét a Tadzs Maria éppen hogy felvirágoztatta. Hiszen ne feledjük; a Nemzetközi Stílust még azok is utálták, akik rendelték. Mások is kerültek szép számmal, akik mindenféle furfanggal megpróbálkoztak, csak ne részesüljenek az áldásaiból. Mindezek boldogan fogadták, hogy íme, itt egy modern, akár bukott, akitől nemcsak egyenépítészet telik. A felekezet számára azonban Stone erkölcsi halott volt. Kigolyózták. Párbaajra méltatlannak ítélték. Kipöndörítettet a kaszinóból.

Eero Saarinen sem járt különül, bár mérget talán kevesebbet kellett nyelnie. Saarinen régi jó modern építészcsaládból származott. Apját, Elielt, a finn építész gyakran hasonlították a bécsi szecessziósokhoz. Saarinen maga szokványos nemzetközi stílusban tervezett mind 1956-ig, amikor a Trans World légitársaság fogadóépületének tervezésével bízták meg a New York-i Idlewild (ma Kennedy) repülőtéren. Építőanyaga nem is lett egyéb, mint a szokásos acél, üveg és beton, látványa azonban félreérthetetlenül – sasra vallott! A washingtoni Dulles repülőtéren még szeszélyesebb röptű madarat alkotott, az egyszersmind pagodára is emlékeztető csamokkal. . . . Az Ingalls jéghekipályája a Yale-en ugyancsak cetre és teknősbékára emlékeztetett. (Nem mintha elsőül cet és teknősbéka ötlene eszünkbe a jéghekiről, de üsse beton.) Saarinennek még bocsánatos bűne lett volna a kacsaringó. Öregebb hiba volt, hogy valamilyen hindu állatszabású építészetbe esett. Új útra tért abban a nyílt igyekezetében, hogy a huszadik század építészetének magános óriásává lesz. Meg is mondta, hogy „helyet követel magának az építészettörténetben”. Ehhez azonban kósszul választotta meg a korát. Óriásit talán alkotott a kor építészete, de nem magánosan. Felekezetben, Mies szavával „közmeg egyezés szerint” működött. S a felekezetek népe részvétlenül figyelte, hogyan vész bele Saarinen a betonállat-tenyésztésbe. Nyílt támadásban nem volt része, mint Stone-nak. Nem számoltak vele, ennyi lett a sorsa. Emlékszem, egy cikket eresztettem meg az *Architecture Canada* című képeslapban, és megenmlítettem Saarinent azzal, hogy munkássága nem méltatlan a figyelemre. Majd egy New York-i társaságban az akkori idő legismertebb építészeti írója félrevont, és ezt az atyai jó tanácsot adta:

„Tetszett a cikked, és általában egyet is értek a véleményeddel. Azt azonban jó, ha tudod, hogy Saarinnel a tulajdon károdra példálódzol. Hogy néz majd rád a világ? Saarinen! Az Isten áldjon meg!”

Sokért nem adnám, ha a tanácshoz fűzött pillantását is jellemezhetném. Gúnyos volt, fitymáló, még vállvonítás is rezdült benne, mint amikor egy francia veti oda, hogy a

beszéd tárgya annyira *outré*, annyira *infra dig*, annyira *de la boue*, hogy a hüvelyezése hülyítő.

Saarinen sorsa is beszédes példája annak a tételnek, hogy építész az egyetemen székelő felekezet megkerülésével hírnevet többé nem szerezhet. Aki a maga embere akart lenni, az nem törhetett új utakat. A legjobban még akkor járt, ha mint különcödőt kukoricára térdepeltették, mint az oklahomai Bruce Goffot és Herbert Greene-t. (Igaz, Oklahomában az építész mindjárt sarokban és mindjárt kukoricán kezd.) Rosszabbul járt, akit, mint hitehagyottat, örök kárhozatra vetettek.

Stone és Saarinen, akárcsak Frank Lloyd Wright, Goff és Greene, amerikainak számított, vagyis vidékinek (a Nemzetközi Stílus nem fogott rajtuk) és burzsujnak, ilyenformán az amerikai civilizáció barokk bugyogásához járultak. Stone washingtoni Kennedy Centrumában trágárságnak tekintették, hogy a fogadó csarnoka hat emelet magas és kétszáz méter hosszú – hét határon túl a vége, amerre Krisztus a kalapját elhagyta! Stone az amerikai gigantomániára még rátett egy lapáttal. Lovat adott a barbárság alá. Felzavarta a *Kliencs* lelkének lustos disznóferedejét.

Bőséges kifejtésre sem szorult mindez persze. Elég volt, s máig elég jellemzésére a vállonítás. Minek is szót vesztetni a nagy szállók tervezőinek szertelenkedésére, Morris Lapidus és John Portman igyekezetére? Mert építészek talán jobban nem iparkodtak soha, hogy gazdagságot és ragyogást építményekkel jellemezzenek, mint ezek ketten a második világháború után; Lapidus az Americana meg az Eden Roc szállodával Miami Beach-en, Portman a teljes országon áthúzódó Hyatt szállodalánccal. Oly szembeszökőek és oly nagyratörőek voltak, hogy kollégáik nem nézhetek keresztül rajtuk. Így aztán a vállukat vonították. Portmannak a csúfondáros pillantás meg a vállvonítás jutott: Lapidus a vállvonítás mellé fojtott kuncogást is kapott.

Lapidus színházban kezdte pályáját, majd a Columbia egyetemre iratkozott építészetet tanulni, mert díszlettervezőnek készült. Végül építész lett. Az igaz anyagok és leplezetlen szerkezetek körüli villongásokba soha nem bocsátkozott, mert látása megmaradt színháznak mindvégig. Rimszkij Korszakovéhoz fogható közelítései annyira egységesek és szervezettek voltak, hogy Gropius sem pipálhatta le. Amikor üdülőszállót tervezett, megtervezte ő még a pincér mellényére a paszomántot is, jóllehet a beruházók a terveit nem mindig követték híven. A Miami Beach-en épült Americana Szállója maga a bőség tarka amerikai szaruja, ahogy tölcser alakú üvegcsarnokának délszaki erdejébe a párizsi *Opéra* díszlépcsőjének *Töltsön-két-hetet -Floridában!*-változatú seggevége belecsúszik.

Lapidus munkásságát a New York-i Építész Liga 1970-ben ezzel a címmel tűzte kerekasztalvitára: „Az öröm építészete”. Az ilyen vita általában nagy tisztességnek számít. Hogy Lapidust megtisztelni akarták-e, azt nem tudni. Én is ott ültem a kerekasztalnál – talán azért hívtak meg, hogy a vitát pop-perspektívába állítsam. (Az én popságom már akkoriban megkeserítette az életemet.) Az este kínos nyüzsgéssel kezdődött, mivel a hallgatóság soraiban felbukkant maga Lapidus. A kerekasztal nem is annyira építészetként, mint inkább pop jelenséggként, Dick Tracyként vagy Busby Berkeley-filmként hánytorgatta a munkásságát. Mondókámban

az amerikai erő, jólét és élnivágyás építészeti ábrázolásával példálóztam, de akár Yucatánban példálóztam volna szám-misztikával. A kultúr-rebegésnek vége lett, és az egybegyűlt építészek elkezdték Lapidus rendszeres leápolását. Utoljára Lapidus is szólásra emelkedett, azzal, hogy őt egyszer meghívták a szovjetek Oroszországba, építsen valami lakótornyot, és működésének eredményével igen elégedettek voltak. Ennyit mondott s leült. Senki nem tudta, mire vélje a hozzászólását... Ha ugyan nem a fuldoklók kétségbeesésével kapott a társadalmi jelentőség végső szalmaszála után... Hogy talán majd meglágyítja az építészvilág betonszívét, hiszen a munkáslakásért dobog, ha szállóról, ha bérpalotáról, ha iskoláról, ha részvénytársasági székházról van is szó...

Időközben John Portman lett napjaink Lapidusa. Szállodáinak piramistemplomai, harminc emeletes átriumai, függőkertjei és felvonókristályai minden más építészeti próbálkozásnál sikerebben érzékeltetik a hetvenes és nyolcvanas évek belső városi ragyogását. Az egyetemi felekezetek berkeiben viszont nemhogy támadnák – nem létezik. Építészetét meg sem látják. Úgy kezelik, mint valami pallér műveit. Simon Rodiának, a Watts Tornyok építőjének kereskedelmi és éppen ezért vásárias, hitvány változatát tekintik benne. Hiszen mik a Hyatték lépcsőzetes átriumai, ha nem jelzálogügynökök és automata felvonók bevonásával sorozatban gyártott Watts Tornyok?

