

VÁR ÁLLOTT, MOST KÓHALOM

GONDOLATOK EGY PÁLYAMŰRŐL

SZÖVEG TEXT: ZSOLDOS ANNA, MÓNUS GERGŐ (JELIGÉ: ARIADNÉ)

A Gellérthegy Budapest egyik legérdekesebb városrésze. Nem feltétlenül azért, mert ritka, csak félig-meddig megszelídített természetfolt a városon belül, és nem is azért, mert megkülönböztethető építészeti karakterrel bír. Nem azért, mert fontos emlékezeti helyek lelőhelye.

A felsorolt tulajdonságok egyenként is figyelemre méltóvá tehetnének egy területet, a Gellérthegy különlegessége mégis sokkal inkább abban áll, hogy bár mindegyikkel bír, mégsem működik valódi, egységes városi helyként. Elrejtett utcák, villák, parkok és emlékhelyek foltjaiból összeálló, arctalan kollázs. Emlékezeti fontossága helyett inkább csak terheltsége van, Szabadság-szoborral, Citadellával, tisztázatlan, összekuszálódott történeti helyzetekkel, amelyek az avatatlan járókelő számára csak lepattant turistalátványosságoknak tűnnek, egy gyönyörű panoráma melletti bódésornak, ahol alacsony minőségben lehet kapni ételt és szuvenírt. A Gellérthegy a kihasználatlanságnak és a pazarlásnak kiemelt szimbóluma, semmi többnek. A kéretlen helyzet az építészeti, városépítészeti közbeszédben időről időre előkerül, sőt alkalmanként még szabályozói, városvezetési ötletek, állásfoglalások és pályázatok is megjelennek – legutóbb 2016-ban a Miniszterelnökség részéről.

A 2016 júliusában meghirdetett pályázat a hegy komplex megújítását tűzte ki célul, olyan terveket várva, amelyek képesek szellemi, szakrális, turisztikai, városképi változást elérni. A pályázat nem csak szűk szakmai körök számára volt elérhető, amatőrök is indulhattak. A kezdeményezés szimbolikus súlya sokszorosan biztosítva volt, ami sajnálatosan kevésbé látszik a beérkezett tervek többségén. A tervek jelentős része, különösen a megvételben, díjazásban részesültek ugyan sikeresen újratermelték a kortárs városépítészeti kánont, de a meghatározó kulturális és történelmi kérdéseket elegánsan megkerülték, vagy nem vették észre. Ebben a tervezői diszpozícióban persze semmi elítélendő nincs, hiszen nem számon kérhető az az építész, aki az építészeti értelmezési tartományában marad. Ez a tartomány pedig hagyományosan a városi tér fizikai dimenziója, ahogy az a szakmai sajtóból, irodalomból és egyetemi képzésekből világosan kiderül. Az egyéb dimenziók – amelyek megértésére és befolyásolására nem elég pusztán anyagban és látványban gondolkodni – kimaradnak a tervezésből. Az építészek, akik igyekeznek túllépni a látvány által befogadhatón, az építészeti avantgárdját képezik, ami, bár kiváló történeti és elméleti albumok és könyvek erőforrása, mégsem képes elterjedt tervezői habitussá válni. Kísérletek pedig vannak, és nem csak az egyéni példák, hanem a mozgalom- és tradícióképzés szintjén is. Jó példa a szociális építészeti 21. századi gondolata, amely a saját esetlenségében és műveletlenségében is képes volt felvetni a kérdést: hol van az építész helye közös tereink létrehozásában?

A kérdés legnagyobb nyilvánosságot a 15. Velencei Építészeti Biennálén kapott, amelynek főkurátora, Alejandro Aravena chilei építész a Quinta Monroy telep tervezésével vált nemzetközileg ismertté. A telepet nem klasszikus értelemben készen adták át, hanem egy olyan állapotban, amelyet a beköltözők élete alakított teljes egészévé. Aravena nem tartott igényt arra, hogy a saját alkotói pozíciója alá rendelje a városi

életet, épületeiben az építész kéznyománál fontosabbak a lakók nyomai. Aravena szakmai sikere nem az egyedüli példája annak az építész magatartásnak, ami nem kérdések megválaszolására épül, hanem valóban nyitott és súlyos kérdések feltevésére.

A 2016-os Gellérthegy-pályázatra is érkezett ilyen nyitott terv. A Paradigma Ariadné építésziroda *Gellérthegyünk* című terve röviden összefoglalható: a Gellérthegy oldalába lépcsők kerülnek. Hatalmas lépcsők, üres terekkel, amelyeken nincsenek szobrok, építmények, boltok vagy bódék. A Citadella és a Szabadság-szobor eltűnik, ezek anyagából építik meg az új lépcsősorokat, helyüket nem váltja fel semmilyen új építmény, kizárólag a természet. A tervezők elgondolása szerint így nem jön létre semmilyen körülírható új állapot, de létrejön a lehetősége annak, hogy a társadalmilag kiüresedett, de fizikailag zsúfolt teret a városlakók újra magukévá tehesék. Minden akadályt el akarnak bontani a városhasználó és a városi tér közötti, ezzel megadva a lehetőségét annak, hogy a Gellérthegy valóban jelen idejűvé válhasson, jelentéssel töltődjön meg. Ezt a jelentést nem a tervező határozza meg, hanem kizárólag a városlakó.

A terv magyar építészeti termékekhez képest nagy nyilvánosságot kapott, több országos elérésű médium foglalkozott vele, amit nagy fogyasztói visszacsatolás, rengeteg felhasználói komment is kísért. Egy, a társadalom irányába nyitott építészeti kezdeményezés esetén ez utóbbiak legalább annyira érdekesek, mint a tervezők által létrehozott szöveg- és képanyag. Fogyasztó és tartalom közötti interakciók rendkívüli sokasága jött létre, köszönhetően annak, hogy a magyar nyilvánosságban a városátalakításoknak sajátosan rossz szájíze van (valamit szét fog rombolni vagy egy gazdag ember, vagy a városvezetés), valamint annak, hogy a Paradigma Ariadné terve mind céljában, mind a közlés formájában szokatlan a hazai közegben. A kommentek túlnyomó része elutasította a tervet, sőt az építészeti hozzáállást is. A Citadella és a Szabadság-szobor elbontásának javaslatával a tervezők érzékeny pontra tapintottak, a véleményformálók többsége nem akart, vagy nem tudott továbblépni a két épület eltűnésének tényén, nem tudta azt felszabadító gesztusként értelmezni.

Mark Wigley¹ *The Architecture of Content Management* című esszéjében az építészeti tartalommenedzsmentet, tartalomrendezést és szervezést értelmezi újra. Szerinte érdemes az építészeti nem mint fizikai tereink alakításának egyfényegű módját, hanem mint felgyülemllett információk tárhelyét értelmezni. Ahogyan a középkorban a mintakönyvekben kulminált a céhek és mesterek szellemi tulajdona, úgy a kortárs tervezőirodák is tárhelyként, archívumként működnek. Minden irodának megvan a saját tervbázisa, amelyben a különböző megoldások őrződnek, ahonnan előhívhatók egy új terv készülésekor. Egy tervező nem épületet állít elő, hanem információt ahhoz, hogy egy épületet meg lehessen építeni. Az iroda mindig egy információcsomagot bocsát ki, amikor tervet közöl, az információt nem csak elő kell állítani vagy hívni, hanem össze is kell foglalni, értelmezhetővé kell tenni a fogyasztó számára. Ezek az információk különböző minőségűek, lehetnek kivitelezési tervek, pontosak és egyértelműek, és lehetnek egyszerű ötletek is. Az építészeti ötlet Wigley szerint a szövegekhez és számokhoz képest mindig a gondolat



A PARADIGMA ARIADNÉ GELLÉRTHEGYÜNK-TERVE

thresholdján mozgott, de az építéshez mindig elégségesen. Ezt a különös természetet a *designo* fogalmával lehet meghatározni, ami egyszerre jelent rajtot és ötletet. A *designo* rendelkezik a jól megfogalmazott gondolat gazdagságával, és a képi kommunikáció nyitottságával is. Ha egy építész felismeri ennek az eszköznek a létét és erejét, kiléphet az építészet klasszikus eszköztárából, és olyan információkkal is elkezdhet diszponálni, amelyek az építészet hagyományos területén kívül esnek.

A hatvanas évek Olaszországában az akkor induló *antidesign*, mint antitézis hatotta át az építészetet és a tárgyalást. A Superstudio építészeti montázsokat, installációkat hoztak létre, amelyekben terek és épületek képei keveredtek más tartalmakkal. Az építészeti kép, információ így újabb, tágabb kontextusba került, ahol a tér és forma fizikai olvasatait érzelmi és kulturális hatások befolyásolták. A Superstudio építészeti az esztétikai túlzás eszközével próbálták túllépni azokon a határokon, amiket a szikár szakmai tervezés jelöl ki. Hasonlóan járt el Szegő György, amikor az 1980-as években Budapestről készített montázstechnikával utópiákat, álomképeket.

Az építészeti utópia kibővíti a tartalommenedzsment alapanyagát, túl az építéshez szükséges információn, az építészet határait így átjárhatóvá téve. Az átjárhatóságnak ára van: az olyan építészeti terv, amelyik nem a megvalósulás jegyében születik, elveszti a kijelentés erejét, egy fikcióval kapcsolatos vitaindítónak válik. Az ilyen viták gyakran válnak építészettörténeti mementóvá, olyan emlékké, amely nem egy megvalósult építészeti terv eredményeiből, hanem egy kor be nem váltott ígéreteiből fakad. A magyar építészettörténetből példaként állíthatók erre a Nagy Bálint, Rajk László, Ekler Dezső nevével fémjelzett Keszthely városrendezési pályázat 1981-ből, vagy Zalotay Elemér hatvanas évekből származó pályázata.

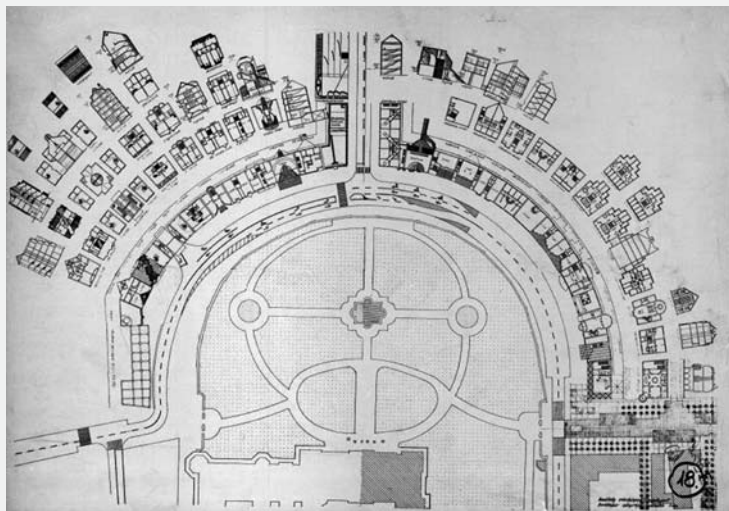
A Keszthely pályázat megépülésre készült, 120 építész vontak bele a munkába a 90 éves Fischer Józseftől az akkor még egyetemista Szalai Tiborig. A terv tartalma egy posztmodern mintalakótelep volt, de a kez-

deményezés ennél sokkal több. Olyan építészeti program, amely a szakmán belüli demokratikusságra épül, és az abból fakadó heterogenitást emeli programmá. Az autonóm építész eltűnik, feloldódik egy várostervben, amelyben a különböző gondolatok egyenrangúsága válik értelmezési keretté. A pályázatot elbogatellizálták, divatos elképzelések tárházának vették, nem valósulhatott meg, a terveket azonban összerajzolták egy közös, pannó-alkatú látványtervvé. Ez a látványterv, ha városépítészeti információt nem is hordoz, történeti és kulturális tartalmakat igen. A tervezők – akik újraértelmezték saját pozíciójukat – Keszthely átalakításában elbuktak, építészeti munkájuk mégis értelmet nyer, előhívható és újraolvasható, egy kor építészeti tudásának archiválása tehát megvalósult.

A Paradigma Ariadné tervében és a Keszthely pályázatban hasonló építészeti hozzáállás figyelhető meg. A tervezők mindkét esetben lemondanak saját egyedi alkotói pozíciójukról, hogy a terv tartalmát egy nyitott, demokratikus folyamat határozhassa meg. A Keszthely pályázat azonban sok szempontból tisztább helyzet, hiszen a nyitottságot a szakmán belül értelmezi. Úgy definiálja újra a tervező helyét a terven belül, hogy az új, demokratikus diskurzus kereteit az építészeti tudásban és legitimitációban határozza meg. A terv tartalma így sok egymás mellé rendelt, de azonos alapokból létrehozott tartalom kollázs lesz, ami ugyanakkor a közönség, a társadalom számára ugyanúgy zártnak tekinthető, mintha egy ember tervezte volna. A Gellérthegyünk pályázat lépcsőinek nyitottsága sokkal drasztikusabb, tervezői vállalása demokratikusabb, hiszen elsősorban nem az autonóm tervezői pozíció kerül ki a folyamatból, hanem a tervezői állítás, az az információ, ahogy a tervező a saját művét részletekbe menően értelmezi.

