

# Konstantin Melnikov ja avantgardistin muotokuva

V a d i m H o h r j a k o v

Avantgarde tuotti oman metafysiikkansa, joka hallitsee myös avantgardistien tekstejä. Vaikuttaa siltä, että nämä metafysiset tekstit on nostettava luettaviksi ainutkertaisen paatoksensa vuoksi. Seuraavassa analyysissä Konstantin Melnikovin kirjasta *Elämäni Arkkitehtuuri* pyritään tähän lukutapaan.

Konstantin Stepanovitš Melnikov (1890–1974) oli yksi avantgarde-arkkitehtuurin kirkkaimmista edustajista, mutta ei kuitenkaan konstruktivistin sanan täydessä merkityksessä. Hän ei kuulunut konstruktivistien ryhmään, vaan oli sitä vastoin ryhmän teoreetikkojen Moisei Ginzburgin ja Vesninin veljesten arkivistustaja (ks. esim. Han-Magomedov 1996; Han-Magomedov 2001). Melnikovin ja Ginzburgin jyrkälle vastakkainasettelulle oli monia syitä.<sup>1</sup> Kahden persoonallisuuden lähes diametraalinen vastakkaisuus ei suinkaan ollut niistä vähäisin.

Melnikovin ja Ginzburgin välisen eron voi tuntea muun ohella heidän kirjoitustyyliössään. Melnikoville ”akateemisuus” on täysin vieras piirre. Hänen kerrontansa muistuttaa lyyristä kieltä, teksteissä hän reflektoi suggestiivisesti, ei analyttisesti. Melnikovia lukiessa mieleen

tulee väistämättä Michelangelo, joka kirjoitti runoja ikään kuin arkkitehtuurinsa, maalaustensa ja veistostensa kommenteiksi – ja samaan aikaan toisin päin: taideteoksissa hänen runonsa saivat plastisen ilmiänsun.

Ginzburgia voi hyvällä syyllä pitää kosmopoliittisena taiteilijana, sen sijaan Melnikov on enemmänkin juureva, tietoinen omasta alkupe-rästään. Kun Ginzburg käy jatkuvasti dialogia erilaisten maailmankulttuurin faktojen kanssa, Melnikoville ratkaisevan tärkeäksi nousee juuri taiteilijan mahdollisuus aloittaa kaikki ”puhtaalta pöydältä”.

Melnikovin ideat herättivät Ginzburgissa paljon harmia ja ärtymystä, joka aika-ajoin nousi avoimeksi konfliktiksi. Esimerkiksi tammikuussa 1936 Ginzburg julkaisi Melnikovia kritisoivan artikkelin.<sup>2</sup> Vielä 1940-luvulla, kun Melnikov ei enää voinut työskennellä arkkitehtinä, samaan aikaan kun Vesninin veljekset kirjoittavat hänestä positiivisesti suurella pieteetillä<sup>3</sup>, Ginzburgin arvioissa kohtelias tuotannon ”omaperäisyyden” ja ”kirkkaan yksilön” tunnustaminen sekoittuu ilkeisiin moitteisiin ”tempuilusta” ja ”kokeel-lisesta suuntauksesta” (Melnikov 1985, 227).

Melnikov itse muistelee: ”Keskusteluissamme Ginzburgia kismitti aina erityisesti se, ettei hän ymmärtänyt polkua, jota pitkin kuljen. Toden totta, kaikista voitoistani ja niiden loistosta saan kiittää nimenomaan huikentelevaista päämäärättömyyt-täni”. Melnikov ihastelee Vesninin veljeksiä ja kutsuu heitä ”kolmeksi urhoksi”, mutta Ginzburgista hän ei tietenkään löydä mitään hurmaavaa: ”Konstruktivistien keskuudesta kelpuutan Tatlinin ja Rodtšenkon, jotka eivät muistuta ketään muuta kuin itseään” (Melnikov 1985, 87).

Ginzburg oli tunnustettu teoreetikko, arkkitehtuurin teorian suurmies, hänen käsialaansa ovat useat alan perusteokset: *Rytmi arkkitehtuurissa* (1923), *Tyylä ja aikakausi* (1924), *Asumus* (1934). Melnikovin, joka piti jokaista tuotannossaan esiintyvää dogmaa vihollisenaan (Melnikov 1985, 87), oli kuitenkin mahdotonta arvostaa Ginzburgissa tämän tavallisesti tunnustettuja ansioita.

Melnikov oli ennen kaikkea käytännönläheinen arkkitehti ja sen lisäksi taiteilija – taidemaalari ja graafikko. Hänen kirjallinen perintönsä ei ole laaja ja mahtuu yhteen niteeseen, johon sisältyy lähinnä luentomuistiinpanoja. Todennäköisesti hän ei koskaan olisi tullut kirjoittaneeksi, ellei olisi saavuttanut kunnioitettavaa ikää. Siksi hän pyytelee lukijoilta anteeksi sitä, että ryhtyi toimeen. Tällainen retorinen keino muistuttaa pyhien esikuvien hagiografioiden aloitusten yksinkertaisuutta ja nöyryyttä korostavaa ja anteeksipyytävää osaa.

## Yksityinen ja yhtäläinen

Teoksesta *Elämäni Arkkitehtuuri*, jonka Melnikov kirjoitti jo vanhoilla päivillään 1960-luvulla, löytyy tavallinen, perinteiselle muistelmakirjallisuudelle tyypillinen ja tyyliltään väritön kerronta. Ensi alkuun lukija ei voi aavistaakaan, että Konstantin Melnikovin muistelmista kehkeytyy omintakeinen runollinen traktaatti, mutta heti, kun puhe kääntyy arkkitehtuuriin, lukija huomaa päätyneensä aivan toiseen maailmaan. Melnikovin kynästä tulee ennenkuulumattoman kevyt ja varma, ja tekstin aikamuoto vaihtuu menneestä ajasta nykyiseen: ”... Vuosisatoja kestäneen jäljittelyn päätyttyä Arkkitehtuuri nousee uudelleen luonnollisessa kaikkivoipien muskeleiden konsolien jännitteen kauneudessaan” (Melnikov 1985, 81). Näin Melnikov kirjoittaa vuonna 1927 Moskovaan rakentamastaan Rusakoville nimeytystä Klubista, eikä kyseessä enää ole pelkkä lineaarinen proosallinen kerronta.