Építés az egyetemi felekezetekben eredetiséggel vagy amerikai szellemben nem boldogulhat – még akkor sem, ha Wrightnak hívják, és úgy ontja a műveket, mmt az amerikai építészet történetében senki más. 1928-tól 1935-ig csupán két terve épült meg, 1935-ben azonban megépítette a Vizesesházat az idősebb Edgar J. Kaufmannak, egyik Kötényese apjának. Ezzel a pennsylvaniai hegyvidék sziklájába horgonyzott és vizesése fölé szöktetett betonterasz-renddel kezdődött Wright pályájának utolsó szakasza. Hatvannyolc éves volt, mikor megépítette. Hátralevő huszonhárom esztendejében, 1959-ben bekövetkezett haláláig életművének nagyobbik felét építette meg, száznyolcvan épületnél többet, köztük a Johnson Wax székházát a wisconsini Racine-ban, Herbert F. Johnson úrilakét; a déli Florida egyetemi telepét, az *usoniai* lakásokat, a Price Társaság tornyát és a Guggenheim Múzeumot. Az egyetemi felekezetek berkeiben azonban nagyobb dicsőséget nem arathatott, mint Andrew Wyeth a festészetével: elmegy a többi közt olvasatlan, mondták rá.

A Wright-, Portman- és Stone-félék ellen szólt még a termékenységük is, ha az egyetemek új légkörét fontolóra vesszük. Semmiség az, hallatszott, kijárni a piacra, hogy illegessék-kellessék magukat a megrendelésért. A szigorú lélek megmarad a felekezetben, az egyetem bűvös körében, és pályája első tíz vagy akár első húsz esztendejét is rászánja a szellemi versengésre, ahogy Corbu tette, és közben-közben épít egy apróságot, ha a lehetőség könnyen kínálja: nyárilakot valamelyik barátjának, toldást a kollégák házához, vagy, ha minden madzag elszakadt, vidéki házat a mamának, mert az megfizeti. Nem illett már fagyott zenékkal lepni meg a világot. A világ várhat. A fontos az lett, hogy a versengés a felekezeten belül dőljön el, és az építőművész az egyetemi berkeken belül elfoglalhassa kivívott helyét.

Igaz, a magas művészet egyéb tájékain is európai htkutatás döntött már. A hatvanas évek közepére teljes lett

az új rend a festészetben. Az uralkodó felekezet fellegvárát az absztrakt expresszionisták védtek vagy tíz évig, majd új elméletek, új felekezetek, új hittanok támadtak szédítő sietéssel. Pop Art, Op Art, Minimal Art, Hard Edge, Színmező, Earth Art, Koncept Art – a felekezetek ragaszkodása a rejtett értelműhöz meg az elképesztőhöz nem ismert határt. Kerge körkép volt, mindazonáltal a fiatal művészek nem ok nélkül hitték, hogy bele kell vegyülniük, ha vinni akarják valamire. Tökéletes kibontakozás, szinte halálos teljesség volt tapasztalható a zene mezején. A zeneszerzők az egyetemi felekezetekben annyira ultra-schoenbergiek voltak már, oly másvilágian absztraktak, hogy az evilágiaknak sejtelmük nem lehetett, mi történik. Nem is nagyon érdekelt senkit. A városokban még a „koncertjáró”-nak nevezett gideoni hadat sem lehetett becsalogatni egy tisztára-mai hangversenyre. Ilyeneket már csakis egyetemi hangversenytermekben rendeztek. A műsor Scott Joplin „Juharlevél Rag” jével kezdődik, követi Stockhausen korai szerzeménye, a „Punkte”, majd Babbitt Szintetizált Egyvelegei hangzanak el, aztán egy kis Easley Blackwood és Jean Barraqué nyalánságul, aztán nekivághatunk a szervezetlen zenének, vagy ahogy ígérik, „stochasztikus” művek következnek zongorára, vadászkürtre, Moog szintetizátorra. A számítógépnél Iannis Xenakis. A műsor végezetétül James P. Johnson „Modernség a minden” című műve hangzik el. Joplin és Johnson zenéje persze ismerős, akár a bölcsődal, épp ezért elengedhetetlen. Napjaink muzsikájának bemutatóin összevissza harminc-negyven lelkét számlálni, azok is a tanszemélyzet meg a végzett diákság köréből verődnek össze. A rendezőség tart tőle, hogy még ők sem jelennének meg, ha egy csokit az elején, egyet meg a végén nem dugnak nekik. Joplin is, Johnson is elfogadható, mivel fekete volt mind a kettő, és a maguk idejében nem tekintették őket komoly zeneszerzőknek.

A koreográfusok lassan tanultak bele a felekezetiségbe, mivel természete szerint a tánc mindig a legnagyobb nyilvánosságot kereste. A hatvanas évekig azonban pótolták elvesztegett idejüket. A Párizson keresztül 1934-ben hozzánk jutott orosz koreográfus, George Balanchine 1962-re már a Lincoln Centrumban tűzött műsorra absztrakt neoklasszikus balettet. Merce Cunningham és Yvonne Rainer azon volt, hogy a nemi vonzás minden nyomát eltüntesse a táncból, még azt is, ami a férfi-női szereposztásból kiütközhetik. Törölték továbbá a mesét; a díszletet, a jelmezt; sőt a zenét is, ha a tánc lüktetésének rugója volt. Valójában minden művészet művelője hittant szerkesztett a burzsoázia kizárására, bármennyire a lehetetlent kísértette. A fényképezés például olyan műfajnak tetszett mindig, amellyel a világosság könyörtelenül velejár. A fényképészek és teoretikusaik azonban, mint John Szarkowski, a fényképezés kurátora az Utópia kft-nél, nekiláttak, hogy elhárítsák ezt az akadályt. Avagy Braque nem szorította-e rá közönségét, hogy a festményt úgy fogadja el, mint formák és színek rendeződését a síkon? Más szóval, nem kovácsolt-e érdemet abból, ami a festészet tökéletlenségének tetszett mindig? Dehogynem. Ezért tehát Szarkowski és Tsai most abból kovácsoltak erkölcsöt, amit mások a fényképezés esendőségének tekintettek: a kép elmozdulásaiból, a nevelges rövidülésekből, a valótlán színekből, a film szélével elmetszett alakokból s effélékből. Céljukat el is érték. A fényképet rémisztővé tették

azok szemében, akik nem voltak hajlandók csatlakozni a felekezethez és nem vették be üdvösségének tanát.

Ó, felekezet! Ó, rejtett értelmű tan! Az európai divat előtt senki meg nem állhatott. Még a regényírók sem. A realista regény meg a realista novella az amerikai irodalom 20. századi erőssége volt. Az amerikai regény a harmincas években éppen habzsoló kedvével vergődött híre Európában is. Az amerikai realisták, úgy tetszett, dionüszoszai bőséggel és szabadon ontják műveiket, akár a jazzmuzsikusok. A hatvanas évek végén azonban már a legtöbb tehetséges fiatal egyetemi regényíró – és regényíró másutt, mint egyetemen nemigen termett – úgy tekintett a realista regényre, mint valami avított, idejétmúlt kacatra. Ezért aztán mellőzték a realisztikus párbeszédet, a helyi színt, a társadalmi kérdéseket, s ami csak valóság csúsztatott volna a munkájukba, mindent. A modern európai mesterekhez, Kafkához és Zamjatinhoz, Pinterhez és Becketthez akartak idomulni.

Az amerikai század, a huszadik, már elmúlt kétharmadában – a gyarmati iga pedig súlyosabb, mint valaha. Az egyetemek ifjú filozófusait megszedítették a francia bölcselet analitikus közelítéseinek új divatai, a strukturalizmus, a dekonstruktivizmus. A tizenkilencedik századi bölcselet érdeklődései Isten, szabadság, halhatatlanság, emberi sors iránt burzsoá együgyűségeknek minősültek. A filozófiának kereskednivalója csakis a jelentésmélet körül lehet, mondták újabban, vagyis csak a tulajdon felekezeti portája előtt söprögethet. Mikor a háborúk olyannyira elharapóznak, hogy rájuk illik a világháború neve – mikor az emberek világvárosokba csődülése eleddig ismeretlen méretű bonyodalmak okozója – mikor a földgolyó belerázkódik a fajok összeütközésébe – mikor az ember isteni hatalmat bitorolván a világot pusztulásba taszítja — mi az amerikai bölcselők legfobb gondja ilyenkor? Ejnye! Mi egyéb lehetne, mint bálványozott mestereiké, a franciáké? Amit a strukturalisták nappal raknak, a dekonstruktivisták éjjel lerontják, és másnap újból kezdodik a győzködés.

Ó, gyarmati hajóhúzó lovak!

A legpallérozottabb elmének sem kell soká rágódnia kora bölcseletén, festészetén vagy zenéjén: A zenére éppenséggel fűtyülhet. Más tészta az építészet. Az építészeti felekezetek divatait meg nem kerülheti, hiszen mégoly rejtett értelmük városok százeemeletes épületeiben, kertvárosok végtelenjében, De Chirico-képi szatyorközpontjaiban vetül ki.

Ó, munkáslakások!