Egy ilyen építészeti habitus valóban újnak és valóban nyitottnak tekinthető. Yona Friedman városterveire emlékeztet, amelyeknek alapvetően egy állítása van: nem a társadalom kereteit kell megalkotni, hanem a változás kereteit. Olyan struktúrákat, amelyek képesek a városi jelen időt szolgálni, nem definiálják azt, egyszerűen lehetővé teszik a folyamatos újratermelődését. A város azonban nem értelmezhető kizárólag a változásban. A pusztai városi teret a társadalmi idő változtatja helyé, az az idő, ami a történelemben, emlékezetben és jelentésben hordozódik. A tervezők éppen abban látják a Gellérthegy megújulásának, autentikus helyé válásának esélyét, hogy a jelenlegi, terhelt állapotot üres lapra cserélik, amit a városlakók írhatnak tele. Ez a hozzáállás, bármilyen magától értetődőnek tűnik is, alapvető kérdéseket hordoz magában a terv demokratikusságával kapcsolatban. Az a keret ugyanis, amiben a Gellérthegy ma létezik, nem szorítható csupán a város aktív használóira. Mint Budapest sok, szimbolikus közterével kapcsolatban, itt is előkerül egy birtoklási vita: kié egy főváros szimbolikus tere? Az államé, az önkormányzaté, minden magyar emberé, vagy kizárólag a budapestieké? Mindegyik válasz magába foglalja, hogyan kell tekinteni a hegy történeti adottságaira, és mit szabad azzal kezdeni a megújulás jegyében. A Gellérthegy jelenlegi, heterogén arctalansága ennek az eldöntetlen kérdésnek az eredménye.

Hogy megérthessük ezt az állapotot, röviden át kell tekintenünk a Citadellának és a Szabadság-szobornak a történetét. A hegy szimbolikus hasznosításának ötlete a reformkor kulturális virágzásnak éveiben kezdődött, a pantheonizációs folyamat hazai megjelenésével. Széchenyi



KESZTHELY, KASTÉLYKÖR PÁLYAZAT. KIÍRÓK: EKLER DEZSŐ, GYARMATHY KATALIN, PIKLER KATALIN, NAGY BÁLINT ÉS RAJK LÁSZLÓ ÉPÍTÉSZEK.



A SUPERSTUDIO MONTÁZSA, 1971 © MAXXI MUSEO, ROMA

István *Üdvölcde* című írásában vetette fel egy nemzeti panteon felépítését, előbb a germán mitológia Walhallájához, majd a londoni Westminster képére idomítva. Széchenyi felvetését széles körű tetszés fogadta, a nemzetépítési diskurzus részévé tudott válni. A vizionálás gyors és groteszk végét jelentette a Citadella 1852-es felépülése, mint a bécsi udvar katonai és politikai jelenlétének, az ország alárendeltségének szimbóluma. A kiegyezést követően Széchenyi Ödön felelevenítette apja kezdeményezését, így 1871-ben tervpályázatot hirdettek a nemzeti panteon felállítására. A pályázók között Feszli Frigyes is indult. Ekkor álmodtak budai akropoliszt, bizáncias ókeresztény bazilikát a hegytetőre. A milleniumi ünnepek idején szintén előkerült a Gellért hegy szimbolikus újraértelmezése, Magyarország 1000 éves fennállásának megünneplésének okán számos terv született, ma már kevésbé ismert és névtelen építészek tollából. A sor folytatódik a Wagnerschule stílusában tervezett, majd többször átalakított Medgyaszay-tervvel, később Makoveczével.

A Citadella, mint nemzeti emlékhely története soha nem kivitelezett, vagy megvalósulásra sem szánt tervek, víziók története. Nemzeti emlékhely minőségében egy semmire sem mutató referenciapont, éppen ebben áll szimbolikus karaktere. A magyar társadalomban kialakult vele kapcsolatban egy kötődési kényszer, aminek valójában nincs emlékezeti alapja, bár meghatározza Budapest látképét, jelentése és története nem közismert. Talán ennek tudható be, hogy a kommentelők elsődleges felháborodását nem a Citadella, hanem a Szabadság-szobor lebontásának ötlete okozta. Utóbbival kapcsolatban rendre előkerült a személyes érin-

tettség, a sértettség érzése, pedig története és jelentősége ugyanolyan ellentmondásos, mint a Citadelláé.

A 14 méter magas, talapzatával együtt 40 méteres szobrot 1947-ben állították fel, felszabadulási emlékműként. Vorosilov szovjet marsall, a Szövetséges Ellenőrző Bizottság elnöke kérte fel megvalósítására Kisfaludi Strobl Zsigmondot. Az emlékmű több alkotóelemmel rendelkezett, egy szobor-kompozíció részeként, de a szovjet uralmat megtestesítő szobrok és orosz feliratok mára már eltűntek, kizárólag a központi alak maradt meg, új kontextust nyerve. A rendszerváltás utáni rehabilitációban felmerült a kérdés: mi legyen a Szabadság-szoborral, helyezték át a Szoborparkba, vagy maradjon eredeti helyén? A vitában a közvélemény a szobor megtartása mellett állt ki. A kérdésre Szentjóby Tamás adott performatív választ a *Szabadság lelkének szobra* című projekttel 1992-ben. Az akció során 1992 júniusában, a Budapesti Búcsún, vagyis a szovjet csapatok kivonulásának napján a Szabadság-szobor fehér ejtőernyőselem lepellel lett letakarva. A lepel, mely eltakarta a szobor valós alakját, eltakarta a mögötte lévő történelmet is, Szentjóby szándékai szerint semlegesítve és mentesítve a szobrot addigi terhetől. Szentjóby saját szavaival így írja le az akkor felvetődött dilemmát: „Amikor változtatásra van szükség, két hibát kell elkerülni. Az egyik a túlzott sietség és könyörtelenség, ami pusztuláshoz vezet (a szobor lebontása), a másik a túlzott tétovázás és konzervativizmus, ami szintén veszélyes (a szobor jelenlegi állapotában való megtartása). Annak, amit az emlékművel kapcsolatban teszünk, meg kell felelnie egy magasabb igazságnak, és nem szabad egy önkényes és kicsinyes motívumból fakadnia. Véleményünk az, hogy a szobrot nem kell lebontani, és nem kell megtartani, vagy ami ugyanaz: el kell tüntetni és ugyanakkor meg kell tartani.”²²

A Szabadság-szobor azóta Budapest egyik első számú jelképévé vált, úgy a városlakók, mint a turisták számára. Olyan városarculati elem, ami rendre megjelenik a szuveníriparban és a hivatalos önkormányzati kommunikációban is. Az állam is gyakran felhasználja, például az olimpiai kampányban. A szobor a ma emberének mást jelent, s levetkőzte történelmi terheltségét. A köztudatba egyszerű jelképként épült bele, egy pusztá sziluettként, amely a város sok pontjáról látható, és ami a maga mémségében alkalmas arra, hogy Budapest minden komplex jelentés nélküli jelelőjévé váljon. Az ilyen mémek ha közös jelentéssel nem is bírnak, személyes emlékek és érzések hordozójává tudnak válni.

A Paradigma Ariadné tervével kapcsolatos kommentek leghevesebb érvei személyes kötődésűek és látványalapúak. A vitában ellentmondás keletkezett a tervezők által elsődlegesnek gondolt, egységes történeti jelentőség és a személyes jelentőségek sokasága között. Egységes történeti jelentőség pedig csak akkor jöhet létre, ha van egységes társadalmi keret, ami létrehozza azt. Itt kerül elő megint annak a kérdése, hogy egy folyamat demokratikussága milyen keretek között érvényesül.

Abban a helyzetben, amikor egy emlékmű jelentése nem áll másból, mint különálló személyes jelentések sokaságából, az emlékmű mindenkié és senkié egyszerre. Mindenkié annyiban, hogy mindenki megtöltheti a saját tartalmaival, és senkié annyiban, hogy senki számára nem válik közös identitás alapjává. Közös identitáshoz pedig közösségre van szük-

ség, olyan emberekre, akik együtt hoznak létre tapasztalatokat. Amíg a Gellérthegyünk pályázat az ilyen tapasztalatok tere akar lenni bizonyos emberek számára, addig a Szabadság-szobor elbontásával mindenkitől elvonná azt a lehetőséget, hogy a város felett álló sziluettet megtölthesse a saját jelentéseivel. A helyzet könnyen párhuzamba állítható a Szabihíd-projekttel.

A Szabadság hídát 2016 nyarán a Főváros részlegesen felújította, és amiatt elzárta az autóforgalom elől. A városiakok – leginkább az éjszakai szórakozást köztéren szerető fiatalok – hamar birtokukba vették az újonnan létrejött közteret. A hídon „lógás” hamar közkedvelt szokássá vált, nem sok idő alatt euforikus és közös szórakozássá. Egy városi tér újrafogalmazása mellett a közös élményt maga a közösség adta, illetve annak tömeges mérete. A spontán megvalósuló köztérfoglalást 2017 nyarán már szervezett polgári kezdeményezés akarta újraéleszteni. Kisebbségi huzakodás után, a civil kezdeményezésekre általában nem nyitott városvezetés négy hétvégére lezárta az autóforgalom elől a hidat, és a városiakok újra birtokukba vehették azt. A spontán létrejött térfoglalás, és a szervezett kezdeményezés között azonban nagy különbségek voltak. 2017-ben már rengeteg szervezett program jelent meg a hídon, koncertek, táncelőadások és vetítések. A híd sokszor már nem mint egyszerű és spontán köztér működött, sokkal inkább mint egy dezentifikált kültéri szórakozóhely. A nyilvánosságban el is indult a vita, hogy miért éri meg a Fővárosnak biztosítani ezt az állapotot, miért enged szórakozni egyes embereket a hídon, amíg mások azon autóval szeretnének átmenni. Hiszen vannak olyan budapesti és nem budapesti emberek, akik ezt szeretnék csinálni, egyszerű főutat látnak benne, ahogy manifeszt közös rendeltetése szerint az is.

Az ilyen civil kezdeményezések, bár felszabadító hatásuk és közösségépítő erejük nem tagadható, nem egyértelmű felszabadító tettek. Olyan emberekhez hozzák közelebb a várost elsősorban, akiknek van idejük, lehetőségük és elsősorban motivációjuk önrendelkezni a városi terekkel. Budapest sajnos ma még nem olyan város, ahol az ilyen városiakok lennének többségben. És Budapest legfontosabb köztereit nem is feltétlenül a budapestiek birtokolják. A fővárosi szerep sok esetben ellentmondáshoz vezet városi tér és városi polgár között. Ilyen ellentmondás az, hogy egy híd vajon a városon való autós átjutás lehető leggyorsabb lehetősége-e, vagy egy különleges köztér. A Citadella és a Szabadság-szobor elsősorban közös jelentés nélküli mémek, vagy a budapesti közösségi élet kihasználatlan lehetőségei?

A Paradigma Ariadné az utóbbit választotta, a hely történeti és kulturális jelentőségének tudatában. Azonban – ahogy az a tervet kísérő kommentrengetegből kiderül – az átlagos magyar hírfogyasztó irtózik ettől a hozzáállástól. Sok hozzászóló egyszerűen, érvelés nélkül vetette el vagy infantilizálta az ötletet, nem túllépve azon, hogy az egyszerű lépcsősorokban nem lát építészeti munkát, csak egyfajta művészkedő kivagyiságot. Mások félreértelmezték a helyzetet, és a kormány által megrendelt valós tervként fogták fel a pályázati anyagot. Az intézményes politikával való összemosás a 2010-es évek Magyarországon különösen rossz fényt vet bármilyen építészeti kezdeményezésre, hiszen az antide-

mokratikusság kontextusát eredményezi. A Paradigma Ariadné lépcsősorai így nem mint szabad, nyílt cselekvési terek jelentek meg, hanem mint romboló, autoriter gesztus. Ez néhány kommentelőnél kifejezetten pánikhangulathoz vezetett. A legtöbben egyszerűen azt sérelmezték, hogy eltűnne a Szabadság-szobor, ami megfosztaná őket személyes emlékeiktől és érzéseiktől. Kevés olyan hozzászóló volt, aki átélte a terv által felkínált lehetőség felszabadító erejét. Ők azok a városiakok, akik képesek lennének, és szeretnék is lakóhelyüket megtölteni közös cselekvéssel és identitással. A többiek sajnos nem, amiért nem feltétlen számonkérhetők.

Az internet megjelenéséig az építészeti közlés egyirányú csatornákon történt. A Keszthely pályázat designo-i önmagukban fogyaszthatók, nem kapcsolódik szükségszerűen hozzájuk a fogadtatásuk, vagy hogy vezettek-e bármilyen változáshoz, megépült építészeti eredményhez. Az az információ, amit hordoznak, az az építészeti és nem építészeti tartalom, amelyet összefoglalnak, magukban, egészként értelmezendők. Ezért lehetnek mementói egy újító vagy demokratikus építészeti pozíció megfogalmazásának.