Yksi Melnikovin ensimmäisistä arkkitehtuurisista projekteista oli Mahorkka-paviljonki Neuvostoliiton valtakunnallisessa maatalous- ja pen-

sasteollisuuden näyttelyssä Moskovassa vuonna 1923. Työstään hän kirjoittaa seuraavasti:

Hyvin syvästä kaukaisuudesta läpi joidenkin tiheikköjen minä riuhtouduin luonnon kutsuun: mahorkkaliukuhinnan mekaniikka romahti itsestään juoksutukseen, tilavuudet nousivat pystyyn ja mitätön osa paviljonkia ylisti arkkitehtuuria uudella ilmaisuvoimaisella kielellä.

Virta vei minua kuin veneessä ennen tuntemattomaan vielä tutkimattomien kauneuksien valtakuntaan: 1 – volyyymi on siirretty pois tulta; 2 – avoimessa ulkonevassa portaikossa on rappukonsolit; 3 – kattojen yhdenviistoinen kiivaus; 4 – kulman lasituksen läpinäkyvyys. (Melnikov 1985, 72.)

Tästä täyteläisen metaforisesta kappaleesta huokuu myös erityinen, odottamaton intohimoisuus. Ekspressiivinen runollinen syntaksi yhdistyy tässä lausumassa rakennusteknisen sanaston kanssa (mikä voisikaan olla vähemmän runollista kuin portaikon rappukonsolit?). Arkkitehti Melnikovin intohimo puhaltaa kuiviin rakennusalan termeihin hengen, ja itse arkkitehtuuri personifioituu rakastetun hahmossa: ”Vuonna 1925 rakastettuni tempaisi minut niin korkealle, että koko Pariisi tervehti meitä raikuvien aplodein” (Melnikov 1985, 72).

Melnikovin kannalta tärkeäksi osoittautuu mahdollisuus jäädä tuotannossaan yksin, eristäytyä ja opettaa itseään, oppia itseltään. ”...Kuulut itsellesi kokonaan, omaan luonnontilaasi ja vain siinä näet turvasi. Se syke on pyhä syke, tähtitaiwaan kaltainen, kun haluat heittää yltäsi aikansa eläneiden totuuksien kerrostumat, hylätä kaikki tavat ja oletukset, tulla paljaaksi, jotta voisit sukeltaa syvemmälle luonnon ideoiden kristallin kirkkaaseen lähteeseen” (Melnikov 1985, 78), näin kirjoittaa Melnikov tuotannostaan ja jatkaa:

Wright oli lahjakas arkkitehti Amerikasta, mutta minä en tiennyt hänen tuotannostaan mitään ennen marraskuun 12. päivää 1963.

Eikä pelkästään Wright, vaan yleisesti ottaen minä seurasin hyvin vähän kirjallisuutta, enkä

halunnut seurata, puhumattakaan, että olisin sitä lukenut. Sen kaltaista ajanhukkaa pidin hyödyttömänä ja vastenmielisenä.

Myös kaikkea sitä, jota minulla oli muistissani, pidin painolastina, joka rajoitti vapauttani suunnittelutyössä. (Melnikov 1985, 78.)

Melnikovin mukaan on tärkeää muistaa, tärkeää opiskella, mutta tärkeää on myös olla muistamatta ja unohtaa opittu. Taiteessa tärkeäksi osoittautuu osata – mennyttä hajottamatta tai tuhoamatta – aloittaa kaikki ikään kuin alusta (se, mistä käytetään nimitystä ”aloittaa puhtaalta pöydältä”):

Miksi juuri minun teokseni herättävät niin kovaa uteliaisuutta, joka sekoittuu häden tunteeseen? (...) Tiedän: minut on kutsuttu tällä vuosisadalla herättämään henkiin rappeutunut aisti ja puhumaan arkkitehtuurin kielen koko äänenvoimalla. (Melnikov 1985, 70.)

Konstantin Melnikov korostaa, että tuotannon alkuun paneva voima on yksilöllisyydessä. Tästä eräänlaisesta individuaalisuuden kultista todistaa mm. yhden hänen kirjansa kappaleen epigrafi: ”Tuotanto on siellä, missä voi sanoa TÄMÄ ON MINUN”. On kuitenkin mahdollista löytää sellaiset raamit, joihin yksilöllisyys saattaa sulautua kokonaan: kansa ja historia.

... Olen rikas ja kollegojani onnellisempi. Heistä kenelläkään ei ole, eikä heidän eteensä koskaan tule niin loistokasta, taukoamattomien ja loputtomien oivallusten vuosikymmentä (1922–1931). (Melnikov 1985, 85.)

Konstantin Melnikov kirjoitti Neuvostoliiton paviljongista Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1925: ”Venäjää täällä ei ole, mutta olet venäläinen, minä loin sinut täällä, arkkitehtuurin näyttelyssä alkuperäisteokseksi. Kaukana täältä, meidän Moskovassamme, valtavan Pyhän Vasilin aukion laidassa sijaitsee toinen alkuperäisteos, jonka luojilla ei ollut diplomaa, mutta oli kansallemme tyypillinen piirre uskoa kaikkeen ja lahjoittaa kaikille. Totuus on selit-

tämätön ja kätkeytyy Katedraalin ja Paviljongin samansukuisten massojen vastakohtaisuuksien yhdistelmiin.” (Melnikov 1985, 77.)