VI. A skolasztikusok

S ugyan miféle építész változtathat mindezen ötven év elmúltával? Akad-e – hiába vijjogja címersasunk mind fenneben felségjogait –, aki mást mer tervezni Amerikának, mint az 1920-as közép-európai munkáslakások emléktornyait? Az igazat megvallva, nem csupán mersz dolga lenne, mint Stone és Saarinen tapasztalata mutatja. Nem, másként eredetiséget megcélozni és tisztességet szerezni csakis szeliden lehet, mint a galambok, és okosan, mint a kigyók. Fondorlatos igyekezetében az építész akár el is ejtheti az épületek építésének gondolatát. Ezt az új harcmodort szemléltette 1966-ban a

negyvenegy esztendőös Robert Venturi, kinek épületeit fél kezén összeszámolhatta bárki.

Venturi a Modern Művészet Múzeumának „a modern építészet elméleti alapjait” tárgyaló sorozatban jelentette meg *Sokrétűség és visszásság az építészetben* című munkáját. A mű első pillantásra merő hittagadásnak látszott. Mies híres aranyköpését, hogy „a kevesebb több”, azzal csapta pofon, hogy „többé-kevésbé”. „Kusza életességgel” akarta szétzilálni a modernizmus „unalmas rendjét”, „házasítottakkal” helyettesíteni „tisztá” elemeit. Az egyenessel szemben a görbének fogta pártját, az egyértelművel szemben a több értelműnek, a következetessel szemben az „is-is és még”-nek, a „vagy fekete, vagy fehér”-rel szemben a „hol fehér, hol fekete, hol tarká”-nak, és a „mondat világosságá”-val szemben a „jelen-tés gazdagságá”-nak. *Az A&P parkolók jelentősége, avagy mit tanulhatunk Las Vegastól*, valamint *Levittown tanulságai* című tanulmányában társaival, Denise Scott Brownnal és Steven Izenourral együtt mutat rá, hol van mostanában a „kusza életesség”. Vezérszavait a 20. század második felének „népi” amerikai építészetébol kölcsönzi.

„A főutcánál jobbat kitalálni bajos” – vallja meg: Hasonlót mond a levittowni lakónegyedről és a Las Vegas-i mulatók soráról.

Mintha azt mondta volna mindezzel, hogy ideje az építészetet kiköltöztetni az egyetemek fennkölt világából – a felekezetből? –, hadd legyen ismét barátságossá, hívogatóvá, bensőségesse, s ha egyszer leszáll az Elmélet magas lováról, ismét szólhat az egyszerű emberekhez, és egyezkedhet a következetlenségében is gazdag valósággal.

Az embereknek talán éppen ezért esett le az álluk Venturi épületeinek láttán. Látni, igaz, keveset lehetett belőlük, hiszen Venturi fiatal volt és lázadó. (Egy azonban mindenképpen megépült, a Mamának.) Akkortájt, mikor a *Sokrétűség és visszásság az építészetben* napvilágot látott, egyetlen tekintélyes épülete állt még csak, a Céh-Otthon, a kvéker aggok háza Philadelphiában. Ifjonti szókimondásához képest (márpedig építészek közt fiatal, aki ötvennél fiatalabb) Venturi némiképp óvatosan dolgozott. Talán távolodott ugyan a modernizmustól, de oly lassan indult neki, mintha marokkal rakta volna maga elé az utat. A Céh-Otthon valójában furcsán hasonlított Bruno Taut *Vörös Front!* elnevezésű munkáslakástelepéhez a haminchét évvel azelőtti Berlinben. Bruno viszont – bár ízlése olykor botlott, például abban, hogy színekkel élt – mégiscsak az igazság ortodox szellemben való megépítésének szentelte életét. Venturi szavai első hallásra zendülést sejtettek, műve azonban félénkségről beszélt.

A talány egyik nyitja az, hogy a *Sokrétűség és visszásság a Modern Művészet Múzeumának* kiadványsorozatában jelent meg, márpedig az Utópia kft. nem foglalkozik hittagadók szóhoz juttatásával „a modern építészet elméleti alapjainak” hánytorgatása során.

Venturi egyetemi pályája fényes volt. Princetonban tanult építészetet, és a Yale tanszemélyzetéhez számított. Barátjához, Louis Kahnhoz hasonlóan az Amerikai Akadémia tagjaként egyéves ösztöndíjjal tanult Rómában. Beillett korunk klasszikus építészellektüeljének: karcsú volt, fiatalos, csöndes szavú, iskolázott, jólnevelten gunyoros, szerénységében elragadó, járatos a modern építészet hagyományaiban és hadicseleiben, a józan szót ügyesen szőtte

a tudományos eszmeфuttatásba, példái a hirdetőtábláktól, neonreklámoktól, szatyorközpontoktól és postaládáktól olyan építészettörténeti rejtelmekig terjedtek, mint Lutyens, Soane, Vanbrugh, Borromini. *A Sokrétűség és visszásság a* Yale jeles építészettörténészének, Vincent Scullynak áldó jóváhagyásával és a Modern Művészet Múzeuma építészeti aligazgatójának, Arthur Drexlernek bevezetőjével jelent meg. Scully megállapította, hogy Venturi életműve mintha „Frank Furness, Louis Sullivan, Wright és Kahn tragikus sorsát tölténé be”. (Az idézett négy közös tragédiája, amennyire Scully szövegéből kihámozható, hogy pályájuk egy szakaszán Philadelphiában kellett működniük.)

Venturi eszmeфuttatásából a tüzetes elemzés derítheti csak ki, hogy nem hittagadás, csupán a felekezet falának fürge megjárása. Írását eloször is „halk kiáltvány”-nak nevezi, holott a kiáltványok éppen nem halk szavúak. Hegycsúcsról nagy dörgés és villámlás közepette lehozott parancsolatok. *A Sokrétűség és visszásság* nem is kiáltvány. Venturi a művészet és ízlés pápaságát nem akarja kivetni szent székéből. Meg is mondja mindjárt az elején:

„Szeretem az építészetben a sokrétűséget és a visszásságot. Nem szeretem a zagyva és hitvány építészet zsamok-ságát, sem az expresszionizmus meg a más festői hatások műbonyodalmaít.” Értsd: magami is a burzsuj ellen vagyok (a zagyva, a festői, a hitvány ellen), magam sem lelem mulat-ságomat a műbonyodalmakban (Saarinen vagy Mendelsohn expresszionizmusában). Majd így folytatja: „Én a gazdag és sokfelé mutató tapasztalatra alapozott sokrétű és visszás építészetet pártolom. Tapasztalatához hozzászámítom a művészetben magában rejlő tapasztalatot.” A mű legfontosabb mondatának ez bizonyul. Beleértve tehát a művészetben rejlő tapasztalatot a sokrétűségbe és visszásságba. Értsd: magam is itt dolgozom a szentelt falak között. Tagja vagyok a felekezetnek. Ne aggodalmaskodjatok, mert amit én sokrétűséget és visszásságot mutatok, azt nem a külvilágból rángatom be a hajánál fogva (imitt-amott legfeljebb, játszi kedvemben), hanem az Ezüst Herceg ivadékainak tapasztalatából szólok, magában a művészetben rejlő tapasztalatból, Mies, Corbu és Gropius rejtett értelmű tanításainak mélyéből, hogyan szerkeszthetünk olyan építészetet, amely a más építészeknek gyönyörtűségét szolgálja.

Venturit azért tisztelhetjük, mert a modernizmust átvette a skolasztika korába. A középkorban a skolasztika a más hittudósok tudományának próbaköve volt. A 20. században a más építészek körmönfontságának próbaköve. Venturi lett a modern építészet Roscellinusa. Roscellinus, a skolasztika egyik legragyogóbb koponyája, az eretnekség és kiátkozás borotvaélét járva állította a merő logika nevében, hogy mivel Jézus Krisztus, az Atya meg a Szentlélek hármasség (a Szentháromság hittétele szerint), az Atyának és a Szentléleknek kell, hogy a Fiúhoz hasonlóan fülük, nagyujjuk, satöbbijük legyen. Mégsem átkozták ki eretnekségért. Csupán a logikát hajszolta az olcsó győzelemig, és nyilván nem bánta, ha a nevét megemlegetik. Esze ágában nem volt neki a Fiú istenségét vagy a Szentháromság létezését kétségbe vonni. A példa tökéletesen ráillik Venturira, sot a poszt-modern építészetre mindenestül.

Venturi sem kezdte ki a modern építészet sarkalatos tételeit – hogy tudniillik ez az építészet a népet boldogítja,

nem a burzsoáziát, és mind a régi építészetben alkalmazott díszek lefosztásának, mind a modern építészet formáinak szükségszerűsége történelmi, továbbá hogy az építész felekezeti látószögéből ítélheti ma legjobban, mi szükséges és mi szükségszerű a népek.

A felekezeti mitológia két tételét, a népet meg a burzsujtalanítást Venturi ötletesen fogalmazza újjá, majd az ortodox-modern építészeti elemeket tálalja fel vidoran, mintegy a nadrágjukra tűzött cédulával: „Itt rúgandó szét!” Az ilyen újratalált tegnapit nevezik az építészek „szellemes visszautalás”-nak.