A Paradigma Ariadnénak ez a lehetőség nem adott az online térben. Az online nyilvánosságban összemosisodik tartalom-előállítás, terjesztés és fogyasztás. A tervek és reakcióik egyetlen kontextust határoznak meg. Ha a Facebookon teszünk közzé egy gondolatot, ahhoz szükségszerűen hozzárendelődnek a kommentek is. Ezt figyelembe kell venni, ha az építészetre, mint nyitott határokkal bíró tartalomrendezésre gondol egy építész, ahogy azt a Superstudio alkotói, vagy Szegő György tették kollázsaik megalkotásakor. A Paradigma Ariadné demokratikus ajánlatát a magyar online nyilvánosság olyan terméké alakította, amely egyszerre hordozza magában a társadalmi nyitottság és zártság gondolatát. Erre az iroda építészei nem feltétlenül gondoltak előre, ahogy egyikük, Csóka Attila fogalmazott egy interjúban: „*Szerintem nem feltétlenül azokkal akarunk együtt dolgozni, akik félelemmel fordultak a javaslatunk felé. A mi felvetésünk pusztán egy »mi-lenne-ha« helyzet volt – valami, amit elképzeltünk. Nem akarunk odaállni, és szétverni a Citadellát... de egyébként miért is ne lehetne? Azt viszont fontos felismernünk, ha egy-egy ilyen kísérleti gondolat nem zsigeri elutasítással csapódna le kapásból a közönségben, akkor lehet, hogy sok minden máshogy menne az országban.*”³

A Gellérthegyünk pályázatra készült terv sorsa megmutatta, hogy a kortárs építésznek, ha használni akarja az online kommunikációs módokat, már nem csak a tervébe foglalt tartalmak rendezésével és prezentálásával kell törődnie. Figyelembe kell vennie, hogy tervének egységet kell alkotnia a potenciális reakciókkal, azok befolyásolni fogják annak jelentését, és azokkal együtt fog emlékké válni.

¹ <http://c-lab.columbia.edu/0124.html>

² Boros Géza: Három radikális köztéri projekt, Bevezetés az utca művészetébe: <http://beszelo.c3.hu/04/0708/14boros.htm>

³ <http://designisso.com/hu/2017/02/15/ne-magaba-zart-epiteszet-jojon-letre-interju-a-paradigmaariadne-epiteszeivel/>

ALDO ROSSI ÉS CARLO AYMONINO LAKÓNEGYEDE MILÁNÓBAN

SZÖVEG TEXT: HARANGI ATTILA

A második világháború utáni súlyos lakásválság kezelését Milánóban a város északi részéhez kapcsolódó külvárosi közösségek telepítésével igyekeztek megoldani. Az első ilyen lakónegyed már 1946-ban elkezdték építeni. Tíz évvel később, 1956-ban az általános szabályozási terv (Il Piano Regolatore Generale) felhasználásával egy új mesterterv részeként alapozták meg a második lakónegyed létesítését. A projekt helyszínét Milánó Gallaratese nevű negyedében jelölték ki. A terület két részre oszlott, a második rész a Monte Amiata Bányászati Részvénytársaság tulajdonában állt. Ezen a területen 1967 második felében engedélyezték a Gallaratese 2 magánfejlesztést. A tervezésével a Studio Ayde irodát bízták meg. A projekt vezetője az iroda partnere, Carlo Aymonino (1926–2010) olasz építész és várostervező lett, aki két hónappal később meghívta Aldo Rossi (1931–1997) milánói építészt az egyik épülethez tervezésére. Az új lakónegyed 1972-ben készült el és a Monte Amiata nevet kapta, egy toszkánai hegy után.

A Gallaratese negyed Milánó VIII. kerületében, a központtól hét kilométerre északnyugatra fekszik. A Milánóhoz közeli Gallarate városról nevezték el. A negyed a már említett körülmények által 1960 és 1980 között született Piero Bottoni tervei alapján a Gallaratese 1 építésével. Az első lakónegyeden Gianluigi Reggio vezetésével hatvan építész dolgozott Bottoni elveit továbbgondolva. Bottoni célja az alacsony jövedelműek számára egy kerület létrehozása volt zöld területekkel, közösségi funkciókkal és közvetlen tömegközlekedéssel összekapcsolva a központtal. A következő állomás a Monte Amiata lakóegyüttes volt. A későbbi összes lakóegység toronyházakból áll, egy hatalmas lakótelepet alkotva. Bottoni eredeti tervei nem valósultak meg teljesen a zöld területek és a közösségi funkciók rovására, így egy külvárosi lakótelep épült fel, amely napjainkban hatvanezer ember otthona.

A Monte Amiata egy hatalmas négyszögű tömb része, teljesen körberkerítve sövényfallal és kerítéssel. Két portaszolgálattal felügyelt bejárata van, közel átellenben a Via Francesco Cilea és a Via Enrico Falck felől. A lakónegyedhez közeledve először a magas épületsávok tagolt homlokzatai tűnnek elő a fák közül. Első ránézésre nem sokban különböznek egy lakótelepi épülettől, azonban már az utca felőli homlokzatokon is megjelenik a különleges formálás, viszont a belső világának részleteit még csak sejteni sem lehet.

Öt sávós épület hosszú tömegének rendszere alkotja a lakónegyed alapját. A tengelyes tömegek kapcsolata és az általuk lehatárolt tér teljesíti ki ezt a rendszert. Az ekkora már elismert várostervező építész koncepciója az volt, hogy ne önálló lakótornyokat építsenek, hanem legyen közöttük valamilyen kapcsolat. Az öt egységet A1, A2, B, C és D épületnek nevezték el. A legmeghatározóbb egységek az A1 és A2 épületek nyolcemeletes tömegei, amelyek kijelölik a rendszer erővonalait. A déli részen az Enrico Falck utcával közel párhuzamosan elhelyezett A1 egység tengelyvonalával nagyjából 120°-os szöget zár be az azonos hosszúságú és szintszámú A2 egység. Az A2 épület kifut az A1 épület elé. A két épület tengelyének szinte a szögfelező tengelyében fut a hatemeletes B egység. A B épülettel hátrább tolva, de tengelyével párhuzamosan helyezkedik el az Aldo Rossi által tervezett alacsonyabb D épület.



FOTÓ: HARANGI ATTILA

A B épület hosszanti tengelyére merőlegesen csatlakozik a C épület kétemeletes egysége, amely összeköti a D és az A1 épületekkel. Az egész rendszer eredőjében egy félkör alakú szabadterei lelátót helyeztek el.

A komplexum középső része egy paralelogramma alakú magasított plató, mely az épületek által két háromszög alakú és egy központi térre tagolódik. Ez a városi tér, mint egy fennsík emelkedik ki a környezetből három méternyit, alatta a parkolóház kapott helyet. Az amfiteátrumnál egy karcsú, élénksárga színű fedett-nyitott híd köti össze az A1 és A2 épületeket. Az A1 és A2 épületek külső oldalain egy-egy hasonlóan megformált, sárgára festett elegáns rámpát alakítottak ki. A hosszú gyalogos közlekedők derékszögben csatlakoznak az épülethez és három oszlopra támaszkodnak, a másik szárúk pedig szintén derékszögben végződik.

Az épületek karakteres elemei az additív henger alakú lépcsőházak. Ezeknek a központi lift köré szerveződő lépcsőházaknak többféle magasságuk és kerületük van, általában magasabbak az épületnél. A hengermotívum tartószerkezetként is markánsan megjelenik. Le Corbusier építészeti pontja szerint az épületek lábakon állnak, a terhelésnek megfelelően színesre festett testes oszlopok és pillérek, illetve falszerű keskeny pillérek sorolása oldja a robusztus tömeget. Aymonino épületeinek karakterét a tompa barnás, vöröses vakolat határozza meg, ami földszéri hatásával és durva szemcsés felületének árnyalataival egyfajta mediterrán érzést hordoz magában. Ez a bordóból, szürkéből és kékből álló olasz színkeverék a hetvenes években volt népszerű. A vakolatfestés vibráló hatását a piros ablakkeretek fokozzák. Az épületet színe és furcsa megjelenése miatt „vörös dinoszaurusznak” is nevezik.

Mindehhez Rossi épületének nemcsak architektúrája, hanem csontfehérre vakolt homlokzata is egyensúlyban kapcsolódik, nyugvópontként teljesíti ki a komplexumot. A homlokzatok harmóniáját az épület elvételeiben, belső részeiben tiszta felületként használt élénk alapszínek: citromsárga, piros és kék ragyogása teszi játékosá.

Aymonino mozgalmas, nagyszabású és részletgazdag architektúrájához képest kontrasztot képez Rossi visszafogott, alapelemekből építkező formálása. Azonban Rossi a végletekig fokozott egyszerűséggel, az ele-

mek ritmusos ismétlésével és a fény-árnyék játékokkal olyan hatásokat generál, melyek hasonlók Aymonino épületeihez. Rossi később úgy értékelte ezt a feszes szerkesztést, hogy tudatában kellett volna lennie a galéria és a fedett passzázs különleges szerkezeteinek, nem csak a formának.

A 440 lakást magába foglaló komplexum a két építész urbanisztikai vízióját valósítja meg egy ideális mikroközösségről. A különböző típusú lakásokban 2500 ember lakhat, továbbá 25 iroda és számos üzlet erősíti a 'város a városban' koncepciót. Többek között az 1950-es években a CIAM-hoz kapcsolódó Team X modernista építészcsoporthoz tartozó kísérletei inspirálták őket. Például az összekötő hidak, melyek az elkülönített lakótömböket egységes városnegyeddé teszik. Le Corbusier marseille-i lakóegysége, a Unité d'Habitation nemcsak elveiben, de a belső folyosóról megközelíthető duplex lakások kialakításában is mintául szolgált. Az üvegtégla felületeket Pierre Chareau párizsi Maison de Verre épülete inspirálta. Aymonino fő előképe az ókori Róma építészete volt, tagolt formáival, külső és belső keringési útvonalával és sejtekből álló térbeli elrendezésével, különösen Traianus római vásárcsarnoka. Fontos volt számukra az előregyártott elemek elkerülése, ezért a hagyományos olasz mestersegeket modernizálták és egy moduláris szerkezeti keretet használtak.

Rossi a metafizikus festészet megalapítójának, Giorgio de Chirico 1930-as évekbeli szürrealista festményeiből merített, bizonyos értelemben az ő festményeit keltette életre.

Aldo Rossi a lakás tipológiájára két változatot használt. A Monzába készült San Rocco lakónegyed tervében az udvarok köré szervezte a lakásokat, Gallaratesében pedig árkádokra és galériákra fűzte fel őket. A teljes épület e vízszintes sétány mentén bontakozik ki. Rossi szerint a galéria tipológiája rendkívül fontos a modern építészetben, ami egy megemelt belső utcát reprezentál. Ugyanakkor az udvarral együtt hagyományosan az egyik legáltalánosabban használt forma Lombardiában. Rossi abban hitt, hogy a tervezés szakaszában ez a tipológiaválasztás nagy jelentőséggel bír, sok épület pontosan azért csúnya, mert nem képviselnek egy tiszta döntést, mindenekelett jelentés nélküliek.

Rossi első ilyen léptékű épülete 182 m hosszú és 12 m széles. Nem sokkal a plató csatlakozása előtt, nagyjából az épület egyharmadánál két részre van vágva. A dilatációnál négy darab 1,80 m átmérőjű vasbeton oszlopot alakítottak ki. Ezen a ponton a legnagyobb a feszültség az épületben, a tervrajzon és a magasságban egyaránt, így ki tudták használni a műszaki adottságokat és a terep egyenlőtlenségeit is. A megemelt épületrész földszintjén üzletek és kereskedelmi helyiségek nyílnak az árkádokra. Az azonos magasságú épület árkádos földszintje fölött az épület platóhoz csatlakozó felében két szinten, a másik felében három szinten alakítottak ki lakásokat. A földszinti résznek két szintje van, melyeket öt lépcsőház köt össze, ezekből érhetők el a galéria-folyosók is. A pillérsor elemei 20 cm vastag és 3, illetve 1 m széles faltestek, a feszítávolságuk 1,80 m. Hasonló falpilléres árkádmotívum Rossi életművében a modenai San Cataldo temetőben jelenik meg (1971–1978.), illetve 1975-ben a portugáliai Setúbalba tervezett lakókomplexum rajzain. A lakások az épület teljes hosszában futó 1,85 m széles nyitott függőfolyosóról érhetők el, és a kiszolgálóhelyiségek ab-

lakai is ide nyílnak. A galéria nyílásai a homlokzatrendszerhez igazodva 1,5 m széles négyzetek, a lépcsőházakkal szemben 2,8 m széles négyzetek keresztirányú acél merevítőrudakkal. A lakások általában két szobából, konyhából és fürdőszobából állnak, minden lakáshoz tartozik egy vagy két loggia. Az épület minden látható eleme szerkezeti, nincs rajta semmiféle díszítés, ami eltértené az azonos ablakoknak és nyílásoknak az épület teljes hosszán végigfutó ismétlődését.

Rossi úgy gondolta, hogy az épületek formáinak univerzálisnak kell lenniük, nem lehet konkrét funkcióhoz sem kötni, mert ha befejezik a használatukat, később újraértelmezhetik őket. Talán leginkább ez az elvezérelhetette a lakóegység semleges kialakításánál.