Määritelmä ”samansukuisuus” osoittautuu tässä monimerkitykselliseksi. Se tarkoittaa yhtäältä rakennusten sisäistä samankaltaisuutta ja toisaalta niiden yhteistä syntyperää. On vaikea kuvitella rakennuksia, jotka muistuttaisivat toisiaan yhtä vähän kuin Pyhän Vasilin katedraali ja Konstantin Melnikovin suunnittelema paviljonki. Mutta kumpaakin näistä kohteista yhdistää niiden tyylin epätavallisen tarkka yhtäläisyys, kokonaisuus. Impulssi, joka lähettää kummallekin näistä kahdesta niiden ominaisuudet, liittyy Melnikovin näkökulmasta kategoriaan, jota voisi nimittää kansaksi, kansallisuudeksi. Hänen käsityksensä mukaan kansa on eräänlainen kokonaisuus, jossain mielessä aina samankaltainen.

”Kaikki maailman taiteet ja mestariteokset on luotu yhtenäisen kansan kansallisella innostuksella”, kirjoittaa Melnikov (1985, 77). Ilmeisesti yksilöllisyyttä ei Melnikovin näkökulmasta voinut olla olemassa ilman maaperää. Mitä kirkkaampaa ja voimakkaampaa yksilöllisyys on, sitä vahvempi on yhtenäisyys, johon se juurtuu. Yksilö ja yksilön ääni on olemassa vain siellä, missä on myös yhtäläisyyttä, anonyymiyttä tai moniäänisyyttä. Yksilö on sidottu yhtäläisyyteen ja ammentaa siitä yksilöllisyytensä voiman.

”Katsoa Arkkitehtuuria luonnoksista on sama kuin kuunnella Musiikkia nuoteista”, kirjoitti Melnikov. ”Näillä kahdella ei ole mitään eroa, sen sijaan sinfonian tekijät voivat vaatia teostensa toteuttamista ja samalla saada normaalia palautetta tuotannostaan. (...) On älytöntä ajatella, että edes korkealaatuisinkaan paperi saattaisi korvata todellisen kiven ja raudan” (Melnikov 1985, 67–68). Tekstistä kuultaa aineellistumisen kaiho, yksilön toive realisoitumisestaan itsensä ulkopuolella, niissä muodoissa, jotka hän itse määrittelee.

Taide pyrkii suuntautumaan välittömyyteen ja ajankohtaisuuteen. Samaan aikaan taidetta voi kuitenkin ymmärtää eräänlaisena lähtönä elämän piiristä. Tietynlaista taidetta (joka jollain tasolla esittää elämän sublimaation lisäksi myös

kuoleman sublimaation) voi ymmärtää kuolemana ennen aikojaan. Melnikoville osoittautuu tärkeäksi yhtäältä säilyttää taide taiteena, mutta pysyä samalla elämän välittömyydessä.

”Ajattelen, että teoksissani minä käsittelin arkkitehtuurin järkkymättömiä, yleisiä ja pyhiä ominaispiirteitä, jotka ovat samanlaisia kaikissa taiteissa” (Melnikov 1985, 70), kirjoittaa Melnikov tuntiensa velvollisuudekseen oikeuttaa muistiinpanojensa olemassaolon.

Periaatteellisen tärkeänä voidaan pitää Melnikovin universaalia lähtökohtaa, suuntausta, joka oli luonteenomainen puhtaalle avantgardelle, joka tähtäsi liittämään yhteen yksityisen ja universaalin, yksittäisen ja kaikille yhtäläisen. Tästä näkökulmasta avantgardisti-taiteilija on nimenomaan taiteilija *par excellence*. Nykyään avantgardea on tapana tarkastella taiteen prototyypisenä muotona, ikään kuin taiteen yleismallina, ja puhuttaessa avantgardesta puhutaan taiteesta sellaisenaan.

## Unimotiivi

Melnikov on epäilemättä haltioitunut, lumoutunut arkkitehtuurista. Tämä viittaa kuitenkin eräänlaiseen ristiriitaan tai sisäiseen kaksinaisuuteen: ”Mitkään teoreettiset instituutiot eivät voi selittää Arkkitehtuuria. Arkkitehtuuri on edelleenkin salaperäisyyden synonyymi. Minun puolestani voi hyvällä syyllä sanoa, että ammattimme mielenkiintoisuus on seurausta nimenomaan siitä, että HÄN (arkkitehtuuri – *VH*) on olemassa.” (Melnikov 1985, 81.)

Melnikov postuloi arkkitehtuurin ja taiteen itseisarvoa: arkkitehtuuri on salaperäistä, ja sen tarkoitus on siinä itsessään ja sen salaperäisyydessä. Tämän rinnalla Melnikov kuitenkin julistaa ihmisyksilön korkeinta prioriteettia. Konstantin Melnikovin tuotannossa julistus yksilön merkityksestä on havaittavissa kaikkein selvimmin siinä, kuinka arkkitehti kunnioittaa ja ottaa huomioon ihmisen unen ja julistaa unen tärkeyttä. Unimotiivi onkin yksi Melnikovin tuotannon johtoaiheista.

Rakkauden, yksilön kunnioituksen ja yksi-

löstä huolehtimisen motiivit voisi tulkita myös jälkikäteen lisätyiksi, koska Melnikov kirjoitti teoksen *Elämäni Arkkitehtuuri* vasta 1960-luvulla. Nämä aiheet voi löytää lakonisesti verbalisoituina myös hänen aiemmista teksteistään, erityisesti unen motiivin muodossa. Ihmisen unen ongelma oli yksi Melnikovin arkkitehtuurisen tuotannon keskeisimmistä elementeistä, ellei jopa avainasemassa, jo 1920-luvun lopussa. Sieltä tämä ongelma ja siihen kytköksissä olevat motiivit ja teemat löysivät tiensä teokseen *Elämäni Arkkitehtuuri*. Teoksessa unimotiivi määrittää miltei koko ihmisen olemusta. Se yhdistyy kuoleman ja toisen olomuodon motiiveihin. Yksi kirjan kappaleista on nimeltään ”Vuosisataisesta horroksesta herännyt” (tässä horros merkitsee tilaa unen ja kuoleman välillä).