Venturi világképében a nép már nem számít ipari proletariátusnak, sújtó vasökölnek, halántékon kidagadó érnek, fejnél vastagabb bikanyaknak, a nyomornegyedek legázolt népének. A nép ma már, magyarázza Venturi, a középosztály legközepe. Levittownhoz hasonló kertvárosokban él, a szatyorközpontok legfőbb patrónusa, és úgy jár Las Vegasba, mint valamikor a vurstliba. A középosztály legközepe nem burzsoázia. Ők a „széles” tömegek – vagyis már nem bújnak össze, mint a szegényember malacai. Magas lóról beszélni velük megengedhetetlen. S mi egyéb a magas ló ebben az új korban, firtatja Venturi, ha nem a Nemzetközi Stílus Mies-féle hagyománya, a „hősiesen eredeti” forma? A Mies-féle modernizmus lett burzsoá! A modern építészeknek fejükbe szállt a tiszta forma. Venturi egybeveti Mies dobozát a Long Island-i út mentében kacsá formájúra épített bódéval. Ez a bódé egyetlen gondolat megnyilatkozása: „Itt kacsát mérnek!” Mies doboza hasonlóképpen. Ennyit mond csupán: „Itt modern építészetet mémek!” Tehát expresszionista, ha tetszik érteni. Eredeti, hősies, magas lóról megnyilatkozó expresszionista – *burzsuj!*

Vagyis Venturi éppúgy betette az ajtót a Mieslingeknek, mint ahogy ők betették fél évszázada Otto Wagnemek, Josef Hoffmannak és a bécsi Szecesszió építészeinek. A burzsoá eltévelyedések történelmi szemétdombjára vetette őket.

Ami a népet, a középosztály legközepét illeti, Venturi nem tekintett rájuk figyelmesebben, mint az Ezüst Herceg a prolikra fél évszázada. Éretlenek – ámbár így ki nem mondta volna a paraszti igazságot. Annyi bizonyos, hogy kérdeni kár tőlük, mit is szeretnének. Szükségük felől régi felekezeti szokás szerint az építész dönt.

Venturi kinyilatkoztatja, akárcsak Gropius, hogy a munkásnak a nyomott mennyezet, a szűk szoba és a szoros folyosó kell. Csupán annyit enged meg, hogy az épületére tűzhet olyan díszeket, amelyek életének beszédes jelképei, és a tömegtermelés kifordíthatja. Céh-Házának ormára például arannyal befuttatott óriás alumínium televíziós antennát ültetett. A Házban a televíziózást nem javította vele, csupán „az időseknek” szánta, „jelképül”.

Időseknek jelképül? Scully bővebb magyarázatba bocsátkozott. Venturi tévéantennája meghökkentően szóki-mondó. „Hiszen a jó arányú antenna jelentősége az épületen épp olyan, mint a tévé – ha tetszik, ha nem – az idős emberek életében. Ami méltóság e jelképben lehetséges, Venturi kiaknázza, de nem áltat bennünket.” Az „amennyi méltóság” fordulatával alighanem azokra a vén tojásokra céloz, akik az arany naplementét a tévé képernyőjének kék kódében ülik ki. Hogy aztán a Céh-Ház lakói mekkora örömetek lették e beszédes jelképben, affelől nem nyilatkozik.

De ha nem lették! A Céh-Ház tévéantennájában tekint-sük inkább Venturi cseles modernizmusát. Az antenna itt dísznek, koronának, épp olyan „hajmeresztő árboznak” számít, mint az Empire State műorma – vagyis a Nemzetközi Stílus szemét szűrő sérelemnek. Másrészt csupán tévéantenna, vagyis géppel gyártott (helyes!) elem, amelynek funkciója követeli (helyes!), hogy az épület ormára kerüljön. Tehát a dísz amúgy is azok fedezik csak fel benne, akiket az építész oldalba bök. Csodáljuk meg tehát a Venturi-kor első „szellemes visszautalás”-át. Íme például az antenna arany futtatása. Az arany, mint Stone aranyleveles oszlopfőiben, a burzsuj gusztus reménytelen csökevénye. Az arannyal befuttatott alumínium azonban más tesztá, nem? Az mégis, a közepek legközepesebbjének mindennapi pompáját szolgálja, akár likőrspoharaik tálcáján, akár a tévéállványul szolgáló bárszekrény tükrös béleletében.

Venturi arra is célzott, hogyha a Céh-Ház: történetesen nem a kvékereké, akik a faragott képeket nem törik, ő bizony „kitárt karú, festett gipsz Madonnával” is megtetézte volna épületét. De aztán nem tetézte. Venturi „népi” hőzöngése kíváncsivá tette a népeket, találnak-e gipsz Madonnát s még annál is cifrábbakat a művein. Ilyesmikre azonban nem bukkantak.

Venturi hadicsele az volt, hogy mintha megsértené a tabut – aztán mégse sérti. Pengőtéglát (burzsuj!) alkalmazott Céh-Házának homlokzatán – de májszínűt, hogy illedjen környezete lepusztult munkásházainak elkormozódott rópatégláihoz (burzsujtalanított!). Bejáratába tömzsi pillért állított (burzsuj) – azonban dísztelent (burzsujtalanított!), se fejezete (burzsujtalanított!), se lábazata (burzsujtalanított!). Ráadásul nem állította földre, hanem éppen a bejárás útjába, ilyesformán nem az épület tekintélyességét szolgálta (burzsuj!), hanem a nyomottságát (burzsujtalanított!). Az erkélyekre díszes zárórácsokat rakott (E. D. Stone-féle burzsuj!), hatásuk azonban olyan volt, mintha a legolcsóbb fémnyomó eljárással készültek volna (ciánnal burzsujtalanított!).

Ó, sokrétűség! Ó, visszásság! Megsérteni a tabut – a tabu sérelme nélkül! Bámulatos! Venturinak is akadtak ócsárlói, de a felekezet avatottjai csodálattal tekintettek rá. Íme, ott fickándoz, bucskál, cigánykerekezik a kolostor falán – és nem szegi a nyakát!

Persze ha marslakó tekint az épületére – vagy, állíthatjuk, az a philadelphiai agg is, aki a Céh-Házban járul koponyája üres csajkájával a tévé ínségkonyhájára estelente – nem lát egyebet semmitmondó, koszos (hatású: kormozott *hatású* pengőtégla), sivár modern létesítménynél. Még a felekezet kebelében is jellemezték így Venturi művét. Philip Johnson és Gordon Bunshaft éppenséggel randának és ordenárének nevezte: Meg is keserülték! Venturi a cselgáncs mestere volt. Akár a valamikori fauvisták vagy kubisták, minden becsmérő jelzőt kiténtetésül viselt. Randa és ordenáré? R&O-vá rövidítette és ilyenformán dekázott vele: „Inkább legyen R&O, mint H&E” – azaz „hősiesen eredeti”, amit az olyan Mieslingek tulajdonítanak maguknak, mint Johnson és Bunshaft. H&E, J&B – egyburzsuj!

Venturi azzal dicsérte a hatvanas évek popművészeit, hogy ismét kapcsolatot teremtettek a magas művészet és a népi kultúra között. Venturi hadicsele sem volt más, mint a pop-művészeké – viszont a népihez a csiribiri bűvészeten

túl egyiküknek sem volt köze. A Pop Art nem volt lázadás. Művelői, akárcsak az általuk elhomályosított absztrakt expresszionisták, buzgón követték az illúziótlanságot és síkságot („a kép-sík egysége”) hirdető modernista hittételeket. Képeiket csakis képekről készítették – címkékről, képregénykockákról, zászlókról, naptári lapokról – hogy a modern mozgalom más avatottjai is nyilván lássák: nem visszatérés ez a realizmushoz! Jasper Johns ajnározói nem győzték hangoztatni, hogy zászlókról és számokról készített képeik a legsikabbak és legillúziótlanabbak, hiszen amit ábrázolnak, az természeténél fogva kétdimenziós és absztrakt. A Pop csipkelődött az ortodox modernséggel s megértően rákacsintott.

Venturi megértő kacsintása sok tisztelőt szerzett neki az ifjú építészek köréből. Lángelmét láttak benne. Kisütötte, hogyan szabadulhatnak a harmonikanadrágos miszlingektől, s a felekezeti rendszer sem szenvedett sérelmet. Venturi kiszúrta a mieslingek gyengéit: először, hogy komolyak, mint a vakbélgyulladás, másodsor, hogy életkoruk elszigeteli őket a modern élettől. A gépi formák és a tömegtermelés eszménye az első világháború előtti korban gyökerezett, Miesék Venturi szerint az „ipari-népi iparvágányon akarták bevinni a város szívébe”. Venturi maga sem tett egyebet, csupán korához igazította az elképzelést. Ő a „kereskedelmi-népi” (a Las Vegas-i mulatósor) pártjára állt, meg a „szatócs-népi” (a kertvárosi lakótelep) pártjára. Le a kiszöktetett hídlás-gerendákkal! Éljenek a tévéantennák, a fémnyomással pettyezett zárórácsok! Ez volt a nagy hadicsel. Venturi őrizte a felekezeti hittételek sérthetetlenségét. A burzsujtalanítás iparvágányáról nem siklott le ő sem.