Peter St. John brit építész 1980-ban, húsz évesen járt először az öt inspiráló Monte Amiata lakónegyedben. Úgy érezte magát, mint egy színpadon: mintha egész Olaszország ott lenne a maga grandiózusságával és szegénységével, műemlékeivel és romjaival egyaránt. A „szegény ember Corbusier marseille-i kollektív háza”-ként jellemzi, de rögtön hozzá is teszi, hogy Rossi épülete, legalábbis lélekben, nem hagyta maga mögött a várost.

Aymonino és Rossi alkotása 1972-es elkészültekor nem aratott osztatlan sikert. Főleg monumentális méretei és utópisztikus ideái miatt, illetve a kereskedelmi infrastruktúra sikertelensége következtében viták és kétségek érték a lakónegyedet. Ráadásul az Olasz Kommunista Párt nyomására hajléktalanokat telepítettek a lakásokba, ami olyan rombolónak bizonyult, hogy 1974-re elnéptelenedett a negyed. Negyven év elteltével azonban a Gallaratese feltámadt hamvaiból, és virágozni kezdett, folytatva egy nyüzsgő közösség kiszolgálását, amit az alkotók olyan nagy reményekkel elképzelték.

A lakónegyed napjainkban tiszta, rendezett és karbantartott. Előszeretettel használják divatfotózások helyszínül. A turisták számára is belépődíj nélkül látogatható, egy óra alatt van lehetőségük körbejárni a negyedet, ami minden érdeklődőnek nagy élmény. Érdemes összehasonlítani Milánó napjainkban épülő elképesztő modern negyedeivel, a Porta Nuova toronyház negyeddével és a CityLife lakó- és üzleti negyedben Zaha Hadid és Daniel Libeskind lakótömbjeivel. A sztárépítészek korunk minden igényét kielégítő luxusapartmanjai mellett, persze más kontextusban, de a Gallaratese közel ötven év múltán is megállja a helyét, és van rá igény. A jelenlegi kihasználtsága bizonyítja, hogy Aymonino és Rossi minden felmerülő kérdés ellenére egy élhető és emberléptékű lakónegyedet tervezett.

Luke Fiederer: *Gallaratese Quarter / Aldo Rossi & Carlo Aymonino*, <https://www.archdaily.com/867165/ad-classics-gallaratese-quarter-milan-aldo-rossi-carlo-aymonino>

Alberto Ferlenga (ed.): *Aldo Rossi. The Life and Works of an Architect*. Köln, Könemann, 2001. 46–47. o.

Aldo Rossi: *Tervek, rajzok, írások*. (szerk: Masznyik Csaba), Budapest, BME, 1986. 14. o.

Jean Castex: *Architecture of Italy. Reference Guides to National Architecture*. London, Greenwood Press, 2008. 82–85. o.

Roger Sherwood: "Gallaratese" Housing Prototypes. http://www.housingprototypes.org/project?File_No=ITA021

Peter St John: Inspiration; Aldo Rossi's Gallaratese Housing. *Building Design Magazine* (London: 5th April 2012) Issue 2008, 12–15. o. <https://www.carusostjohn.com/text/building-design-magazine-inspiration-housing-galla/>

<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?lang=Verbetes=en&id=Verbetes=113#prettyPhoto>

ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI VÁZLAT SZABÓ ISTVÁN ÉRDILIGETI TEMPLOMÁRÓL

SZÖVEG TEXT: MAJOR GYÖRGY (JELIGE: ÉRDILIGET)

Szabó István (1914–1988) sajátos pályát befutott 20. századi „designer”, sok területen alkotó emberként, egyéni világlátással, két egymástól igen eltérő történelmi korszakban megőrizve művészi, emberi, alkotói integritását hozta létre életművét.

Személye, munkássága az elmúlt években mind nagyobb érdeklődésnek örvend, egyes műveiről mind több elemzés, tanulmány jelenik meg. Egyes alkotásai a maguk fizikai valójukban vagy eltűnnek, vagy jelentősen átalakulnak, vagy ezek veszélye leselkedik rájuk.¹ Munkásságát teljes mélységében feltáró monografikus mű még nem jöhetett létre, egyes alkotásai közül, talán csak, Berecz Tamás Vízafogói Tours-i Szent Márton templom teljes építéstörténetét feltáró doktori értekezés fejezete esetében történt meg. Paradox módon ez a templom csak alapvetésben tekinthető Szabó munkájának, a megépült változat Borsányi Pál terve.² Az alábbi írás ennek a templomokba foglalható korszak egy darabjára, az érdfiligi Nagyboldogasszony plébánia templomra vonatkoztatva próbálja Szabó munkásságának jellemző sajátosságait vizsgálni, és elhelyezni az utolsó alkotói korszakban.³

Ha műtörténetileg értékelünk egy alkotói korszakot, előbb-utóbb fontossá válik az időrend kérdése. Az egyes művek egymásra hatása csak helyes kronológia alapján fejthető fel. Szabó munkásságának ez a periódusa igen intenzív, különösen ha figyelembe vesszük, hogy igen kis létszámú stábbal dolgozott ekkoriban, és nemcsak tervezett, hanem több templomában a művezetésekkel párhuzamosan maga készítette fémlemez plasztikáit, üveglakait, esetleg bútorait is.

Általánosságban nehéz datálni egy mű szellemi fogantatását, még akkor is, ha megrendelésre jött létre; az alkotó ember akkor is dolgozik, ha nincs megrendelése. Egy-egy konkrét megbízás ad lehetőséget a folyamatos belső keresés eredményének „tesztelésére”. Másrészt azért is nehéz, mert a megbízás és a dokumentált jogi, bürokratikus aktusok között is jelentős időeltolódás lehet. Templomok esetében a befejezés egyházi vagy világi. Egyháziilag a birtokbavétel a felszentelés, megáldás és a liturgikus cselekmények egyházi engedélye a megvalósulás dátuma, függetlenül attól, hogy a ház teljesen befejezett, van-e világi használatbeli engedélye, elkészültek-e az egyházművészeti alkotások, a végleges berendezés stb. Alkotói szempontból az is nehezen dokumentálható, mikor válik múlt idejűvé egy-egy alkotás.⁴

Az érdfiligi templom előtörténete:

„Korábban Diósdliget néven szerepel. Érd-Óváros (akkori nevén Érd-Ófalu) kezdi meg a lelkigondozását, 1941-től helyben lakó lelkésze volt. 1943-ban önálló lelkészséggé szerveződik, melynek területe 1946-ban érdfilizs részekkel bővül, ekkor veszi fel mai nevét. 1950-től plébánia. Temploma 1978-82 közt épült.” (a Székesfehérvári Egyházmegye honlapjáról)

Ha az évszámok közül csak az 1950-es plébániává válás dokumentumait vizsgáljuk a püspöki levéltárban, igen izgalmas történet bontakozik ki, amely sokban kihat Szabó István ez idáig nem igen kutatott templomának megértésére. Egy plébánia megalakításához szigorú egyházi előírásoknak megfelelő dokumentáció készül, a Canonica Visitatio, amely nemcsak az akkori állapotok pontos rögzítése, hanem ez esetben



FOTÓ: MAJOR GYÖRGY

a közösség másfél évtizedes múltját, annak építészeti, egyházművészeti vonatkozásaival együtt tárgyalja. E dokumentum alapján: „1935-ben a település (Érdfliget) már olyan arányú volt, hogy sürgősen gondoskodni kellett istentiszteleti helyről. Az uradalmi épületekből átalakított iskola egyik termét bérelték ki (...) „Itt tartották a szentmiséket 1942. augusztusáig.” (Canonica Visitatio, 4. o.)

„A templomépítés terve már 1939-ben felvetődött. Megalakult a Templomépítő Bizottság.” (uo.) A gr Károly Imre által adományozott telkeket nem találták alkalmasnak, végül a település (Érdfliget) központjában, a Diósd község adományozta telken kezdték meg az építkezést. A Kenyeri Rezső érdfiligi építész tervei és irányítása szerint felépült „kápolna-kultúrház” 1942 augusztus 9-én áldották meg. (Ennek valamilyen szóbeli hagyománya rögzült Varga Gábor Tamás OTDK dolgozatában.)

Az elkészült házát a Canonica Visitatio 1950-ben így írja le: „A kápolna ó-keresztény stílusban kialakított modern (egyszerűsített) stílusban épült terméskőből, cserép tetőzettel, torony nélkül (...) A kápolna padzata mozaiklappal van fedve. A korus és a mellé épített két helyiség alatt pince is van.

A kápolna-kultúrházban alig 3-4 alkalommal tartottak előadást, mert a hívek idegenkedtek attól, hogy ott szórakozzanak, ahol a legszentebb áldozatot naponként bemutatják. 1943-ban Balogh András lelkész megszünteti a kultúrház jellegét (...) ma már csak templom néven emlegetik.” (Canonica Visitatio 5. o.) A tárgyleltárból megtudjuk, hogy 100 szék szolgálta a hívek kényelmét.

A püspöki levéltár fotótárában két, három fotóján vakolatlan sóskúti mésző ház részleteket látunk, nyitott fedélszékű belső térrel. Ennek annyi a jelentősége, hogy a palafedés helyett felrakott nagyobb terhelésű héjalásnak tulajdonítják, hogy már az ötvene évekre szerkezeti megerősítésre van szükség. Amit 1950 márciusában, Fellner Alajos, érdfiligi építőmester „*gratis irányításával*” vonóvasak segítségével elvégezték. (Canonica Visitatio 5. o.) A templomról egy 60-as évekbeli vizitációs anyagban pauszra készített tus rajz maradt fent földszinti alaprajz, két homlokzat.

Már 1948-ban, az 1848-as emlékmű templom telkén történő felállításához csak azzal a feltétellel járult hozzá az egyház, hogy a nagyobb templomát felépíti, és ha szükséges, az emlékművet a község saját költségén áthelyezi. (P. L. 1948. januári levelezés) A hatvanas években megvásárolt szomszédos telken épül fel a plébánia. A templomépítés 1978-ig nem kerül újra napirendre. Ekkor már csak a meglévő épület használható fel bővítésre. A templomépítést az alábbi módon örökítette meg a közösség:

A TEMPLOM ÚJJÁÉPÜLT
 AZ 1978-82 ÉVEKBEN
 KISBERK IMRE PÜSPÖKSÉGE IDEJÉN
 ÁSGUTHY JÓZSEF PLÉBÁNOS KEZDEMÉNYEZÉSÉVEL
 AZ ÉPÍTÉST BEFEJEZTETTE FILÓ KRISTÓF PLÉBÁNOS
 SZABÓ ISTVÁN TERVEI SZERINT
 SZOBRÁSZMUNKÁKAT
 SZŐKE LAJOS
 KÉSZÍTETTE

A templom leírása, rekonstrukció kísérlet az eredeti állapot rögzítésére.⁵ Szabó az eredeti templom tengelyét 90 fokkal elforgatta, a 1942-es főbejáratot használta fel. Az északi oldal alápincézett, megtartott helyiségsorába helyezte a praktikus és liturgikus kiszolgáló tereket, a sekrestyét, az irodát és ezek vizesblokkját, itt talált helyet az új karzat külső feljárnak, és a volt kórusból szentségi kápolnát alakított ki. A volt szentély felőli helyiségsort átépítette, kihasználva, hogy a szentély a melléktereknél mélyebb volt. Ebbe a szimmetrikussá tett térsorba került a gyóntatószoba, a volt szentélyből a templomtérrel egybenyitható hittanterem lett, a volt raktárban kapott helyet a karzat belső feljárata. A pincében külső megközelítésű urnatemetőt alakított ki (1983).

Maga a templomtéri bejárat új térsora a meglévő legnagyobb szélességet kihasználva az eredeti hajó hosszával azonos. Ez, illetve a négy acélpillére támaszkodó térrács lefedés szerkesztése magyarázza a viszonylag kis mélységű szélfogó-előteret és szentélyt, valamint a nagy szélességet.

A templom sajátos karakterét adó tömegforma vélhetően annak a kényszernek a kijátszása, hogy a korábbi ereszmagasság nem változhatott. Az építész itt szabadon él azzal a gyakorlattal, hogy Érden ekkoriban a gerincmagasság kevésbé kötött paraméternek volt tekinthető. Így próbálta bővíteni a szűkre szabott alapterületet. A megtartott, átépített térsorokra karzattal szerkesztett, oly módon, hogy az előtér-szélfogót födémje U alakban körbejárhatóvá teszi a két mélyebb karzatrészt. A bejárati sáv csíkját megtoldó ferde metszés mozdulata és a szentély felőli ismétlése torzított nyolcszögével rejtett szimbolikát ad a templomtér nyújtott alapnegyszögéhez.

Az eddigiek az adottságok szorításában a liturgikus térre adott rendelkezései választ fejtik meg, de mi a megfejtése az anyaghasználat, a szerkezeti rendszerek, a külső-belső térkapcsolat alakításának, és ez a megfejtés az egyidejűen készült tervek munkák között hová sorolja ezt a művet?