Unimotiivin ilmestymistä ennustelee omalla tavallaan kertomus lapsuudesta: tarina isosisko Katenkan kuolemasta, joka rakentuu puhuttelun muotoon:

Pitkään aikaan en voinut sopeutua siihen, ettei sinua ollut meidän keskuudessamme. Hellittämättä elätelin ideaa, että nousisit kuolleista, haaveilin siitä öisin, ja valitin kaikille ylitsepääsemätöntä tilaani, kunnes yhtäkkiä tajusin, etten vielä ollut valittanut... Katenkalle – kenelle? En voinut valittaa kalleimmalle, rakkaimmalle Katenkalleni, ja se hämmästytti minua, ja menetys tuntui yhä enemmän ja syvemmällä, kostonhalu kouristi sydäntä. (Melnikov 1985, 64.)

Niin kuoleman ja ylösnousemuksen motiivit kuin idea kostostakin ovat aivan kuin jonkin toiminnan lähtökohta. Kuoleman kieltäminen lähtökohtana on tuttu monista utopiaprojekteista, Nikolai Fjodorovin filosofiasta tai Andrei Platonovin taiteellisesta antropologiasta.

*Elämäni Arkkitehtuurin* kerrontaan kuolema ilmestyy kappaleessa ”Unisen arkkitehtuurin Suuri kaupunki”. Myös tässä (taas kerran välillisesti, juonen kehityksen mukaan) se kietoutuu uneen. Kertoja tekee kronologisen hypyn ja päättyy puheenaiheena olleesta vuodesta 1929 vuoteen 1924, jolloin Lenin menehtyi.

Vuonna 1924 rakennettiin sarkofagia ja istuttuani luonnosten äärellä pari unetonta yötä lähdin yhdessä VTSIK:in (Yleisvenäläisen toimeenpanevan keskuskomitean) komission kanssa entiselle Bromleyn tehtaalle vastaanottamaan valmista pronssia. Oli kesäinen aurinkoinen puolipäivä, minä kapusin korkealle pallille sorvin luo ja nukahdin silmänräpäyksessä säilyttäen tajunnan ja kuulin, kuinka kaukaisesta kaukaisuudesta kantautui lasten ääniä: ”Antaa hänen nukkua, me odotamme”.

Yhden kolmasosan elämästään ihminen nukkuu. 60 vuodesta se on 20 vuotta unta: 20 vuotta matkoja salaperäisten maailmojen alueelle ilman tajuntaa, ilman johdatusta, koskettamaan tuntemattomia syvänteitä, parantavien mysteerioiden lähteitä, ja voi jopa olla – ihmeitä, kyllä, ehkä jopa ihmeitä.

Tässä kirjoittamastani tiedetään ja kävellään ohi. Minä, yksi teistä, pysähdyin meitä runsaasti lyhyellä mutta väkevällä unella ilman narkoosia ravitsevien luonnon hyvää luovien voimien kuilun äärellä. (Melnikov 1985, 82.)

Uni esitetään tässä yhtäältä salaisuutena ja toisaalta tahallisen utilitaarisessa merkityksessä. Nimenomaan näiden kahden piirteen yhdistelmä, aivan kuin unen ja kuoleman yhteyskin, avaa ilmiön ontologista statusta. Kaikki tajuntamme alueet alkaen arjen fysiologiasta ja päättyen metafysiikkaan nivoutuvat unen kanssa yhteen.

Unen ymmärtämisellä tällä tavoin on pitkät perinteet. Unen assosioituminen kuolemaan oli juurtunut syvälle esikirjalliseen kulttuuriin, ja unen motiivi esiintyy paljon esimerkiksi barokkikirjallisuudessa, mm. Calderónilla. Erittäin tärkeäksi motiiviksi uni nousee Shakespearen tuotannossa (ks. esim. Ivanov 2008). Konstantin Melnikov tuo unen ongelmaa tarkastelemaan kulttuuriperinteeseen uudenlaisen, omaperäisen ratkaisunsa.

Vuoden 1930 projektissa *Vihreä kaupunki* valtavalla, luonnonvaroitlaan rikkaalla alueella pinta-alaltaan 88,85 km<sup>2</sup> lähellä Moskovaa, suunnittelin viisi eri makuuhuonetyyppiä: fyysisen (kosteus, ilmanpaine...), kemiallisen (niittyjen, peltojen

tuoksut...), mekaanisen (pyöritys, keinutus, kumoaminen), termisen (kuumuus, kylmyys...), psyykkisen (lehtien kahina, meripoijun ääni, musiikki, satakielet, myrsky).

Projektin idea hämmästytti lääkäreitä, mutta nykyään lääketiede on lähentänyt metodejaan uneen parantavana lähteenä... Ja minä uskon, etten ole niin kaukana totuudesta projektini kanssa, että kohta tieteen ja tekniikan avuksi tulevat runoilija ja muusikko ja saattavat päätökseen unelmani rakentaa UNIsen SONaatin<sup>4</sup>. (Melnikov 1985, 83.)

Tämä on yksi Konstantin Melnikovin runollisen utopismin kulminaatioista. Makuuhuoneiden luokittelun ”runollisuus” syntyy erityisesti harkitun naiiviuden ansiosta: epäselväksi jää, mikä on tämän luokittelun peruserä. Tieteen ja tekniikan perustavanlaatuiselle persoonattomuudelle Konstantin Melnikov asettaa vastaan yksilön, runoilijan ja muusikon, ja yksilö on välttämätön hänen projektinsa loppuunsaattamisessa. Siten hänen projektinsa on kuin kaiken äärimmäinen synteesi: taiteen synteesi, eri käsityöammattien, taiteen, tieteen ja filosofian synteesi; kaiken ihmisestä saatavan tiedon synteesi. Mikä on tämän synteessin perustalla? Ilmeisesti yhtäältä kauneus, joka on sisäisesti ja itseisarvoltaan harmoninen lähtökohta, ja toisaalta rakkaus ihmiseen.

On vaikea olla hämmästelemättä sitä, että utopistinen antropologinen projekti on niin irrallinen reaalityodellisuudesta, maaperästä, jolla ihminen seisoo, kaikista elämänmuodoista: sosiaalisesta, ekonomisesta ja kulttuurisesta. Ilmeisesti itsensä Konstantin Melnikovin tajunnassa ihmisten eristäytyneisyys ja ihmistiedon hajanaisuus tekevät projektista tällä hetkellä mahdottoman toteuttaa.