Kerültek mások is, akik „utalásaik” forrását (és a strukturális nyelvészet műszavaival úgy tüntettek, mint valami monoklival) a közép legközepéből szélesedő tömegben látták. Charles Moore; a Yale építészkarának korábbi dékánja, jelenleg a Kaliforniai Egyetem Los Angeles-i tagozatának tanára lett a történelmi csiribiri nagymestere. Moore akár feltett egy vaskos Viktória-kori blondellt valamely lakás ajtaja fölé – de úgy, hogy a hittagadás szakadékanak leg-széléről nem szédült le, mert: 1. Csakis szemöldökül tette fel, az ajtókeret egyébként megmaradt munkáslakáshoz illő dísztelenségében. 2. Nem a szokásos épületasztalosi keelésű szemöldököt tette fel, hanem, értsük meg, azt a blondellt, amelybe korábban ecetbe-olajba festett borzalmak vakkere-tét foglalták. 3. A gyengébbek kedvért, akik a dolog humorát még mindig nem értették, vékony tükörcsíkot függesztett a blondell végére, hogy a hatást megkettőzze. Csakhogy miféle hatást? Persze „a gunyoros történelmi utalás” hatását! A blondellnak hűvös szellemi távolságban kellett maradnia, mintegy a népművészeti múzeum üveg tárlójában.

Lassanként kibontakozott a Venturi-féle pop-építészeti mozgalom. Magába foglalta Moore-t, Hugh Hardyt, Moore barátját, William Turnbullt és Robert Sternt. Stern, Yale-i építészhallgató korában, *a Perspecta* című folyóirat szerkesztője, a *Sokrétűség és visszásság*-ból még egy évvel a könyv formájú megjelenése előtt folytatásokat közöl és sikerül Venturit Vincent Scully figyelmébe ajánlania. Az új mozgalomban Scully már olyanformán szolgált a építészeket, mint Guillaume Apollinaire a kubistákat, vagyis egy személyben lett tudós tanácsadójuk és védőügyvédjük.

Scully addigra már prófétának is bevált. A *Sokrétűség és visszásság*hoz írt bevezetőjében hangoztatta, hogy az építészetről szóló legfontosabb okmányt tartjuk a kezünkben Corbusier *Vers une architecture*-je óta. Az évek nem is cáfoltak rá. Csakugyan Venturi lett az első építész, aki változást hozott az Ezüst Herceg felekezetébe. Támadtak ellenségei, akár Roscellinusnak, ádázak is. De a beavatottak közül senki nem szegülhetett ellene Venturi véresen komoly játékának – az építészek mulattatását és csodálkozását szolgáló új bakugrásainak. Augurok egymás között.

A mozgalom a hetvenes évek gazdasági pangásában megizmosodott. Az amerikai építészet egyébként belebukott a pangásba, akár negyven évvel előbb a Nagy Válságba. A hatvanas évek az építkezés lázában teltek: átépült az Egyesült Államok keleti felének szinte minden nagyobb belsővárosa. Az építészeti vállalkozók gombamód szaporodtak; régibb cégek személyi állománya száznál nagyobbra duzzadt. A terjeszkedésnek aztán természetes vége szakadt azon nyomban, amint a pénzügyi gyengülés megkezdődött. Szinte máról holnapra állástalanná vált az építészek harminc-negyven százaléka. Kétszáz fős vállalkozásokból tízfősek lettek. Cégvezetők vették fel a telefont. Műszaki rajzolókból viszont cégvezetők lettek, mert ilyen minőségükben nem kellett őket tovább fizetni, osztozhattak a nem létező hasznon. Majd jött a kivonulás. Az Amerikában tevékeny építészeknek legalább a fele az iráni sah szolgálatába szegődött. A többi Jó Szaud király udvari építésze lett. S az otthonragadt néhány az építészeti karokon versengett tovább a babérokért.

1972-ben a Fehérek vagy másként a New York-i Öt új felekezete jelent meg *Öt Építész* című könyvével. Peter Eisenman, Michael Groves, John Hejduk, Richard Meier és Charles Gwathmey volt az öt. Venturi-Roscellinusnak lettek Anselmusai vagy Abélard jai: az igaz utat nem a középsők legközepesebbjeinek széltében keresték, hanem a modernizmus sarktételeihez való visszatérésben. Eszményük a puristák legpuristábbja, Le Corbusier volt, és az őáltala megjelöli ösvényeket akarták végigkutatni mind. Apollinaire-jük Colin Rowe lett, az építészet cornelli professzora, Le Corbusier életművének tudós magyarázója. Az Ötöket pedig azért nevezték Fehéreknek, mert amit csak építettek, az fehér volt kívül-belül, akár a Halhatatlan Mester művei.

Hítük szerint Corbu formái az építészet értelmének magvából – Eisenman szavajárása szerint „a mélyszerkezetből” – sarjadtak. S most íme az újabb sarjadékok? Akik avatatlanul közeledtek a Fehérekhöz, azoknak a szavuk is elakadt. De haj! A Fehérek nem hagyták válasz nélkül a tátogókat sem.

Addigra már a francia strukturális nyelvészet divata hódított az amerikai egyetemeken. Tolvajnyelvével élt Venturi is, ha *népit, jelrendszert, utalást, többrétűt* emlegetett. A strukturalizmus bölcselete Franciaországban fogant a kései vagy manierista marxizmus kódében. A strukturalisták elképzelése az volt, hogy a nyelvnek (s ennélfogva értelmének) mélyszerkezetét maga a központi idegrendszer teremti. Az uralkodó osztály, a tőkések, a burzsoázia ösztönösen kisajátította ezt a szerkezetet, és propaganda-zagyvalékával itatta át.

Nem számított, ha az elképzelés maga sem volt éppen kristálytisza. Az volt fontos, hogy a strukturalisták elszántságukban csontig le akarták vakarni a burzsoá hazugságokat, vagyis a merő szándékukkal már hasznot ígértek a népnek. Ehhez nem

is kellett a napi politikába beleereszkedniük. A Fehérek hasznát hasonló köd lengte körül. A politikával ők sem törődtek. Minek is törődtek volna, ha egyszer nyilvánvalónak látszott, hogy a strukturalista kísérlet hasznos a népnek?

A Fehérek műve első látásra szembeötlött. Épületeik fehérek voltak és döbbenetesk. Tervezőik arra alig voltak kaphatók, hogy olykor akár keserű muszájból egy szürke foltot, vagy egy fekete csíkot ejtsenek rajtuk, ha akár a fal tövét kellett befektetíteni régi (burzsuj!) lábazat gyanánt. Szent meggyőződésük volt, hogy korunkban a burzsujtalanítás leg-foganatosabb módja a Corbutól tanult makulátlan tisztság; s a szónak, sőt ha lehet, a lélegzetnek elállítása.

Corbu valóban tiszta volt, akár a Krisztus szeme – ha teszem azt Peter Eisenmanhoz hasonlítjuk. Ő vezette New Yorkban az Építészeti és Városkutató Intézetet, és gondozásában jelent meg a Fehérek két fontosabb lapja, az *Oppositions* meg a *Skyline*. Corbu is fejlődhetett volna Eisenmanná, ha ellátogat Hollandiába és Gerrit Rietvelddel delejezteti magát. Eisenman fehér épületei a Nyilvánvaló Szerkezet Hetedik Mennyországai voltak, Milton Babbitt atonális zenéjéhez foghatók Az avatatlan rájuk nézett, és megállt benne a trágya. Az avatott – az egyfelekezetből való építész – sejtette, hogy lehet itt valami rend, valami titokzatos egybemetsződés a sokféle szögben és szögelletben, csak a forszára nem bírt rájönni sehogy, misztikus lelke megvilágosodásért sikoltott.

Eisenman azonban nemigen világosíthatta meg. Eisenman belevadult a nyelvészeti buliba... Osztályosai szintaktikus finomságokról beszéltek, az infrastruktúra szemiológiájáról, a felépítmény szemantikájáról, a negatív tér morfémaírói meg az architektonikus utókép polifémaírói, és ilyen képeket szőttek: „a felismert szerkezet paramétereinek artikulációja és párbeszéde a környező tájál”. (Egy harvardi filosz meg is kérdezte: „Hát a táj mit szolt?”) Az efféle szövegek azonban mezei virágszálak voltak az Eisenmanéihoz képest. Eisenman művészete éppen abban állt, hogy a nyelvészeti nyelv viszonylag egyszerűbb szavaival beszélt lyukat a hallgatóság hasába.

„Az itt bevezetett szintaktikus értelemnek – hangoztatta – ahhoz az értelemhez nincs köze, amely az elemeket valóságos kapcsolatokba köti, mert mi itt a viszonylatok viszonoosságát taglaljuk.”