Az előzmény és a jelen templom szerkezeti összefüggéseit névzetiszta képlethez jutunk. A meglévő és átépített oldalszárnyak vélhetően

vegyes régi és új falazatait kék kerámiaburkolat fogja össze a homlokzaton. Az átértelmezett templomteret és az új oromzati falakat részben anyagukban megmutatott beton béléstest falazatok, pillérek emelik ki. A templomtér lefedését négy, 2 U és egy körszelvényből szerkesztett, Szabó kedvenc fémpigmentes lakkal vagy festékkel kezelt acélpillére tartja, a kereszt tengely síkjában a térrács méretrendjére szétbontott U szelvényekből álló, négy részre osztott háromszög fejezettel. A mellékterek a tört vonalú tetősíkokat zárt szelvényekből hegesztett, a héjalást (hullámpala) és a hőszigetelést tartó trapézlemezekkel és a nagy teret fedő KIPSZER térráccsal azonos, világos árnyalatra mázolt, laza ritmusú, térben álló és a végfalakon kifalazott acél szerkezete határozzák meg. A tér megnyitása ennek a templomnak is fontos rétege. A bejárati alsó sáv teljes szélességű acél portáljai közvetlen kapcsolatot teremtenek a tágas nyitott előtérrel és gazdag növényzetű templomkerttel. A mellékterek ablakai csak a kékes polikarbonát lapok derengésén, és az acélszerkezet fémpigmentes felületével azonos TŰZÉP-ajtók üvegén át jelennek meg. A karzat felett a templomtér mindkét végfala teljes magasságban három sávra osztott, kettős üvegpalló betéttel kitöltött acélszerkezet, amelynek monoton homogenitását teljes magasságú és a szükségszerű függőleges osztások adta határolásig kifeszített keresztmótvumok tagolják. A keleti oldalon eltérő színű pallókkal, a nyugati szentély felőli oldalon belülről tömör acél sáv, kívülről a függőleges szarát béléstest támpillérszerű felvastagítás (itt nincs meg a túloldal karzattödmény merevítése).

Ezt a szerkezeti rendet különös burkolati, egyházművészeti és berendezési réteg teszi teljessé. Mintha Szabó itt a kerámia alapvető kettősségének minden lehetőségét kipróbálta volna. Amíg a homlokzaton a felület tartóssága és homogenitása a vezérelv, a templom fizikailag lezárt belső terét áthatják a szó szerint egyetlen forrásból (az épített oldaltár) kiáradó felületek: a padló és a falak tört mettlachi burkolata, fekete, világos tojásszín és vörös sugaraival a kert előlépcsőinek vonaláig, illetve a templomtér, a szentély és a mellékterek oldalfalait vízszintesen lezáró sávjaig. Ez a gesztust az egyházművészet és a kortárs (hetvenes évek) képzőművészeti törekvéseinek szintéziseként is érthetjük. Ennek bibliai feloldását – Ezékiel könyve – maga Szabó adta meg (Filó Kristóf közlése). Ez már önmagában is sajátos érték, és tanítás az építészet nyelvén. De ezt ebben az esetben a térrel szorosan együtt lélegző epikus réteg egészíti ki és teszi különösen gazdaggá. Ez a templom kerámia frízein, berendezési tárgyain, szobrain végigvonuló, egyetlen kéztől származó, mégis többszólamú értelmet átadó társzművészeti réteg Szőke Lajos (1910–2015) munkája.

Ennek minden gazdagságát az adott terjedelem nem teszi kifejtéhetővé, csak szinte a felsorolás szintjén rögzítjük. A karzat alatti fríz dombormű, amely a karzat bejárati oldal alatt három sorra rendeződik, a szentély fríze a titulust jeleníti meg: a Nagyboldogasszony, Mária életét születésétől a halálán keresztül a mennybeviteléig és a magyarsághoz fűződő viszonyáig. (Sz. I.) Ezt erősíti a karzattödmény acél szegélyén Endrődi Sándor a népénekké lett versének részlete: „*Lelked békéjével / Hajolj a viharra! / Égi trónusodból / Csillagos lakodból / Tekints a magyarra!*” Stella Maris (Filó Kristóf) Az északi oldalon és déli oldalon egy

teljes keresztút rejtőzik a feltámadás misztériumát is megidézve. A karzat bejárati sávját, mintha a régi templom 4 falpillérét idéznék, négy pillér uralja, ebből kettő a főbejárat keretezése, csak az előtér felé kerámia – Szent György (Filó Kristóf) és Szent Kristóf (Szőke Lajos) – nagy méretű domborművével. A templomtérben agyagtáblákba karcolt ókeresztény szimbólumok és ó- és újszövetségi idézetek pillérburkolata áll. A karzat alatti sáv egyetlen frízen kívüli plasztikája a konzolon álló kisméretű Keresztelő Szent János szobor. A karzat feletti sávban csak a szentély nagy keresztjének nagyméretű, a frízektől és domborművektől eltérő plasztikájú korpusza van.

A szentély berendezésén hasonló plasztikai különbség figyelhető meg. Az ambó négy evangélistája és a húsvéti gyertyatartó angyalai a frízek forma- és mintázási világához, a kerámia papi szék az agónián túllépő Krisztus alak formálásához köthető. (Filó Kristóf)

A szentelési kereszték agyagmécsei alázattal illeszkednek a padlóról átforduló mettlachi csíkok sávjába. A felszerelés olyan időszakos elemei is e szobrászi egységbe foglaltak, mint a szentségi kápolna tabernákulum építményébe felállítható Szent Sír halott Krisztusa, vagy a karácsonyi misztérium Szent Családjának hármasa. Az ajtókon portálok Árpád-házi szentek és boldogok bronz kézfogóba mintázott képmásai jelennek meg.

A külső tér sajátos eleme a „harangláb” toronypótló, felnagyított útszéli keresztet idéző, bonyolult C profilokból szerkesztett plasztikája, markáns félkörös formával, trapézlemezzel zárva, átderengő műanyagbetétekkel, a korábbi kápolna harangjait felhasználva. Expresszív és drámaian nagy kerámia korpusza itt még az *agonia Christiana* pillanata, szemben a szentély Krisztus alakjával.

Ugyanakkor a konstrukció téri helyzete az előtér zárása is egyben. Az oromfalak vakolt síkjainak keskenyedő felülete betonkonzoljain és az osztópárkányán hat-hat apostol figura áll a reliefek formavilágával rokon megfogalmazásban. (Szabó István) Ez 1983-ra készült el az urnatemető lejárata és pofafalainak dinamikus beton béléstest plasztikájával, Szabó tervei szerint.

Talán csak a farkasréti templom üvegablakinak teret formáló saját kezű munkáihoz fogható az érldligeti templom égetett vörös terrakotta rétege. Itt Szabó nem maga végezte el a műveletet, hanem másra bízta, társa Szőke Lajos szobrász volt, de az egyes elemek tartalmi követelményeit részben Filó Kristóf fogalmazta meg. Egyes részletek kialakításában Szabó egyik fia is részt vett.⁶

Az eddigi leírás a 1983-ra elkészült állapotot próbálta rekonstruálni. Ez lehetett legközelebb azok közös munkájához, akik 4-5 évig dolgoztak a templomon. Filó Kristóf szóbeli visszaemlékezése alapján elmondható, hogy az általa szerkezetkészítés átvevő építkezés befejezése az építés, a plébános és a szobrász közös gondolkodásnak együtt működésének eredménye szellemi síkon is. (Az építkezést kezdő plébánossal való viszonyt nehéz kutatni.)

1978-tól a jelenig tartó 40 év a homlokzatot erősebben, a belsőt kevésbé alakította át. Ezek nagy része a praktikum és a viszonylag kis létszámú aktív közösség oldaláról érhető. Nemcsak Szabó István temploma, hanem a korszak legtöbb épülete is csak igen gondos és lelemé-

nyes tervezéssel, és adott esetben jelentős anyagi áldozatok árán lenne autentikusan felújítható. Azok a megoldások, amelyek esetleg a jelen anyag- és technológia választékából analógok az építéskorival, vélhetően éppúgy nehezen befogadhatók lennének a mai használóknak, mint lehetnek az egykoriaknak az eredetiek.

A sokak által nem önálló korszakként értelmezett hetvenes évek építészetiében, ennek az eltűnő építészeti egyes darabjai mégis kitapinthatóvá tesznek egy sajátos, sem előtte sem utána nem lehetséges építészeti korszakot, amit a személyessé tett iparosított építészeti nevezhetnénk. Az egyik legszebb példa éppen Szabó utolsó korszaka, azzal a különös adottsággal, hogy a saját fejlesztésű ipari, szerkezetével kísérletezhetett, és – ha másnak nem is, magának mindenképp – bizonyíthatta annak sokoldalú kifejező eszközként való alkalmazhatóságát az építészeti formálásban.⁷

Németh Gábor Árpád igaza van abban, hogy „...az építész az adott köztársaság mellett át tudta szervezni a teret úgy, hogy az alkalmas legyen a szakrális funkció betöltésére.” Ráadásul úgy, hogy templomai közül talán a legtisztábbban itt valószínűsítette meg a II. vatikáni zsinat liturgikus előírásait. Ebben segítségére volt a krisztusi korban lévő plébános is, aki maga is dolgozott a házon, a kert rendezésén. Talán ennek, és a fentiekben leírt együttgondolkodásnak az eredménye, hogy „...külön-külön semmi sem szép vagy figyelemre méltó az összehatás mégis nagyon jó: felszabadult és harmonikus.” A szerző azért a részletekben is sok szépséget és a további kutatásban felfedezni valót lát a templomépítő-tervező Szabó István legintenzívebb korszakának e darabjában.

¹ Kovács Dániel doktori értekezése (2008). A Szabó István életét, életművét átfogó írás értelemszerűen nem törekedhetett az egyes művek részletes elemzésére, teljes feltárására, de minden további kutatás, alapidokumentumának tekinthető.

² Az értekezés sajátossága, hogy egy gyakorló építész szemzőgéből vizsgálja a templomot, amelynek felújítását terveznie kell. Ugyanakkor a tervezés tárgyának alapos feltárás művészettörténeti eredményt is hoz, a szerzőség kérdésében, az erendendő tervezői koncepció sorsát illetően, és sokat feltár Szabó tervezési, alkotói munkamódszeréről.

³ Az érldligeti templom esetében Kovács Dánielnél is hivatkozási alapként szereplő Németh Gábor Árpád OTDK dolgozatában 1983 szerepel, az érintett egyházmegye honlapján 1978–1982, ezt a dátumot veszi át a helytörténet is. (Érdi krónika 2000. kiadás, és a Filó Kristóffal történt beszélgetés is)

⁴ A templomról eddig a szerző tudomása szerint teljes építéstörténetet, elemzést, értékelést bemutató írás még nem látott napvilágot, Kovács Dániel az indusztriális korszak elemei közé sorolja, Németh Gábor Árpád ír róla hosszabb elemzést OTDK dolgozatában. Tulajdonképpen ezen írássok állításainak pontosítása, oppozíciója a jelen írás.

⁵ Sem a pályázat megadott kerete, sem az írás létrejöttének ideje nem tett lehetővé alaposabb levél- és tervtári kutatást, sem személyes interjúkat. Ami a helytörténeti források, személyes megfigyeléseken és a már említett tanulmányokon túl van az Székesfehérvári Egyházmegyei Levéltárban szabadon kutatható érldligeti anyaga 1969-ig, illetve a templom építését befejező akkori plébános, Filó Kristóf és a szerző beszélgetésére támaszkodik, Szabó többi templomára vonatkozó egyéb forrás az egyes közösségek honlapjairól vett adatok, ill. személyes megfigyelések, a csak monogramokkal jelzett közbevetés a gondolat szellemi gazdáját jelölik a továbbiakban.

⁶ A belső munkák és a „homlokzati” nagy korpusz 1982-ben már kész volt, az apostolok 1983-ra kerültek fel a homlokzatra. (Filó Kristóf szóbeli közlése: a szentélyfríz első „tábláját” még maga készíti el, és adja meg az instrukciót a továbbiak stílusjellegeré, rusztikus formálására. Az égetett agyag ambó, papi szék F. K. instrukciója, a tabernákulum F. K. és részben Szabó fia munkája.)

⁷ Táltos utca (1976): majdnem hagyományos nyeregterető és a szobrászi réteg fontos eleme; Érdliget (1978): klasszikus térrácsi szerep, négy szimbolikussá formált oszlopon (síkfödém); Ildikó tér (1979): a tér egészét determináló felület, se fal, se tető; Vízafogó (1981): falakra támasztott térfedés – tető, de rejtett (nem valósult meg); Dunaújváros (1982): tér- és tömegforma református szimbolikával; Fertőd (1986): a Vízafogó és Dunaújváros variációja megformált tető és felnyitás. Hasonló ez Eladio Dieste munkásságában a saját szerkezeti alapmegoldásához, a vasalat–tégla–betonhéj viszonyhoz.)

A PROTESTÁNS, TEMPLOMÉPÍTÉSZETI KÁNON ÁTALAKULÁSA A SZÁZADFORDULÓN

SZÖVEG TEXT: MÓRÉ LEVENTE (JELIGE: PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK)

A legnagyobb alkotásokat mindig valamilyen eszme vagy erény szolgálata hozta létre.¹ A templomépítészeti sem gyakorlati szükséglet, hanem eszmei igény hívta életre és tartotta fenn évezredekken keresztül.²

A templomok az őskortól kezdve a világ legmeghatározóbb építészeti alkotásai voltak, az emberiség vallásos érzülete mindig és mindenhol tükröződött építészetében, függetlenül attól, hogy hol volt megtalálható az adott kultúra, hiszen vallási célú épületekre mindig is szükség volt.