UNIsen SONaatin tekstin ja todellisuuden välillä ammottaa dramaattinen ristiriita, joka muuntaa projektin runouden faktaksi. Taide laajentaa meidän horisonttejamme, ja siinä mielessä runouden asema – sanan laajassa merkityksessä – on aina näkökenttämme laidassa. Konstantin Melnikov kirjoitti: ”Olen varma, että arkkitehtuurisen teoksen syvyys on mahdollisuuksien rajoilla toteutetun projektin ideassa” (1985, 86).

Melnikovin projektit osoittautuvat olevan kuitenkin usein rajan toisella puolella. Yksi esimerkki on Narkomtjazpromin (Raskaan teollisuuden kansallisen komissariaatin) projekti Punaisella torilla: ”Rakennelman näkyvän massan eteen on kaivettu 16 kerroksen maapohja – on vaikeaa kuvitella, mitä meille näyttäisi niin odottamaton arkkitehtuuri” (Melnikov 1985, 85). Sanat ”vaikeaa kuvitella” todistavat hankkeen uhkarohkeudesta ja ongelmallisuudesta, mutta pyrkivät kuitenkin pitämään sen onnistumisen rajalla, samaan aikaan kun vastaanottaja, hankkeen tilaaja, näkee sen selvästi toteutuskelpoisuuden rajan toisella puolella.

Narkomtjazpromin projekti on taidetta kulttuurin artikulatoristen mahdollisuuksien ulkopuolella, mahdotonta toteuttaa. Missä suhteessa vastaanottajan ja tekijän odotushorisontit voivat olla toisiinsa? Kolmesta mahdollisesta vaihtoehdosta (täysi vastaavuus, osittainen vastaavuus, täysi eroavuus) tämä projekti kuvaa viimeistä: ne eroavat täysin. Osittainen tekijän ja vastaanottajan horisonttien kohtaaminen on se malli, jota demonstroivat kaikki uuden ajan merkittävät taideteokset. Sellainen on myös Melnikovin projekti – Neuvostoliiton paviljonki Pariisin maailmannäyttelyssä 1925.

Me olemme kaikkein köyhimpiä, alhaisimpia, näyttelymme nostatti niukkuudellaan mielettöntä parjausta, julmaa kritiikkiä ja juhlallisia kehuja (ibid, 72).

Melnikovin sanoissa voi nähdä niin äärimäisyyksien kuin kurjuudenkin runollistamista. Tämä on yksi Konstantin Melnikovin tuotannon periaatteista: pakottavan halun vallassa hän on päättänyt nostaa esille arkkitehtuurin pyhimän olemuksen, hän ”riisuu” talot, eikä päästä teoksiinsa minkäänlaisia koristeita – ei mitään ulkopuolista, joka voisi viedä huomion pääasiasta, olennaisesta.

## Avantgarden ihme

Konstantin Melnikov kirjoitti 1960-luvun lopus-

sa: ”Me olemme neljäkymmentä vuotta haukku-neet itseämme ja 1920-luvun arkkitehteja. Ne vuodet ovat, epäilemättä, tunnettuja siitä, että maamme kantoi silloin suurta salaisuutta. Eihän mikään olisi estänyt meitä diktaattorimaisesti vaalimasta arkkitehtuurin ansioiden tärkeyttä, jos me emme vain olisi itse piiloutuneet tekemämme loistavan arkkitehtuurin valonsäteiltä”. (Melnikov 1985, 86.) Mitä tarkoittaa ”jos emme olisi itse piiloutuneet”? Mikä johti itsehillintään ja estyneisyyteen? Siihen, että itsensä rajoittaminen ja vaatimattomuus nousivat ihanteiksi viittaa myös kurjuuden ja äärimmäisyyden runollistaminen. Edessämme seisoo jättiläismäinen hahmo – vaatimattomuuden perikuva, joka lepää itsessään kuin substanssi, joka ei liity millään tavoin edessä olevaan rappioon, kuin asia itsessään.

Muodot eivät aina ennätä itse automatisoitua, muuttua kelvottomiksi, tyhjentyä sisältäpäin. Joskus tämä kehityssuunta voidaan katkaista jo aikaisemmin (tämän voi helposti havaita monien suurten taiteilijoiden ja suurten aikojen kanssa). Taiteilijalla itsellään on sisäinen impulssi, joka rajoittaa häntä, eikä anna lupaa ”tuottaa mielin määrin” mestariteoksia. Samaa impulssia kuvataan monissa myyteissä, esimerkiksi tarinassa, jossa ihmeellisen kauniin kirkon rakentaja upottaa kirveensä. Kirveen upottaminen suojelee mestariteosta sen arvon alenemiselta. Impulssin tarkoitus ei kuitenkaan ole pelkästään varjella omia pienokaisia ajan säälimättömältä tavalta alentaa kaiken arvo, vaan se on ensisijaisesti yhteydessä kiihkeään toiveeseen siitä, että taiteen voisi ymmärtää ihmeenä (juuri toiveena ihmeestä), ja itsepintaiseen haluun löytää jotakin ainutlaatuista, toistumatonta ja uniikkia.

Avantgarden ihme ei ole toistettavissa. Sen täytyy ilmetä ainutlaatuisena, samalla tavoin kuin esimerkiksi Pyhän Vasilin katedraali, tai kuten kaikki todellinen taide. Sitä korostavat uuden ajan näkemykset.

Kuitenkin tiedetään, etteivät toistamaton, erityinen ja uniikki aina saa arvostusta ainutlaatuisuudestaan huolimatta. Keskiajan mestariteosten ainutlaatuisuus todettiin vasta uudella ajalla. Useimmiten kaikki saavutukset liittyvät ensisi-

jaisesti yksilön itsetuntemuksen kehitykseen. Ja se näyttää oikeutetulta. Kuitenkin yksilön itsetuntemuksen kehitys nostaa esiin asian toisen puolen: kollektiivisen alitajunnan rappeutumisen ja uskon menetyksen. Traditionaalinen, eurooppalainen kristillinen kulttuuri ei ennen uutta aikaa etsinyt unikaalisuutta, vaan ihme koettiin jonain ”säännömukaisena”. Usko ihmeeseen oli oleellinen osa uskonnollista tunnetta. Vähitellen uskonto kuitenkin menetti asemaansa ja uskonnollinen tunne alkoi hälvetä. Ihme alkoi tuntua yhä vähemmän mahdolliselta (ja ehkä juuri siksi entistä halutummalta).