Eisenman tündökletes volt. Purizmusában odáig ment, hogy azt a pár házat, amely a tervei nyomán meg is épült, nem tulajdonosainak nevéen nevezte, mint a többi építész (pl. Wright a Robie-házat, Rietveld a Schroeder-házat), hanem szám szerint hivatkozott rájuk: Egyes Ház, Kettes Ház, s tovább is így. Mint ha gazdátlan házak lettek volna, és fizetni sem fizette volna meg senki, az építészet mélyszerkezetéből nőttek volna ki, egyenest bele a történelembe. Hejduk kollégája a maga házaira más okból hivatkozott számmal. Tudniillik egyik sem épült meg soha. Megmaradtak Corbu kétdimenziós eszmfuttatásainak, például a Másfél Ház kör-, sokszög- és négyszög-alaprajzra borított axonometrikus-metszete. A nevéhez fűződő, egyetlen megvalósult mű a Cooper Union New York-i főépületének belső átépítése. Az itt székelő építőiskolának volt ugyanis Hejduk a dékánja. A megvalósulás furcsán festett: mintha egy Corbu-hajót szorított volna Beaux-Arts palackba. A Cooper Union 1980-as tanévnyitóján láttam először, de annyira lenyűgözött, hogy ott sem volt az eszem

a megnyitón. A Cooper Uniont műemlékké nyilvánították, Hejduk ilyenformán a külsejéhez nem nyúlhatott. Az meg is maradt olyannak, ahogyan Fred A. Petersen százhusz éve megépítette, íves ablakok, homyok, párkányok, loggiák háztömbnyi, pengőtéglás olasz palazzójának. S a bele? A régi körítőfalakon belül Hejduk hatalmas költséggel Corbu kicsiny *Villa Savoye*-ának fehér falait, belső járdáit, cső korlátait, hengerded formáit fújta föl... Döbbenetes látvány volt. Hogy miért tette? Mert hű felekezeti építész lévén, makulátlan Fehér, igaz neo-purista, nem tehetett másként. Petersen a lépcsőházakon hatalmas ablakokat nyitott, gondolván, hadd jusson be annyi nappali világ, amennyi csak lehetséges. Így azonban, aki csak a lépcsőn lerobogott, láthatta mind Peter-sen undok burzsuj pengőtégla-falazatát! Hejduk tehát gondosan kibélelte a lépcsőházakat fehér Corbu hengerekkel, azaz lépcső-aknákat formált belőlük. S az aknák derengésébe minden lépcsőforduló fölé 22 wattos villanykörtét akasztott pucéran, zsinóron. Ezt a világítást hívják a New York-iak a Házibácsi Glóriájának.

VII. Ezüstfehér, ezüstszürke

1973-bari a Venturi-felekezet; azaz a Pop építészei belekötöttek a Fehérekbbe. Először mintha csak ugratás lett volna. *Az Architectural Forum*ban megjelent vitairat címe – *Öt az Ötről* – mögött az rejlett, hogy a Venturi-felekezet öt építésze – Moore, Stern; Jaquelin Robertson, Alian Romaldo Greenberg és Giurgola – betekinti az Öt Fehér munkásságát. Stern indított *Bál a Savoye-ban* című írásával. Kollégái megtévesztő udvariaskodásokkal és csalfa félfordulatokkal láttak a véresesztéshez, Stern azonban rögtön böllérkést ragadott. Colin Rowe-t az Öt Fehér gurujaként jellemezte, mint olyasvalakit, aki „megragadt a 20-as évek üvegházi esztétizálásában”, és éppen „Le Corbusier legkétesebb értéku következtetéseihez hű”, ráadásul kétségbe merészli vonni Vincent Scullynak azt a helyes megállapítását, hogy Venturi mint „formateremtő”, Corbuvel egyenrangú. Hejdukról elmondta, hogy tervei „papír-építészetnek” tekinthetők, Eisenmanról pedig, hogy elméletei „agyszárítóak”, házai „csupa fölös falak, gerendák és póznák”, s nem mélyszerkezetre vallanak, hanem szobafogságtól való rettegésére. Gravesről és Meirről elmondta, hogy „erőszakoltan modernek”, sőt Meiert „idomtalanság”-ban is elmarasztalta. Robertson megpróbált kimért és választékos lenni, mikor Meier és Gwathmey munkáira kerített sort, Gravesre térvén azonban eldőlt benne a borjú. Gravesben, fakadt ki, minden együtt található, ami az újkorbuzikban „fonák” és „hajthatatlan”. Graves házain „vasgerendák és oszlopok fitulnak ki, csavaros csövek kúsznak, mint alattomos folyondárok, többnyire minden építészeti értelem nélkül”.

A Fehérek sikongtak. Sikongásuknak annyi foganatja lett is, hogy amerikai építészek többet nem támadtak nyomtatásban ilyen veszettül egymásra. Pedig sikonghattak, a Venturi-felekezet öt építésze nagy jót tett velük. Azt a látszatot keltették, mintha a Fehérek erős hadával vívónak csatájukat a modernség egén. Mintha az amerikai építészet jövője forgott volna kockán e küzdelemben a Fehérek meg a Popok, azaz a Venturionok, vagyis a Yale-Philadelphia Tengely kö-

zött... Valaki a Szürkék nevet adta nekik, ami egyszerűbben hangzik – így dühöngött tovább az ütközet mindenfelé az egyetemeken, s az ifjú építészek csatlakoztak a Fehérek vagy a Szürkék táborához, Az igazság persze az volt, bár a harc hevében senki nem említette, hogy a modernizmus hittételeihez mindkéli fél hű maradt.

Az ifjú európai építészek nem tudtak hová lenni csodálkozásukban. Hogy ezek a leigázottak, ezek a kezes bennszülöttek kapják ki kezükből az elmélet marsallbotját? Ők maguk jól mulattak, még a mesterség üzleti pangásában is. Mert a pangás kikezdte az európai építészetet, néhol még Amerikánál is veszedelmesebben. A magánmegrendelések szinte megszűntek. Az építész örült, ha állami felméréseken elkérezhetett. Hát miért nem veszünk példát az amerikaiakról? Az elméleti építész megrendelések nélkül is hírre vergődhet! Meghívhatják előadónak ide-oda, s még a rajzait is elsűtheti!

Efféle okok lettek a szülői a racionalisták felekezetének. Vezérük az olasz Aldo Rossiban, a spanyol Ricardo Bofilban meg a luxemburgi testvérpárban, Leon és Robert Krierben támadt. A racionalisták a Fehérekre emlékeztettek abban, hogy a modernizmus megkerülhetetlen útja visszafelé vezetett őket, a korai hitelvek iránt. Meggyőződésük szerint azonban a Fehérek nem jutottak elég messzi a visszaúton – ők meg sem álltak volna a 18. századig, akár a kora reneszánszig. A 19. századtól, a burzsoá díszítmények korától mindenképpen eltekintettek. Hitük szerint az ipari forradalom kapitalizmusa szennyezte el az építészetet.

A racionalisták még fojtóbban édeskés marxista kódokat gerjesztettek, mint a strukturalisták. Abban a proletkult álomban éltek, hogy a reneszánsz mesterei a nép természetes építőkedvét csapolták meg, mint valami strukturalista motoros reflexet. Azzal nem sokat törődtek, hogy mintának tekintett épületeiket általában királyok, hercegek, főpapok s más akarnokok rendelték és fizették – fontos, hogy nem kapitalisták!

A racionalisták leginkább elemi dühükkel tarkították az Egyesült Államokban zajló építészeti vitát. Konferenciákon „erkölcstelen!” kiáltásokkal hurrogták le a nem tetsző véleményeket. Megejtő volt a fészületlenségük.

A legjobban Venturira rúgtak ki. „Erkölcstelen!” volt, hogy ő éppen a kapitalizmus legszenyesebb kloákájából merített, azaz Las Vegast magasztalta fel. „Erkölcstelen! Rothadt! Amerikai!”

A munkájuk... nos, az a fasisztákéra emlékeztetett. A fasiszta építész Olaszországban is, Németországban is klasszicista modorú volt, de szelídített a stílus díszein és módjával alkalmazta. Ha a Leon Krier-féle racionalistákat figyelmeztették a hasonlóságra, kiakadtak. Mindannyiuk közt Aldo Rossi volt a legkísértetiesebb. Mire a hevedereket, szemöldököket, frízeket mind leradírozta, reneszánsz ablakai sötét galambbúgoknak tetszettek. A racionalistákat hamarosan el is nevezték Rackásoknak.

Az angol építészek eleinte húzódoztak az elvизgetéstől, de az ár elragadta őket. Egy Charles Jencks nevű fiatal amerikai építész, munkáját tekintve Venturi és Moore híve, elment Angliába és ott tette közzé *A posztmodern építészet nyelve* című tanulmányát; amelyben sorra elemezte a legújabb irányzatokat. Építészeti tekintélyétől eltekintve hamarosan ő számított a

szakma legeszesebb tollforgatójának. A posztmodernizmus mint gyűjtőnév azóta vált ismertté, mióta a modernizmuson mindenfelé kiütköztek a végelgyengülés jelei. Mint azonban Jencks megkapó őszinteséggel vallotta, a posztmodernizmus csalfa útjelző; megmondja, merről indul az út, de nem, hogy hova vezet. Jencksnek igaza volt. Az új megnevezés azt sugallta, hogy a modernizmus lejárt és más következik utána. Holott a posztmodernek, se Fehérek, se Szürkék, se Rackások, sohasem törtek ki abból a szűk dobozból, amelyet Gropius, Corbu meg a hollandok szerkesztettek nekik a húszas években. Nem is igen tettek egyebet, az Idő elgondolások hatvanesztendos gúzsában forgolódtak egymás mulatságára.