Egy vallási épület közvetlenül teszi a magasabb szférákban lévő, a földi világot irányító hatalmakkal való kapcsolatot, egyben a társadalmi összetartozás és a földi, politikai államberendezkedés reprezentatív tere is. Az építészet eredeti rendeltetése szerint nem a létfenntartás eszköze, túlmutat ezen, szakrális jellegű és az örökkévalóságnak készül.

A templomoknak ugyanakkor a misztikus és kozmikus szimbolizmusuk mellett van egy nagyon gyakorlati funkciójuk is: gyülekezeti helyként (*domus ecclesiae*) működnek. Ez különösen olyan vallások esetében vált hangsúlyossá, ahol az istenkép fogalma a leginkább absztrakt. E gondolat a protestáns egyházak számára döntő, mert alapvételeik közé tartozik, hogy Isten nem a templomban lakik, hanem az istentiszteleten részt vevő gyülekezetben.³ A kultusz helyét illetően a legfontosabb alapvetés, hogy „Isten nem lakik kézzel csinált templomokban, hanem ő mindenütt jelen van és így ő mindenütt tisztelhető és imádható.”⁴ Ebből fakad, hogy a reformátorok sem rögzítettek építészeti dogmákat.⁵ Míg a lutheri reformációt kultusz tekintetében a „megtartás és átadomítás” jellemzi, a kálvini ágat az „újjaalakítás”.⁶ A reformátusok nem tűrtek meg semmiféle díszítést a templomban.⁷ Az alapelvek ugyanakkor megegyeznek a reformáció különböző ágainak gondolataiban, ezen belül is elsősorban a kultusz gyülekezeti tételében, amelyben a hívők is fontos részt kell, hogy vállaljanak. Megegyeznek továbbá abban is, hogy a kultusz központja az igehirdetés.⁸ A protestáns templom sajátos jellege ezért elsősorban a térszervezésében nyilvánul meg. A szertartás prédikáció-központúsága a szószéket helyezi a figyelem középpontjába.⁹

Már a reformáció kezdetén is törekedtek egy protestáns templomépítészeti norma kialakítására.¹⁰ A reformáció első két évszázadában általában kevés protestáns templom épült. Ennek oka egyrészt abban keresendő, hogy a katolikusoktól elvett templomok – némi átalakítás után – ellátták ezt a feladatot, másrészt ebben az időszakban, amely háborúk sorozatát hozta, a fejedelmek és uralkodók nehezen tudtak volna anyagi segítséget nyújtani az egyházaknak.¹¹ Krähling János szerint az első, önálló protestáns templomépítészeti bemutató munkát Josef Furttentbach ulmi építőmester jelentette meg. A Furttentbachot követő nagy elméleti szerző Leonard Christoph Sturm volt, aki 1712-ben tankönyvszerűen összeállított munkájában szinte az összes fellelhető alaprajzot megadta.¹² Az olcsó megoldásokra törekedett, támogatta a karzatot a befogadóképesség növelése érdekében, de síkra szállt a kórus ellen. Szerinte a görögkereszt alaprajz is elfogadható megoldás a protestáns templomok elrendezésére.¹³ Nála a Salamon-templom előkép szerepe a döntő – ő az a szerző, akire a teoretizáló protestáns építészeti szakirodalom századokon át hivatkozott.¹⁴

A reformált gyülekezetek már ebben az időben is olyan kultuszhelynek tekintették a templomot, amely létezésük biznyságául szolgált, azonban a 19. századig nemigen sikerült olyan templomokat építeniük, amelyek a hívek által elvárt célszerűséget és művészi szempontokat egyaránt kielégítették volna.¹⁵ Ezt a klasszicizmus formaelemeit kiaknázni igyekvő, a 19. század második felében Közép-Európában uralkodó építészeti irányzat, az eklektika lendítette előre. A historizmus egyáltalán nem öncélú másolás, de nem is csak formai játék. A korszak építészeti tudatosan használták fel a történelmet. Az épület funkciójához választották a szerintük legmegfelelőbb „stílusruhát”.¹⁶ A század második felében a szigorú historizmust kénytelenek voltak felváltani a kísérletezőbb, keveredő stílusjegyekkel dolgozó eklektikára, hogy az új építészeti feladatokat – elsősorban a szerkezeti újítások beépítésével – meg tudják oldani. Gottfried Semper úgy vélekedett erről, hogy bizonyos formai sajátosságok megtartása nem jelenti a technikai fejlődés elutasítását.¹⁷

Karl Friedrich Schinkel fellépése hozott először komoly fejlődést a protestáns templomok építésének történetében, de hatása inkább csak német területekre terjedt ki.¹⁸ Schinkel Werderkerchéje (1821–1825) előlegezte meg a templomépítészetben a 19. század második felében lezajlott változásokat,¹⁹ de igazi átalakulást a romantika hozott. Schinkel még a klasszicizmus és a szimmetria jegyében tervezett (megegett, hogy templomaiban két szószéket helyezett el, hogy ne keljen feláldoznia a szimmetriát).²⁰ Véleménye szerint, ha a protestáns templom építésénél helyes irányt akarunk követni, csakis a középkori hagyományra hagyatkozhatunk.²¹ A század közepére azonban már a neogótika győzedelmeskedett a templomépítészetben. Gottfried Semper egy 1845-ben írott művében (*Über den Bau evangelischer Kirchen*) már előremutatónan megjegyezte, hogy a kor templomépítészetének a reformáció korát kellene figyelembe vennie, és nem a 13. század, hanem a 19. század számára kellene templomot építeni.²²

A 19. század közepéig fontos szerepet kapott a funkcióból kiinduló szabad térkialakítás.²³ A középkori építészet nagyra értékelése mellett azonban megjelent az az igény, hogy a templom szakralitását esztétikai eszközökkel is kifejezzék. Innentől a középkori katedrálisok jelentették a templom adekvát kifejezési formáját. Profán jellegük miatt elvetették a korábbi centrális, kórus nélküli templomformákat.²⁴

A kálvinista templomok Magyarországon is leginkább terem elrendezésű alaprajzzal épültek, egészen Pecz Samu koráig.²⁵ Egy-két példától eltekintve (Péchy József kör alaprajzú terve a debreceni református nagytemplomhoz, vagy Hild József görögkereszt alaprajzú ceglédi református temploma) a 19. század második feléig szinte egyeduralkodó maradt a hosszaházis elrendezés.²⁶ 1860-tól fordultak elő görögkereszt alaprajzú templomok, mint Szkalnitzky Antal hajdúhadházi református temploma, ahol a neoromán, homlokzati kéttornyos kialakítás a katolikus templomok monumentalitására emlékeztet.²⁷

1861-ben született meg az eisenachi regulatív, amelyben a korszak meghatározó protestáns gondolkodói megfogalmazták az ideális templommal szembeni elvárásait.²⁸ Ehhez minden evangélikus gyülekezetnek igazodnia kellett, és a kor szokásaihoz kapcsolódva a stilisztikai szempontokat a funkcionális szempontok fölé emelték.²⁹ Javasolják az ókeresztény,

a román, a koragót, de különösen a germán gót stílus követését.³⁰ A regulatív nagy hatása abban áll, hogy a reformáció előtti stílusokhoz nyúlt vissza, és ezzel megszüntette a különbséget protestáns és katolikus alaprajz között.³¹ Ugyanakkor nem rendelkezett a kereszthajókról, ezáltal mégis lehetősége nyílt az építésznek centralizáltabb elrendezéseket kialakítani. Az 1870-es évektől jellemzővé vált a keleti rész, a keresztház és a négyzet hangsúlyozása, amivel igen nagy négyzeti tereket alakítottak ki.³²

A hosszaház elrendezés fejlődésének következő szakaszát az olyan templomok jelentik, amelyeknél a teret poligonális kereszthajók, illetve rövidített hosszahajók segítségével igyekeztek centralizálni.³³ Az 1880-as évektől jelent meg egy új típusú alaprajz, amely szintén tiszteletben tartotta a szabályzat előírásait, ugyanakkor a protestáns liturgiának jobban megfelelő tételre törekedett. Ez egy aszimmetrikus kéthajós elrendezés, amiben a főhajó egyik oldalán mélyebb mellékajót alakítanak ki, így jobban látható marad a szószék, előlött pedig nagyobb befogadóképességű karzatot lehet kialakítani. Ennek késői képviselője Pecz Samu fásori evangélikus temploma (1903–1905) is.³⁴

Az 1880-as évek végére sokan kívánták az eisenachi szabályozás felülbírálatát. Ez vezetett el 1891-ben a wiesbadeni program kidolgozásához, melyben olyan elrendezési alapelveket szabtak meg, amelyek ellentétben álltak az eisenachi gondolatokkal és sok tekintetben a korábbi hagyományhoz kötődtek. Rögzítették, hogy a gyülekezet és a lelkész egységét a tér egységének is ki kell fejeznie, tehát több hajó kialakítása, illetve a kórus elválasztása nem megfelelő eljárás, továbbá a szószéket az oltárral egyenrangúként kell kezelni. Ez a program nagy viták alapja lett.

A regulatív szabályozásával összhangban, de a nyugati példáktól eltérően a korszak két nagy magyar protestáns templomépítője, Schulek Frigyes és Pecz Samu egyaránt centrális magból fejlesztette templomainak alaprajzát, ehhez csatoltak hosszanti teret.³⁵ Ebben az időben Magyarországon nagyon előremutató templomok születtek. Európa többi részén csak a század végére jutottak el az általuk alkalmazott térszervezési elvekhez.

A templomépítészet kérdése Európa-szerte rendkívül aktuális volt, ennek jó példája a rendszeresen megrendezett Evangelische Kirchenbautag, amelyről több folyóirat is tudósított (az elsőt 1894-ben tartották). Pecz Samu és elődje, Schulek Frigyes templommegoldásai a világ templomépítészeti élvonalához kötik a magyar építészeket. A térképzés kérdése a századfordulót követő időkben is előtérben maradt, így a mintegy 20 évvel később bekapcsolódó Ybl Ervin³⁶ és Réz László³⁷ még a probléma teljes aktualitását láthatták. Írásaik jelentősége, hogy kezdtek eltávolodni a szakralitás megjelenítésének gyakorlati problémáitól, fejtegetéseik elméleti túlsúlya az építészetben ekkor zajló átalakulásnak, a modern formanyelvet meghatározni és legitimálni igyekvő törekvéseknek nyomait mutatják. Ezek a szövegek a szakralitás megközelítésére tesznek kísérletet. Ybl Ervin a gótikus templomépítészetben látta a legmélyebb lelkiesség lenyomatát, művében pedig a művészet egészét érintő kijelentéseket tett. Szerinte azok a legtökéletesebb dolgok, amelyeknek csak művészi jogosultságuk van, az emlékmű szobrokat például már hátrébb sorolja.³⁸

Annak a szabálynak, hogy minden épület már a külső jegeivel is kifejezze a rendeltetését, inkább külső, nem pedig igazi művészi alapja van. Igazi művészi alkotás a fentebb említett törvény csorbítása nélkül csak a templomépítészetben születhet – a templomok mindig megengedik a tiszta művészi megoldást.³⁹ Ahogyan Réz László mondta egy helyen: „A krisztusi vallás szolgálatában álló templomnak az Isten fenségéről, nagyságáról, stb. beszélő symbolumá kell lennie; a templom berendezésének, egyes alkotó réseinek is symbolikus jelentőséggel kell bírniuk.”⁴⁰

A döntő lépést a modern építészet felé Otto Bartning *Vom neuen Kirchenbau* című munkájának 1919-es megjelenése jelentette. Ebben felteszi a kérdést: mit is jelent a szakralis építészet, illetve egyáltalán szakralis-e a protestáns templomépítészet? Ennek hatására még ugyanebben az évben Marburgban konferenciát tartottak annak megvitatására, hogy

merre tart a protestáns építészet. Ezen a konferencián tartott előadást Martin Elsässer, aki a templomok „ipari” jellegét hangsúlyozva kijelentette: az új építészetnek nem szabad hamis érvényességet színlelnie, de éppígy nem szabad régi stílusokban sem gondolkodnia. Arra a következtetésre jutott, hogy minél inkább el kell távolodni a „dísztemplomtól” és közelebb kell kerülni egy világos, egyértelmű térfelfogáshoz.⁴²

Elsässer gondolatait alapul véve Paul Girkon teológus igyekezett egy világos építési programot adni, amelyben kiemelte, hogy a protestáns egyházi építészet nemcsak prédikálólé helyet hoz létre, hanem építészeti szimbólum is, azaz „épített Ige”. Ez olyan építészeti kíván, amelyik nem esetleges és sorsszerűen közel áll a korszak emberéhez. Ennek megragadását abbéli felismerésében látta, hogy a liturgiai program a kultusz térprogramja. Az oltár tehát egyszerre kell, hogy úrasztala és áldozati oltár, a goluta szimbóluma és a szellemi áldozás helye legyen.⁴³ Ezek bizonyítják számára, hogy a protestáns templomépítészetnek megvannak a maga törvényszerűségei és teológusok bevonása nélkül nem lehetséges templomot építeni.⁴⁴

Az 1920-as évekre ezek a gondolatok vezettek el oda, hogy tulajdonképpen anyagtalánították az építészetet, színekre és felületekre redukálták. Ezzel együtt eltűnt az ornemens is, amely a történeti folytonosságot biztosította. Sokan vélték úgy (és vélik ma is), hogy az épületek „enélkül magukra maradtak, mint a talapzat nélküli szobor, elvesztették kontextusukat”.⁴⁵ Új szervező erő alakult ki azonban a modern templomépítészetben: megtalálni a forma és szerkezet egységét, amely a hely szellemének láthatóvá tételét, ezáltal a szakralitás elérését célozza. A 20. században a szakralitás nem csak a templomok esetében felmerülő kérdés, de átszötte a profán építészetet is, hiszen szakralitás személyes érzékenységből és a közösséghez való tartozás élményéből és a *genius loci* megéléséből együttesen adódik.