Avantgarden ”laskeutuminen” oli vastaus taiteen kysyntään ihmeenä (uniikki, toistumaton, ainutkertainen) ja se muistuttaa uskonnollisen totuuden kysyntää, joka kaikesta kiihkeydestään huolimatta ei nähtävästi tule toistumaan.

Millä tavoin avantgarde, joka on individualismin ääriesimerkki, liittyy vaatimattomuuteen, joka voidaan mieltää arkaaisen ja yksilöä täysin korostamattoman ajan perinnöksi? On selvää, että vaatimattomuus on tavalla tai toisella kaiken taiteen pohjalla. Jo siinä tapauksessa, kun taiteilija asettaa taiteen oman persoonansa yläpuolelle tai nostaa teoksen, taiteellisen teon tai jonkinlaisen transsendentin voiman korkeammalle kaiken muun, jopa yli oman itsensä – jo silloin hän on vaatimaton suhteessa omaan taiteeseensa.

Arkkitehtuurin avantgardisti Konstantin Melnikovista piiryy hänen kirjoituksiensa ja aikalaismuistelmien pohjalta kuva harvinaisen miellyttävästä henkilöstä, joka suhtautuu toimiinsa antaumuksella. Ensi vaikutelma hänestä ei kuitenkaan ole kovin vaatimaton: ”Minä tiedän: minut on kutsuttu synnyttämään tähän aikaan uusi näkemys ja puhumaan täyteen ääneen arkkitehtuurin kieltä” (Melnikov 1985, 70). Jokaiselta sivulta nousee esiin hänen oma ”minänsä”. Kuitenkin on syytä kiinnittää huomiota siihen, että tässä lauseessa (joka on hyvin ominainen) ei kehity kieliopillinen subjekti, vaan sen sijaan predikaatti. Huomattavasti tärkeämpi kuin subjekti on tässä tilanteessa predikaatti ja sen tekijät (itse asiassa, adverbiaali). Erityisesti persoonaton passiivi (*prizvan*, ”on kutsuttu”)

osoittaa toiminnan todellisen subjektin.

Konstantin Melnikov ei ylistä omaa nimeään, vaan päinvastoin aivan kuin irtisanoutuu omasta nimestään, jonka hän on saanut synnyttyään. Hänen kotinsa oveen oli kiinnitetty sanat, jotka muodostivat toisenlaisen kokonaisuuden:

## KONSTANTIN MELNIKOV ARKKITEHTI

”Kuvitteletteko te, että minä pidän itseäni nerona?”, hän kysyy lukijalta, ”Ei, minä olen arkkitehti, ja se on sama asia” (Melnikov 1985, 81). Vastoin yleistä näkemystä siitä, että Konstantin Melnikovin tärkein saavutus työssään olisi geometrian alalta, geometrysten muotojen mahdollisuuksien löytämisessä (ks. Vasilenko 1989, Hazanova 1965), hänelle itselleen tärkeimmäksi nousee geometrian sijaan arkkitehtuuri, joka jo itsessään ehdottaa korkeimmaksi ja ensisijaiseksi tehtäväkseen yksilöstä huolehtimisen.

Kuten kaikessa taiteessa, myös kirjallisuudessa, arkkitehtuuri osoittautuu syvimmällä tasolla olevan innoittunut rakkaudesta ihmiseen, kiinnostuksesta ihmiseen, ja lopulta sen perusolemuksiksi muodostuu ihmisen palveleminen.

Konstantin Melnikovin arkkitehtuuri on enemmän kuin ylimielistä (suhteessa perinteeseen), mutta se rakentuu askeesin pohjalta (unettomat yöt, sadat luonnokset yhdestä projektista), joka voidaan täydellä syyllä nähdä vaatimattomuuden ilmentymänä. Tässä mielessä Melnikov oli todellakin vaatimaton taiteilija suhteessa omaan taiteeseensa.

## Kauneus mysteerinä

Runollisen utopismin huipulta, jonka Konstantin Melnikov saavuttaa arkkitehtuurisissa fantasi-oissaan, kantautuu kuitenkin selvästi myös häntään tyneitä nuotteja: ”... Talot ilman kattoja niin kesällä kuin hyisellä pakkasellakin alastomana (Melnikov puhuu utopistisesta tulevaisuudenkuvasta – *VH*). Työskennellä pohjoisessa, lounastaa etelässä, levätä lännessä, nukkua idässä” (Melnikov 1985, 90). Mielikuvituksen juhlanan lennon

takaa kurkistelee jo vääjäämättömän, epäonnisen todellisuuden aiheuttama ikävä, apaattinen nuotti: ”vaikka mukavuuksien lisääntyessä elämässämme hyötyjen lisääntyminen epäilyttää” (Melnikov 1985, 90). Ilmeisesti tähän pisteeseen johtaa viimeisessä kehitysvaiheessaan jokainen utopistinen projekti.

Jos kehitys ei ole mahdollista, jos absoluuttisen löytyminen tarkoittaa ihmisyksilön kuolemaa, ulospääsyä on etsittävä sisältäpäin, ei todellisuuden ulkopuolelta; ihmisestä itsestään, eikä hänen ulkopuoleltaan. Myös tämä ulospääsy näyttää löytyvän taiteen osoittamilta teiltä.

Maailmankaikkeus ei lähene satelliittien laukaisuilla – päinvastoin, kun tunnemme sen kanssa sukulaisuutta, siitä tulee entistä äärettömämpi. Kaikkein tarkimmat käsitykset maailmankaikkeudesta jäävät taiteeseen. (Melnikov 1985, 90.)