1980 májusában egy Fehér, Michael Graves, az építészet princetoni professzora került be egymaga a közé a harminchét művész, zeneszerző és író közé, akik díját az amerikai Akadémia meg a Művészeti és Irodalmi Intézet szokásos évi ünnepségén nyújtotta át az Akadémia nagy New York-i előadótermében. Graves felkelt a dobogón elhelyezett széksorból, és megkapta Arnold W. Brunner Építészeti Emlékérmét. Tizenhét díjjal odébb a hetvenegy éves Gordon Bunshaftot, az Intézet egyik legtekintélyesebb tagját szólították ki, hogy az öt festőnek ő nyomja a kezébe borítékjukat a csekkel. Mikor az utolsóval is lekezelt, Bunshaft e szavakkal fordult a közönség felé:

– Nem mindennapos látvány, hogy építész oszt pénzt művészeknek. – A közönség kuncogón nyugtázta a kedélyességet, bár nemigen értette.

A világ változik – alapította meg Bunshaft. – Építészeket azelőtt épületekért díjaztunk. Most meg festményekért.

Azzal visszatelepedett a helyére. A közönség meg sem nyikkant. Csupán néhányan – leginkább a felekezetek építészei – érthették a célzást. Bunshaft név szerint nem említette Gravest, aki mögötte ulti dobogón. Rá sem nézett. Viszont az építészek közül Graves kapott csak díjat, s igaz, ami igaz: festményekért. Helyesebben rajzokért, eszmei tervekért, és Princetonban megfészkelődött Fehérségeért, neopurizmusáért. Semmiképpen nem épületeiért. Graves megépült „szerkezeteit” fél kezén megolvashatta bárki. „Szerkezetek” – egy toldás itt, egy alakítás ott, néhány apró ház – ennyi volt Graves élete műve. Mintha Gerrit Rietveld építményeit emelték volna ki a facsarógépből – a Robertson-felpanaszolta csövek és korlátok alattomos folyondárját.

Mellékes! Az új szellemi légkörben, a modern építészet skolasztikus korszakában Graves pályája ragyogó csíkot húzott. Unalmas a sok építkezés is. Az Öt New York-i Fehér is pehelysúlyúként emlegette Gwathmeyt és Meiert, mert megrendelésekből, építkezésekből láttak pénzt. Meier valamivel Gwathmey fölött állt, mivel ő nemcsak épületeket épített, hanem a Harvardon is terjesztette a homályt. Homályosság dolgában mégsem mérkőzhetett Gravesszel. Ha Graves kezdett el beszélni, „az absztrakt jelrendszerben rejlő sokféle olvasat”-ról meg a „részvétel szintjéről, amely magunk s az épület reciprokértékével arányos”, szinte felhágott Eisenman strukturalista csúcsaira. (Szinte, de nem teljesen – Eisenmannak sikerült elérnie, hogy senki ne értse.) Graves művét széltekben ismertek és tárgyalták az ország építészeti karain. Megépítetlen épületeinek mályvaszínű, kék vízfestmény-viharait mindenki csodálta. Corbu! Csak annyit kellett

mondani, „Michael”, s az egy hullámhosszon lévő törekvők mind tudták, hogy Michael Gravesről van szó.

Gordon Bunshaftnak nem jutott ekkora tisztesség, hiába épített vagy ihletett üveg-behemótokat tucatjával: az egyetemi felekezetek berkeiben emlegethette akárki Gordont vagy akár Gordon Bunshaftot, a Lever-háznál üvegesebb tekintetek fogadták.

De mit számítanak a behemótok! Az építész, ha több az esze, mint az esküdt sapkájának, tudja, hogy a felekezeti győzködésben kell állnia a sarat. Corbué volt az eszményi pálya! Pályafutását és terveit egyaránt makulátlan tisztaság jellemezte. Corbut a szelleme tette naggyá, kiáltványai, beszédei, tanulmányai, vitái, rajzai, látomásos tervei és küldetésének elsőprő erkölcsi ereje. A világ egyik legnagyobb építésze lett, minden avantgarde építés tisztelettel adózott neki, hiszen megálmodta a Sugárzó Várost – nem kellett hozzá megbízások, kliensek, költségvetések, épületek, csak ő maga kellett, Corbu. Később már tálcán kínálták olyan megbízásokkal, mint a Chandigarh-épületegyüttes az indiai Punjab tartományban. A megbízók, a kormány, a világ népei térden csúsztak Corbu elébe, hiszen az ő elméjének szüleménye volt a Sugárzó Város! Tülekedtek már, hogy bejuthassanak felekezetébe, amelynek a „purizmus” találó nevét adta.

Hasonlóan alakult Graves pályája. Az oregoni Portland bízta meg új Közszolgálati Ház építésével Portlandben kitört a gyalázat a benyújtott terv miatt, de már Graves ki-szemelése miatt is – Philip Johnsonnak jelentős része volt benne –, tagadhatatlan azonban, hogy Graves győzelmei az egyetlen felekezetek belvillongásaiban vezettek idáig, azaz első nagy épületéig, azaz első nagy épülettervének küszöbönálló megvalósulásáig. Csurrant-csöppent egyebűnnen is. Bútorgyárosok keresték már a posztmodernizmus csillagait, hogy tervezzenek nekik mintatermeket. Gravesnél a Sunar Társaság rendelt mintatermet New Yorkba, Chicagóba, Los Angelesbe és Houstonba. Venturitól New Yorkba a modern bútorok legismertebb gyára, a Knoll International rendelt.

A hetvenes évek végére az új helyzethez hozzáhangoltabb fiatal építészek új harcmodorral törtek a piacra, Olyan vállalkozásokat alapítottak, amelyek egyesítették az építészeti versengés két ágát, az épületek építését az építészeti körüli elvизgetéssel. Vagyis felekezeti vállalkozásba fogtak, az egy felekezetre jellemző tervekkel, műformákkal és filozófiával – sőt házi filozófussal, vállalkozás szócsövével, aki ha kellett, lehetett tudományos, mély vagy éppen rejtett értelmű. Az efféle vállalkozások közül az Arquitectonica, a SITE meg a Pénteki Építészek váltak legismertebbé. Még a Bauhaus- vagy Stijl-stíl kommuna csírái is felfedezhetők voltak bennük. James Wines, a SITE-vállalkozás tagja kapós vendége lett az Egyesült Államokban és Európában rendezett építésztalálkozóknak. A Best alkalmi áruk láncának üzleteire tervezett Magritte-modorú portáljai beillettek akár szobroknak, akár „környezetművészetnek”, ahogy mostanában nevezik. A Rackások azonban felkapták vizet, látván, mennyi költséget, műgondot és tehetséget gazol bele a SITE „közönséges” üzletláncokba, és addig törték a fejüket, amíg megtalálták a ráillő szót: „Erkölcstelen! Rothadt! Amerikai!”

Törekvő építésznek a saját elmélet éppoly életbevágóan fontos lett, akár a saját telefon. A szűkség kényszere utoljára John Portmannak is a nyakába szakadt. Elhatároz-

ta, hogy végre kiagyal egy elméletet. Meg is eresztett egy tanulmányt az *Architectural Recordban*. Nos, Portman hiába változtatta meg az amerikai belsővárosok arculatát, ebben a csapatban csak segédlelkész lehetett. Túlságosan közérthető volt – mondókájához képest bonyodalomnak számított a langyos víz is. Emberek, folyók, fák, mint a középületek arányainak alkalmazandó mértéke... Csupa mi-kell-a-népnek-szintű elgondolás. Ejnye, mit kuncogtak össze szegény Portmanen!

Végül a legnagyobb haszonnal dolgozó tervezőirodák-nak is bele kellett ereszkedniök a mulatságba. Az elmúlt decemberben Gordon Bunshaft cége, a Skidmore, Owings & Merrill, a Mieslingek üvegdobozain óriásra nőtt vállalkozás nevezetes lépésre szánakozott. Meghívták a *Harvard Architecture Review* szerkesztőit, hogy a posztmodernizmus legújabb fejleményeit együtt megvitassák. *A Review* Gravest, Sternt, Steven Petersont és Jorge Silvettit küldte ki. U alakú asztalnál foglaltak helyet a New York-i Harvard Clubban, szemben a Skidmore, Owings&Merrill építészeivel – és úgy kioktatták oket, ahogy az építészhallgatókat szokták műhely-rajzaik első korrektorai. A Skidmore-csoport diákat vetített újabb munkáikról, igazolandó, hogy elálltak már a Lever-ház-féle üvegtornyoktól. Kiderült, hogy újabban már fektetik is az üvegkalickákat, akár élüket is metszik. A posztmodernek azonban ennyivel nem érték be, se a fehére, se a szürkéje. Stern ilyet szól: „Skidmore épületei unalmasak, ha kicsik, ha nagyok, ha hórihorgasak, ha szélükbe szabottak. Egyet láttál, mindet láttad.” Skidmore-ék nem is kapálództak.