¹ Dr. Erdőssy Béla: Korunk magyar egyházművészete. Katolikus Emléktár, Budapest, 1983. 4.

² Rév Ilona: Templomépítészetünk ma. Corvina, Budapest, 1987. 11.

³ Lőrincz Zoltán: A protestáns templomépítészet kérdései. In: Lőrincz Z.: „Ne hagyjátok a templomot...” Új református templomok 1990–1999. Kálvin Kiadó, Budapest, 2000. 18.

⁴ Réz László: Vallás és művészet. Gömöri Református Egyházmegyei Lelkészi Testület, Rimaszombat, 1909. 90.

⁵ Lőrincz Zoltán: i. m. 18.

⁶ Réz László: i. m. 91.

⁷ Takács Béla: A református templom. In: Drencsenyi Balázs – Hegyi Gábor – Marosi Ernő – Takács Béla: Református templomok Magyarországon. Hegyi & Társa Kiadó, Budapest, 1992. 13.

⁸ Réz László: i. m. 90.

⁹ Orbán János: A 18. századi Erdély református templomépítkezéseiről. In: Utóirat – Post Scriptum. A régi-új Magyar Építőművészet melléklete. 2008/5. 6.

¹⁰ Pecz Samu: A protestáns templomok építéséről, kapcsolatban a debreceni kálvinista új templom részletes ismertetésével. In: Magyar Mérnök- és Építész-egylet Közleménye. 1888/33. 241.

¹¹ Uo. 241.

¹² Lőrincz Zoltán: i. m. 26.

¹³ Róka Enikő: Centralizáló törekvések a protestáns templomépítészetben. In: Utóirat – Post Scriptum. A régi-új Magyar Építőművészet melléklete. 2008/5. 12.

¹⁴ Krähling János: A hazai evangélikus templomépítészet kutatásának feladatairól. In: Építés-Epítészetudomány 1996/2. 166.

¹⁵ Réz László: i. m. 92.

¹⁶ Sármany Ilona: Historizáló építészet az Osztrák-Magyar Monarchiában. Corvina, Budapest, 1990. 18.

¹⁷ Mallgrave, Harry Francis: Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century. Yale University Press, New Haven & London, 1996. 202.

¹⁸ Pecz Samu: i. m. 193.

¹⁹ Zádor Anna: Klasszicizmus és romantika. Corvina, Budapest, 1976. 115.

²⁰ Lőrincz Zoltán: i. m. 28.

²¹ Pecz Samu: i. m. 244.

²² Lőrincz Zoltán: i. m. 28.

²³ Róka Enikő: i. m. 13.

²⁴ Uo.

²⁵ Pecz Samu: i. m. 246.

²⁶ Róka Enikő: i. m. 15.

²⁷ Uo.

²⁸ Uo. 13.

^{29,30,31} Uo.

³² Uo. 14.

^{33,34,35} Uo.

³⁶ Ybl Ervin: A keresztény templom művészetének bölcselése. In: Építő Ipar. 1909/13.

³⁷ Réz László: i. m. 97.

³⁸ Ybl Ervin: i. m. 118.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Réz László: i. m. 98.

⁴¹ Lőrincz Zoltán: i. m. 30.

⁴² Uo. 31.

^{43,44} Uo.

⁴⁵ Sugár Péter: Ornamentikáról és szakralitásról (kísérlet és interpretáció). In: Utóirat – Post Scriptum. A régi-új Magyar Építőművészet melléklete. 2003/6. 41.

TÖBB FÉNYT

KORTÁRS MELODRÁMA SOK RÉSZBEN, TÖBB SZEREPLŐVEL

SZÖVEG TEXT: SÁGI GERGELY

*Fények le.**Prológus. (Válság.)*

„Ki kellene őket irtani. [...] Nem bírom az építészeket, mert a bűneik tovább tartanak a saját nyomorult kis életüknél. [...]”

Egyszer volt, hol nem volt, majdnem pontosan 6 éve, 2012. szeptemberének elején, egy kellemes kora őszi napon a Tartomány hivatalban lévő Elnökasszonya avatni járt a faluban, ahol az avató után a (nyilván teljesen véletlenül) bekapcsolva felejtett kamera felvételein látszik és hallatszik, ahogy az Elnökasszony és a Polgármester beszélgetnek:

- Mi az ott?
- Micsoda?
- Az ott, az. Az a hasáb.
- A hasáb? A község házára gondol. Díjakat is kapott, Elnökasszony. Építészeti díjakat.

- Az egyetlen előnye a válságnak, hogy ennek vége... Soha nem láttam még ennyire ocsmány dolgot.

- Nem tetszik?
- Már hogyan is tetszene egy olyan környezetben, mint ez a tér?
- Nos... Hát ezek a tartomány építései...
- Ja. Ki kellene őket irtani.

[...]

A felvétel – ahogy az lenni szokott – azon nyomban ki is szivárgott, és az ebből kerekedő botrány végül az Elnökasszony már amúgy is ingatag politikai karrierjének végét jelentette. Tudjuk jól, a jelenet időben és térben is tőlünk távol játszódik (nem is sejtjük valószínűleg, hogy mindkettőben mennyire távol), ráadásul a történelem egyik legsúlyosabb válságának kellős közepén vagyunk. Ez a válság volt azonban az, amikor az építész, mint szakma és mint egyén felelőssége egészen új megvilágításba került, a történetből kirajzolódó kép pedig nagyon élesen mutat rá tértől és időtől függetlenül ma is létező problémákra.

Első monológ. (Nem kell.)

Régen minden jó volt. Legalábbis jobb. Persze, régen is voltak problémák, hogyan is ne lettek volna, de azok nem is voltak olyan igazi problémák. Nem volt válság. Sem gazdasági, sem érték, sem identitás, sem semmilyen válság. Persze, régen is voltak válságok, de azok nem is voltak olyan igazi válságok. Ez az igazi válság. Ami most van. És persze épp nekünk jutott megint ez is.

Persze a 19. században ki tudott nőni egy nagy nemzedék. A 20. században ki tudott nőni két nagy nemzedék is. Nyugaton. Nálunk csak egy. Sem. Őket is kicsinálták. Persze, nekik ott nyugaton amúgy is könnyű volt. Nekik ott megvolt minden. Nekünk itt nincs, és nem is volt semmi. Nem is lesz. Mert ez itt a periféria. A második sebességes Európa, mondjon bárki bármit, mindig az is volt, mindig is az marad. Persze, kitégült a világ, mert internet? Ugyan már. Az nem nekünk való, úgysem tudjuk használni és csak arra jó, hogy még azt a keveset is elvegyék tőlünk rajta keresztül, ami nekünk itt még megmaradt. Az utolsó kis zárt, biztonságos darab földet, ahol még csend van és nyugalom.

Családi házat nem tervezek. Az azoknak való, akiknek nincs munkája.

Vagy a mazochistáknak. Abban úgysem lehet építészetet csinálni, nem lehet meggyőzni senkit semmiről. A példák? Ugyan már, véletlenek. És különben is, utána úgyis szétverik az egészet, egy év, rájuk sem lehet ismerni. Figyeld meg. Most minek tegyem tönkre magamat? Kinek jó ez? Ott van, felmegy a netre, bjúthóm.net, megveszi a mediterránt. Ehhez nem kell építész. Különben is, kinek kell ma már építész?

Akkor milyen munkám van? Hát van. De hagyjuk inkább, örült szívás az is. Nem is akarod tudni. A megrendelő? Az egy szemét. Nála csak a kivitelező rosszabb. Ketten együtt persze összejátszanak. Kinyírják a házat, kiváltanak és tönkretesznek mindent. Három forintért az anyját is... Persze. Tudom. De mindegy, ebben az országban ez van. Persze, el lehet innen menni, megmondták már korábban is. Én nem megyek. Engem még úgy neveltek, nekem elveim vannak, meg küldetésstudatom. De hát mire megyek vele? Nem kellek senkinek.

Cselekmény – első felvonás. (Mindenki mindenhez – is.)

„Tervezni? De hát ez meg van már tervezve, itt van, lerajzoltam. Ezt már csak be kell vinni az arhikédbe. Az meg mennyi ideig tarthat? Max egy hét.”

Minden ember (a szerencsésebbek általában legalábbis) házban lakik, házakat használ változatos célokra, nap mint nap. Ezek az emberek aztán egy szép napon gondolnak egyet, és olyan házban szeretnének élni, olyan házakat szeretnének használni, amiket ők találnak ki olyanra, amilyenek ők szeretnék. És akkor (más választásuk nem lévén) felkeresnek egy építészt. Nem azért keresik fel, mert ők szeretnék felkeresni. Nem. Azért keresik fel, mert muszáj nekik. Szükségük természetesen nincsen rá, miért is volna, hiszen ki is tudná jobban, mire vágyik, mire van szüksége, ha nem ő maga?

Az építész az nem művész, annak túl kocka. Nem mérnök, ahhoz meg túl link. Nem kőműves, annak legalább van szakmája, meg amúgy is látszik, hogy mit csinál. Az építész az csak úgy van. Hiszen mi hasznosat csinál valójában? Rajzolgat. Néha esetleg makettezik is. Az amúgy jó, azt legalább meg lehet fogni. Ezen kívül egyébként meg valami fura nyelven beszél fura dolgokról, olyanokat mond, hogy a koncepció meg hogy a hely szelleme... Én különben sem akarok szellemet a házamba. Viszont hol lesz a muskátlí? És a kutya? És a gyerek labdája? Na ugye. És ezért még pénzt is kér. Hallatlan. Pedig én már régen tudom, hogy mit akarok. Nem kell itt okoskodni, nincsen semmi látnivaló. Különben is ki fogja ezt használni? Hát én. Na ugye.

Nehezen megérthető és nehezen elfogadható a helyzet, hogy egy kívülállót bárki hagyjon beleszólni a legbelsőbb ügyeibe, beengedje a legféltettebb, legmagánosabb életébe. Nehéz elfogadni, hogy valaki kívülről azt állítja, jobban ért az életünkhöz, mint mi magunk. Az amúgy is érzékeny helyzetben pedig a szakmához kapcsolódó lenéző, undok és végtelesen elitista építész képe tovább rontja egymás megértésének az esélyét.

Cselekmény – második felvonás. (Én mindenben – is.)

„Inkább ne csináljunk semmit, minthogy olyat csináljunk, ami nekem nem tetszik.”

Van az a szint, amikor az embernek vagy nagyon sok elkölteni való

pénze van, vagy nagyon sok pénzt akar keresni, esetleg politikai természetű ambícióit óhajtja az örökkévalóság számára halhatatlanná tenni. Esetleg ezek tetszőleges kombinációja, szélsőséges esetben mindhárom együtt. Ezek az emberek tehát egy szép napon gondolkodnak egyet és felkeresnek egy építész. Nem azért keresik fel, mert ők szeretnék felkeresni. Nem. Azért keresik fel, mert muszáj nekik. Ők már belátják, hogy azért ez nekik is sokkal jobb így, hiszen (játszunk el a gondolattal egy boldog pillanatra), ha véletlenül mégsem ők értenek mindenhez – is – a legjobban, legalábbis idejük biztosan nincs ilyen jelentéktelen dolgokkal foglalkozni. Kell tehát valaki, aki ezt megcsinálja. A szükséges rossz.

Szóval én arra gondoltam, hogy legyen nagy. Nem kell semmi extra, de láttam egyszer egy ilyet a neten és nagyon tetszett. Igen. Pont ezt, így. Nagyszerű. Mit mondasz? Hogy ezt így nem lehet? Miért nem? Mert Floridában nem esik a hó és mindig meleg van? Ne mondd már, hát ott van a képen látom, hogy meg lehet csinálni. Hogy sokba kerül? Figyelj, pénz most nem számít, de tényleg, ennek nagyot kell szólni. Hogy te szóltál? Ne te szólj, a projekt szóljon. Nagyon.

[...]

Mi ez? Nem ezt beszéltük meg. Dehogynem? Nem. Én nekem te ne mondd, a terveket nem értem, a látványterv alapján meg nem így képzeltem el. És ennyibe kerül? Mit képzelsz, honnan lesz erre pénz? Nem. Ezt fele ennyiből ki kell hozzuk. Persze, igen, jól láttad, van ott ennyi pénz, de az nem erre van. Jó, ezzel nem kell törődni, most már tudod.