Taide on osoitettu ihmiselle yleensä, mutta myös konkreettiselle ihmiselle; taide on konkreettisen ihmisen unta. Taiteen asema tiedon rajalla on epävakaa ja häilyvä ja muistuttaa sikäli ihmisen unen häilyvyyttä. Melnikovin kirjoituksessa kuuluu protesti sitä vastaan, että arkkitehtuuri ja taide korvataan tekniikalla. Arkkitehtuurin yhdistäminen tekniikkaan ja funktionaalisuuteen tarkoittaa hänelle liukenevista omaan egoismiin. Tekniikan rinnalla on olemassa vielä muutakin – on itseisarvoinen kauneus, jossa todellinen funktionaalisuus ja tekniikan todellisten mahdollisuuksien realisaatio kulminoituvat. Tekniikka puolestaan on aivan erillinen osa, vaikkakin väistämättömästi arkkitehtuurin sisäinen, mutta ulkopuolinen suhteessa siihen:

Eikö arkkitehtuurin yhdistäminen tekniikkaan tarkoittaisi samaa kuin se, että kirjallisuus vähennettäisiin tarkoittamaan pelkkää ideologiaa tai ainakin aatteellista sisältöä, merkitysten konstruktioita, samaan aikaan kun taide kirjallisuudessa ruumiillistuu nimenomaan foneettisessa ja plastisessa puolessa?

Insinööritaito on totisesti läsnä kaikessa ark-

kitehtuurisessa suureellisuudessaan vanhoissa muistomerkeissä, siitä kirjoittavat nautinnolla niin Vitruvius kuin Palladiokin. Mutta miksi minun, nykyaikaisen arkkitehdin pitäisi kirjoittaa siitä? Sehän jo aikoja sitten erottautui arkkitehtuurista ja toimii itsestään, jättäen ravintoloille mustalaisten taiteen ”saattaa kivettyneet sydämet kyyneliin”. (Melnikov 1985, 88.)

Tietystä näkökulmasta insinööritaidosta kirjoittaminen on nykyään arkkitehtuurissa mautonta ja säädytöntä. Tämä vastaa täysin sitä formalistien näkökulmaa kirjallisuuteen, jonka mukaan on sopimatonta kirjoittaa kaunokirjallisen teoksen ideologisesta sisällöstä.

Tästä huolimatta Konstantin Melnikov kirjoittaa tavattomalla vimmalla, suorastaan omien sanojensa vastaisesti, loputtomasti erilaisista ilmiöistä tekniikan ja insinööritaidon alueella. Tekniikka osoittautuu eräänlaiseksi satimeksi, ansaksi, joka ei päästä arkkitehtuuria otteestaan. Samanaikaisesti tekniikka voi pitää arkkitehtuurin tukipilarina, joka kannattelee geometrinen muotojen ja erilaisten plastisten ratkaisujen vapaata leikkiä (joka muistuttaa kielen merkitystä kantavien elementtien leikkiä).

Melnikovia taide kiehtoo epäilemättä juuri kuin vapaa leikki. Tämän viehtymyksensä taiteilija näkee ikään kuin käänteisenä projektiona, objektista lähtevänä: ”Arkkitehtuuri odottaa arkkitehteja, jotka ovat riippumattomia muista asiantuntijoista ja vapaita rahoista” (Melnikov 1985, 81). Vapaa leikki on mitä enimmässä määrin järkevää. Yksi sen tarkoituksista on vapauttaa yksilö kaikista taakoista kauneuden avulla:

Julistan ARKKITEHTUURIA, eli jotain, joka on syntynyt minun onnekseni, ja muuttanut: painavan taakan – muskeleiden leikiksi kolhouden – täyteläiseksi hyväksi tuoksuksi ihmisten tavat – alkuperäisten ideoiden asteelle ja itsensä logiikan – plastiseksi kohtaamiseksi (Melnikov 1985, 86).

Alkemistinen yhden aineen muodonmuutos toiseksi vaikuttaa olevan taiteen luontainen omi-

naisuus. Tämän taikuudelle tai ihmeelle sukua olevan muodonmuutoksen ansiosta se, mikä oli meistä vastenmielistä, muuttuu mieleiseksi: ”syntynyt minun onnekseni” – se on hyvää tahtoa, joka ilmestyy kuin tyhjästä. Toisessa kontekstissa Konstantin Melnikov kirjoitti:

Ylellisyyden instrumentteina arkkitehtuurissa minulla oli elegantteja palvelijoita:  
SYMMETRIA SYMMETRIAN ulkopuolella  
DIAGONAALIN RAJATON kimmoisuus  
KOLMION PÄTEVÄ hintelyys  
KONSOLEIDEN PUNNITSEMATON paino  
(Melnikov 1985, 90).

Vastakohtien ja yhdistämättömien elementtien yhdistelmissä taiteilijalle näyttäytyy taiteilijan korkein valta. Taiteen esanssiksi osoittautuvat paradoksi, joka vie meidät rutiinin rajojen ulkopuolelle, ja irrationaalisuus, joka on luonteeltaan rakkauden kaltaista. Mutta taiteen takaa kasvaa jo absoluuttisen ymmärtämättömyyden hahmo ja sen kanssa käsi kädessä kulkeva absoluuttisen ymmärrettävyyden vaatimus. Konstantin Melnikovin kirjan viimeisessä luvussa esiin nousee häikäilemättömyyden ja ilkeyden motiivi, joka kasvaa kosmisiin mittakaavoihin. Ilkeys liittyy rationaalisuuteen, ymmärrettävyyden vaatimukseen ja tieteeseen.

Häikäilemättömyyttä voidaan pitää vaatimattomuuden vastaparina. Melnikovin tekstissä vaatimattomuutta ei ole luokiteltu temaattisesti (paitsi häikäilemättömyyden motiivin yhteydessä). Päinvastoin hänen kirjoituksestaan löytyy läjäpäin helmiä, jotka todistavat taiteilijan ulkonaisesta ”julkeudesta”. Ulkoinen käytös ei kuitenkaan saa estää näkemästä niitä syvällisiä vaikuttimia, joista yksilön todellinen elämä muodostuu.