Milyen a sors... A jelenlévők közül senkinek eszébe nem ötlött, hogy Amerika legjobban kereső építészei ülnek itt, középületek legismertebb tervezői, és töredelmes szívvel hallgatják, hogy négy építész beolvasson nekik hiszen maguk kérték! – s olyan négy, aki együtt nem épített többet egy családi háznál. Persze az illendőség ilyen az építesszszakmában, mióta a felekezeti skolasztika elhatalmasodott rajta.

Vincent Scully 1976-ban visszautasította az Építészek Amerikai Intézetének építészettörténeti díját, azzal, hogy Robert Venturit nem választották tagjaik közé. Ennyire érzetlen intézmény engem ne díjazzon, jelentette ki – hiszen Venturi „nemzedékem legjelentősebb építésze”.

Mennyi Scully kijelentésének esztétikai értéke? *De gustibus*... Másrészt, ami Venturinak az építészekre tett hatását illeti – Scully mondott valamit csakugyan. A mennyboltozat csatapiacán mintha Venturi Szürke Serege kerekedett volna felül. A Fehérek rugalmasan elszakadtak purista állásaiktól – és a strukturalista tolvajnyelvtől. (Az egyetemeken magát a strukturalizmust kikezdte az entrópia új eszmerendszere, amely szerint tiszta logikai mélyszerkezetek nincsenek, hanem találgatásra termett televény a világ.) Graves idomulni kezdett Venturi harcmodorához. Fehér és Szürke fentebb szintű összebékítésével próbálkozott Abélardhoz vagy Duns Scotushoz méltó szintézissel. Megmaradt a Fehérek „absztrakt jelrendszerénél” – jelei azonban már egytől egyig Venturi szerencsétlen legközepesebbjeinek építészeti környezetére mutogattak. Példának okáért Pincetonban egy ház toldaléka-ként olyan szárfa-süvegfa-betonvázat alkotott; amely lehetett volna David Smith-nek Rietveld által alkalmazott szobra, majd fogta, s befestette kékre. A váz ilyenformán a legközepesebbek kék kárpitú mennyországát akarta „visszavetíteni”.

Hogy a legközepesebbek hálásan fogadták-e az építész ajándékát, az korántsem volt annyira fontos, mint hogy az avatottak megértik-e a finom célzást. Graves később Moore-hoz közeledett, és klasszikus formákat, oszloprendeket játszott ki modern homlokzatok előtt, azonban oly véznákat, hogy a látvány végül az Aida valamely nyári előadásának háttérfüggönyére emlékeztetett.

A klasszikus elemekkel való játék oly divatossá vált, hogy Moore, Graves, Venturi tervei azt a látszatot keltették, mintha a klasszikus hagyomány megelégedésére került volna a sor. Ez persze nem történhetett meg, mert hittagadás lett volna. Az építészek még a látszata ellen is berzenkedtek. Jo Silveti és társa, Rodolfo Machiado például így nyilatkozott a Rhode Island-i Providence-be tervezett lépcsősorokról: „Klasszikus elemet egyet sem találni tisztán természeti állapotában. Valójában mind klasszikus motívumok elemei, és annyit alakultak az idők során, hogy vagy a-klasszikusokká vagy éppen anti-klasszikusokká lettek.” Venturi ugyancsak 1978-ban állt elő meghatározásával, hogy tudniillik az építészet nem egyéb, mint „haj díszítéssel”, s hozzáfűzte, hogy tudja: „ez megrázó beszéd”. Holott nagyot ásított rá mindenki, mert tudnivaló volt, hogy Venturi megrázó szavai betonra fordítva: laposságok. Bob Venturi legfeljebb csillogó csiribirit meg csúfondáros utalásokat aggatott a betonra. Holott az igazi épületdíz, ahogyan a 19. század építészei elgondolták, testesebb és jelentesebb tette az épületet, éppen nem laposította és általánosította. 1978-ra tudnivaló lett, hogy Venturi testes és jellegzetes épületdísz akkor sem tervezhet, ha pisztolycsövet nyomnak a halántékának. A keze nem indult meg ilyen irányban a rajztáblán. Efféle motoros reflex nem tellett tőle. Kacér nyilatkozatainak sokasága után utoljára ő maradt az Ezüst Herceg leghívebb csatlósa.

Forradalmár lett volna egyébként a más építész is, ha új, egyenes (nem sandán utalásos) és étellel teli (nem csiribiri) építészeti díszítményekkel kísérletezik a 20. századvégi Amerikában. S mivel nemcsak forradalmár lenne hanem eretnek is, építész, akit a feje lágyára nem ejtettek, meg sem próbálja, hogy az amerikai építészeti járt útjáról letérjen. A felekezetek körítőfalát papságát, anyagi és erkölcsi díj-rendszerét kellene először robbantania.

1978-ig nyilvánvaló lett, hogy a felekezeti belvillongásból Venturi kerül ki győztesen. Philip Johnson addigra közzétette az AT&T Madison sugárúti székházához készült vázlatait és makettjeit. Az AT&T New York-i palotája lett a hetvenes évek legünnepeltebb meg nem épült épülete. A Mieslingek legmészebbje mintha egy hosszú lábú Chippendale fiókos szekrényről emelte volna le a tetejét! Philip Johnson a maga lábára állt! Negyven év múltán!

Leckéjét azonban megtanulta ő is. Végre ráébredt, hogy a rejtett értelmű tanok versengésében megveszekedett a neve annak a művésznek, aki egy stílusfordulatot a „randa” vagy „ordenáré” jelzővel dorongol le. (Hiszen megtanulták a leckét a burzsujok is.) A csel – átugorni a fordulatot és hüvelykujjal visszabökní rá: „Jó, jó, de én-előrébb vagyok!”

Venturi csapata fel is hördült. Azzal hozakodtak elő, hogy Johnson a székház fiókosszekrény-koronáját Venturitól lopta, még hozzá az *Architectural Forum* 1968-as márciusi számában megjelent cikkéből. Venturi ott tett említést egy motelről Jefferson virginiai Monticellója közelében, ezzel:

„Az úton már messzi jelzi a cégére, hogy óriási Chippendale fiókos szekrény ámyraja.” Igazad lehet, Bob. De arra bezzeg nem vitt rá a lélek, hogy ilyesmit épületre is biggyessz! Venturi szájalt a gipsz Madonnákról, valójában nem kockáztatott többet a tévéantennánál. Ellenben Johnson AT&T szekrénykoronája – sűrölte a hittagadás határát!

Némelyek éppenséggel hittagadásnak értelmezik. A felekezetben már-már úgy beszélnek Johnsonról, mint Edward Durell Stone-ról Tadzs Mariájának megnyitása után.

Ne féltsük Johnstont mégse! Beszédekben és nyilatkozatokban tudatta az avatottakkal, hogy megbízóinak kezelése tekintetében hajthatatlanul modern maradt. Elmondta klienséről, az AT&T-ről, hogy még ötlettel is szolgált, mert ez volt egyetlen kérése: „Csak lapos tetőt ne tessenek nekünk építeni!”

Akkor szüret! Johnson szinte élénk varázsolja a jelenetet – a részvenytársasági igazgatóság elnöke a döntőbizottság élén, az emberiség történelmének legnagyobb ipari és kereskedelmi társulásának képét viselve topog az építész előtt s a kezét tördeli: „Jaj, Mister Johnson, nem is akarnánk mi beleszólni a dolgába! Csak egyre kérjük tisztelettel: ne építsen minékünk lapos tetőt!”

S aztán, hogy lapos is lett meg magos is, mit szóltott a kliens? Ugyan, legyintett Johnson. „Az igazgatóság elnöke lelkendezett: – Ezt nevezem épületnek! – Vagyis az épületet nevezte épületnek, gondolván, hogy az üvegkalicka nem épület, bár ettől még az épület lehet akármi. Mondhatta volna: – Ezt nevezem háznak! – mikor végre az üvegkalickák után egyszer kőficot mutatok neki.”

A felekezetek népe megnyugodhatott. Johnson talán elhagyta a hitét, de *ezek* nem kaptak észbe! Fizettek, mint a köles. A tréfli *ezek* – az avatatlanok nem törhettek be a felekezetbe. Az új tömegek változatlanul a legközepesebb felé sodródtnak. A burzsoázia máig sem jutott szóhoz. Az Ezüst Herceg Sugárzó Város fölött úszik. A kliens pedig az a legény, aki állja.

© Tom Wolfe, 1981

© Bartos Tibor, 1984



Megjelent a *Mozgó Világ* 1984. májusi és júniusi számában; itt és a borítón: Sáros László New York-i felvételei láthatók.