Mitä tieteellisempää (häikäilemättömämpää), sitä vähemmän jää rakkautta maan päälle, vähemmän auringonnousun pirteiden säteiden raikasta loistoa, kauneuden voima heikkenee, taiteet kuolevat, metsien, peltojen luonto kuihtuu, niiden hentojen kukkien tuoksu... (Melnikov 1985, 90.)

Ero juurista, ihmisen luonnon väheksyminen (ihmisen seurallisena olentona) kuviteltujen tajunnan tarkoituserien takia uhkaa korjaamattomine muutoksineen. Tätä vastaan taiteilija taistelee, ja häikäilemättömyyden paljastamisen jälkeen (aivan kirjansa lopussa) hän kirjoittaa hymnin salaisuudelle – taiteen salaisuudelle:

Oletan, että taide, tuotanto, taiteilija, joka on syntynyt taiteilijaksi meille tuntemattomasta syystä, jota me emme tiedä, emmekä voisi tietää, mutta mistä hohtaa valonsäde, joka valaisee meidän silujamme kauneudellaan – siinä on arkkitehtonisen teoksen alku ja loppu (Melnikov 1985, 91).

Alku ja loppu kiertävät myyttisesti ympäri keskusta, joka on luonteeltaan metafyyminen. Meidän vallassamme ei ole päästä kurkistamaan tuohon keskikohtaan. Salaisuus on lähetetty ylempää (siitä kertoo valonsäteen metafora) ja se on tulkittava kuin korkein lahja.

Käsittä tehtyä ei voi selittää. Selitä se, hanki hyvä selitys, ja elämänhalu, rakkaus elämään katoaa. Sellaisen vehkeilyn harjoittaminen ei ole pelkästään tarpeetonta, eikä pelkästään vahingollista, mutta myös absurdia, ja sellaisen ajatteleminen ja siitä unelmointi tarkoittaa suurinta mahdollista pyhäinhäväistystä. (Melnikov 1985, 91.)

Miksi taiteilija puhuu niin itsepintaisesti salaisuuden ja selittämättömän merkityksestä taiteessa? Ilmeisesti niiden läsnäolo on hänen mielestään taideteoksen peruslähtökohta. Ilman salaisuutta taide lakkaa olemasta taidetta. Edessämme on hermeneuttisesti primitiivinen tilanne: kun kaikki on selvää, eikä ole enää mitään kysyttävää, me lakkaamme kysymästä. Kun kaikki on selvää, ei ole enää mitään puhuttavaa. Väitteet erilaisten totuuksien tai tietojen herruudesta salaisuuden vastakohtana ovat ”minän” julistamista, ja salaisuuden rikkomisen on ennen kaikkea Toisen salaisuuden rikkomista. Siellä, missä on lopullista absoluuttista tietoa, ei enää voi syntyä mielenkiintoa, viehätystä tai rakkautta. Absoluuttisen hedelmättömyyden vastakohta

on loppuun saattamattomuuden hedelmällisyys ja siihen liittyvä liike:

Taide on salaisuus ja vaikka me kuinka kaunokielellä selittäisimme, se ei taivu selityksille ja meidän onneksemme jää salaisuudeksi ikuisiksi ajoiksi (Melnikov 1985, 91).

Tulkinnan prosessista löytyy kahdensuuntaisten pyrkimysten ristiriita. Yhtäältä tulkinnan

tarkoitus on selittää, ja voisi luulla meidän olevan onnellisia, jos se joskus onnistuu. Samaan aikaan tulkinnassa pyritään lähestymään totuutta, siihen, että tulkinta olisi rakennettu asianmukaisesti – ja tässäkin mielessä salaisen pitää pysyä salaisena. Tästä puhuu Konstantin Melnikov.

*Venäjältä suomentaneet Riku Toivola  
ja Elli Salo.*

## Viitteet

1 Arkkitehtuurissa toimivat erilaiset kilpailun ja taistelun lait kuin esimerkiksi kirjallisuudessa tai kuvataiteissa. Jälkimmäisten kentällä voi kirjoittaa useita enemmän tai vähemmän onnistuneita ja eri tavalla vastaanotettuja romaaneja tai maalata tauluja, mutta arkkitehtuuriprojektien kilpailussa ehdotusten paljoudesta valitaan toteutettavaksi vain yksi. Konstantin Melnikov osallistui usein näihin kaksintaiste-

luihin konstruktivistien kanssa – ja tavan takaa voitokkaasti.

2 Ks. Arhitekturnaja gazeta. 28.1.1936.

3 Aleksandr Vesnin kirjoittaa Melnikovin olleen ”yksi aikansa lahjakkaimmista arkkitehdeistä” (Melnikov 1985, 228).

4 Melnikov leikkii venäjän kielen sanalla *son* (’uni’) – *SONnaja SONata*.

## Lähteet

Ginzburg, M. J. (1923), *Ritm v arhitekture*. Moskva.

Ginzburg, M. J. (1924), *Stil i epoha*. Moskva.

Ginzburg, M. J. (1934), *Žilištše*. Moskva.

Ginzburg, M. J. (1936), Vystuplenije na obštšestvennom soveštšanii arhitektorov. – *Arhitekturnaja gazeta*, 28.1.1936.

Han-Magomedov, S. O. (1996), *Arhitektura sovetskogo avangarda: v 2 knigah. Kniga 1. Problemy formoobrazovanija*. Moskva.

Han-Magomedov, S. O. (2001), *Arhitektura sovetskogo avangarda: v 2 knigah. Kniga 2. Sotsialnije problemy*. Moskva.

Hazanova, V. E. (1965), *Iz istorii sovetskoi arhitektury pervyh poslerevoljutsionnyh let*. Moskva.

Melnikov, K. S. (1985), *Arhitektura mojej žizni. Tvortšeskaja kontseptsija. Tvortšeskaja praktika*. Moskva.

Vasilenko, O. V. (1989), *Pervyi etap razvitija sovetskoi arhitektury*. Leningrad.