A pénz felelősség. De nem csak az építész felelőssége jól bánni a rábizott vagyonnal, hanem a vagyon tulajdonosának is felelőssége azt a lehető legjobban felhasználni. Nem gazdaságilag legjobban. Nyilvánvaló, hogy egy alapvetően kapitalista és neoliberais gazdaságpolitikai modell alapján működő világban a siker mérőfoka a befektetés megtérülése, és ebben a közegben szinte lehetetlen megérteni és megértetni a nonprofit, ne adj' isten veszteséges, vagy akár legalább a hosszútávú megtérülést jelentő projektek hasznát és szükségességét. Ezzel pedig az alapvetően társadalmi célú, társadalmi hasznú projektek kerülnek mellőzött szerepbe, szélsőséges esetben akár teljesen el is tűnnek a beruházási palettáról.

Régen volt vízió. Volt szándék, volt vágy egy cél iránt. Ma már nincsenek igazi társadalmi perspektívák, ma már csak termelési hatékonyság, megtérülés és gazdasági haszon van.

Második monológ. (Kell.)

Sok szó esik mostanában arról, hogy nem kellünk. Hogy építészek nélküli építészet van. Hogy nincs szükség a starchitect kultuszra, hogy a „klaszszikus építészet” önző, öncélú és pazarló dolog, amit egoista, elitista primadonnák művelnek. Hogy az új irány a visszahúzóódás, a háttérben maradás, hogy mostantól az ismeretlenségbe menekülve, szerzetesként szolgáljunk, hiszen a személyünk lényegtelen és mellékes a szolgálat jelentősége mellett.

Mindkettő tévedés. Világos, hogy le kell számolnunk a starchitect kultusszal, de nem azért, mert nincs szükségünk nagy és követendő példákra, hanem pontosan azért, mert van. De szellemi nagyság, víziók, álmódó és alkotó, új horizontokat megnyitó nagy emberek kellene. Nem

pedig a soha-meg-nem-valósuló látványterves hazudozás és az építészeti pornográfia. A starchitect kultusszal az a baj, hogy elnyel mindenkit. Hogy nincsenek már csillagok, csak ócska celebek, és a végletekig felhígult „élmezőnyben” már egy jól időzített hazugsággal is ott lehet bárki. Ezzel kell leszámolni.

De le kell számolni az álszerénységgel is. Az őszintétlen visszahúzóódás, a közösségben feloldódás hamis kultuszával is. A „szerzetes-építész”, a „közösségi-építész” ugyanolyan hazug kortárs mítosz, mint a starchitecture, csak annál sokkal károsabb, mert a „név nélküliségbe” burkolódzva, a közösség mögé bújva annyi felelősséget sem vállal magára, mint az, aki a saját arcával és hangosan öncélú. Mert az építészek nélküli építészet hazugság. Nem létezik. Építészek nélkül csak építés van, legtöbbször naiv és jóindulatú építés, de az nem építészet, és sok jó hosszútávon sosem származik belőle. Hazudhatjuk azt, hogy a favallák és a harmadik világ nyomortelepei építészeti értéket képviselnek, hogy ezekben mély és elementáris bölcsesség, az egyszerű ember bölcsessége tükröződik, de mindez a legcinikusabb hazugság. Ahelyett ugyanis, hogy valós segítséget nyújtanánk, kvázi laboratóriumi patkányként vizslatjuk őket, és a nyomor és kényszerek szülte „építészetüket” valami misztikus, művi értékkel ruházzuk fel, ezzel lökve le magunkról a tettek súlyát, megelégedve azzal, hogy nekünk már nincs dolgunk, hiszen ők maguk már megalkották a maguk építészetét.

Nem kellene sztárok, és nem kellene álszentek sem. Emberek kellene. És építészek is kellene. Vélt vagy valós büntudatból vagy divatból nem mondhatunk le arról, amit tudunk és amit csak mi tudunk. Mert mi vagyunk az építészek. Ezt a tudást büszkén és bátran kell használnunk és felhasználnunk, összefogva és együtt, egymásért és egymás szolgálatában. Nem tarthatjuk meg magunknak, nem sajátíthatjuk ki, azért kaptuk, azért szereztük, hogy különlegesek legyünk mások javára. Úgy vélem, hogy ez a kortárs építészet helyes iránya. És az építészeknek most is, mint mindig mindenkor, ott kell állni a (szellemi) haladás élén és elsőnek kell szembenéznünk a korunk változásaival. Tisztán kell látnunk a múltat és tisztán kell éreznünk a jövőt.

Új víziók kellene, új tartalom kell és akarat. És emberség, hogy az elveszett (talán igazán soha nem is volt) bizalmat helyre tudjuk állítani egymás között. Szakmán belül és kívül egyaránt.

Epilógus. (A kezdet.)

Nincs olyan gazdasági válság, ami felérne az értékek válságával. Nincs olyan technológiai progresszió, amiért a humánium lehet az áldozat. Az építész, mi, éppen itt, ezen a határon feszülünk. Aligha van még más, akinek a fizikai valója ennyire hozzá lenne kötve a technológiához és egyszerre ennyire a humánumban gyökerezne a szelleme. Mi vagyunk a kapocs, és ez az építészet igazi lényege.

Függöny.

Fények fel.

A KÉP JELENTŐSÉGE A KORTÁRS ÉPÍTÉSZETBEN

SZÖVEG TEXT: SZABÓ LILLA (JELIGE: KAPOCS)

„Fényhatások örvénylésében élünk.”
(Kepes György)¹

A fenti gondolatot Kepes György 1944-ben vetette papírra. Ez a jelenség ma talán minden eddigi kornál szembeötlőbb. A kép uralkodó korszakát éljük, filozófiában, irodalomban és történetírásban számos gondolkodó foglalkozott a témával.

Arról, hogy miért jött létre a kép hegemoniája, illetve ezzel összefüggésben mikorra datálható, több elmélet született.² Ezek közül talán a legmeggyőzőbb az, amelyik a lényegi változást az ipari forradalom utáni gazdasági-társadalmi fordulattal magyarázza.³ A művészetekben viszont inkább az 1990-es évek kezdetére tehető egy jelentősebb fordulópont. A média térhódításával fokozódott a képek iránti figyelem. Ezt a fordulatot az „*iconic turn*”, „*pictural turn*” illetve „*visual turn*” fogalmak írják le, melyek arra a változásra irányítják a figyelmet, hogy a jelenségek elsősorban képként, és már nem mint szöveg érzékelhetők. Míg a kérdéskör a művészetekben gyümölcsöző vitát váltott ki a 20. század végén, az építészeti diskurzusokban többnyire az utóbbi évtizedig érintetlen maradt a téma.⁴

Az elmúlt években néhány építészeti publikáció tematizálta a kép szerepét az építészetben. Juhani Pallasmaa egyrészt a kép hegemoniájának kritikájával, másrészt a kép mentális tartalmának jelentőségével foglalkozott.⁵ Emellett Jacques Herzog különböző építészeti témájú beszélgetésekben többször utalt – szórványosan, de annál találóbban – kép és építészet kapcsolatára.^{6,7} Mégis az építész társadalom számára a képek az építészeti kultúrában és alkotói folyamatban betöltött szerepe jórészt nem tudatos. Tanulmányom fókuszában így azok a kérdések állnak, hogy a mindennapi képzőn hogyan határozza meg észlelésünket és gondolkodásunkat, milyen módon formálja a társadalmi tudattalant, és ez milyen kihatással van a kortárs építészetre és annak alakulására.

A kép fogalma és mentális jelentősége

„Kép és koncepció között nincs lehetőség szintézisre, hiszen azt sem lehet megállapítani, melyik származik melyikből.”
(Gaston Bachelard)⁸

A „kép” fogalma rendkívül sokrétű és diffúz, melynek háttéranyaga bőven túlnyúlik jelen kereteken, hiszen a kérdéskör egészen Platónig visszavezethető. Filozófiai értelemben fontos megkülönböztetnünk a kétdimenziós képet és a nonvizuális képet/képzetet, amely viszont szoros kapcsolatban van az előzővel.⁹ Az esszé szempontjából a képpel kapcsolatosan egy másfajta kategorizálás lesz a döntő (melyet Böhme is előrevetít), amely az előzővel koherensen összefügg, de azt mégsem egy az egyben fedi. Mégpedig az, hogy milyen jellegű tartalmat hordoz önmagában a kép, illetve hogy mennyire beszélhetünk egy bizonyos kép esetében

mentális síkról vagy csak egy kiüresedett sematikus elemről.

Számos pszichológiai és filozófiai tanulmány vizsgálta a képek szerepét a gondolkodásban. Az emberi agy és tudatunk működésében a képeknek központi jelentőségük van, mivel a kép tömörített jelentést tartalmazására alkalmas. A képek tudatunk mélyére fészkelik be magukat, ott tárolódnak, így bizonyos értelemben tudatmódosító szerepük van. Henri Bergson fő tézise szerint a mentális szféra és folyamatok alapja az emlékezet, amely képek formájában tárolódik.¹⁰ Jean-Paul Sartre¹¹ és Gaston Bachelard metafizikai szintre emelik a kérdéskört. Bachelard állítása szerint vannak képek, amelyek minden ember tudatában kultúrától függetlenül, azaz eredendően fellelhetők. A kép hatásmechanizmusa azért annyira erőteljes, mert direkt csatorna mentális folyamatainkhoz és érzelmeinkhez.¹² Eredendően létezik bennünk egy vágy, egyfajta pszichológiai szükséglet a képek által a tudatunk mélyéig hatoló, egyben emocionális jelleggel is bíró pillanatok megélésére.

A kiüresedett kép és a látvány társadalmi

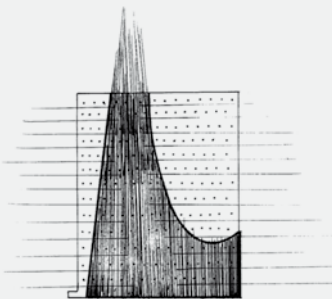
„Sartre megállapítása, hogy »Az ember pontosan az, aminek nem kellene lennie, és pont nem az, aminek kellene lennie.« ugyanígy érvényes a képre is.”
(Gernot Böhme)¹³

Nem meglepő tehát, hogy az emberi agy hiperérzékeny a képi, vizuális tartalmakra, így ezek a kommunikáció és részint a manipuláció jól bevált eszközei közé tartoznak. A 21. században előzönlének minket a képek, melyek az eredeti jelentőségükhöz képest elvesztették tartalmukat, kiüresedtek. A kép és az „elképiesedés” negatív társadalmi hatásait Guy Debord vizsgálta. *A spektákulum társadalmi* című műve, mely a kapitalista fogyasztói társadalom kritikája, 40 év távlatában mit sem veszített aktualitásából, hiszen előrevetíti mai posztindusztriális, globalizációs problémáinkat. Könyvének középpontjában az általa spektákulumnak nevezett jelenség áll, egy alapvetően képek által kommunikált látványvilág, mely életünk minden spektrumát áthatja. Megállapítása alapján ez a látványvilág alapvetően határozza meg az ipari forradalom utáni államok gazdasági, kulturális, politikai és társadalmi folyamatait. Létrejöttének oka a világban megbomló egység és ezáltal létrejövő űr, melynek helyét a spektákulum tölti ki. Véleménye szerint az érzékelt világot képek kezdi helyettesíteni, így a „látvány” egy mindent meghatározó és átható szervező elvvé válik. Az individuum a kép és „látvány” által definiálja magát a társadalom felé, így a spektákulum a képek által közvetített társadalmi viszonyként is értelmezhető. Debord szerint az építészetnek és a művészeteknek épp az lenne a feladatuk, hogy ezekkel a folyamatokkal szembe forduljanak. „*A kultúra az a hely, ahol az elveszett egység után kutatunk*” – hangsúlyozza.¹⁴

A kép jelentése és jelentősége tehát gyökeres változáson ment keresztül a történelem során, a tudatunkba kódolt sűrített mentális tartalmak és tapasztalatok közvetítése helyett a sematizált képig egyszerűsödött. Ez a változás pedig párhuzamosan haladt azzal a folyamattal, hogy a kép uralkodó szerepet kapott a társadalomban.



HERZOG & DE MEURON: A HAMBURGI ELBPILHARMONIE TERVE, 2016



PETER ZUMTHOR RAJZA A BRUDER KLAUS KÁPOLNÁHOZ, 2007

A kép szerepe az építészeti alkotási folyamatban

„Mai munkáink sokkal látványosabbak, mint a kezdetiek. Azonban ez a vizuális gazdagság valójában probléma, mert egyfajta vakságot eredményez.”
 (Jacques Herzog)¹⁵

A fent említett társadalmi folyamatok, gazdasági és politikai érdekek, a látvány és a fogyasztás világa egy az egyben kivetült az építészeti esztétikára. Ez az aktuális világrend több szinten befolyásolja az építészeti alkotási folyamatot. Nagyjából a századforduló óta uralkodik egy olyan állapot, ahol a társadalom és az építészeti számára mind az építészeti hagyomány, mind egy egységes világkép tekintetében megszűnt minden referenciapont. Egyidejűleg technológiailag és gondolati szinten is minden lehetségessé vált. Míg a modernitás ennek ellenére ki tudta alakítani saját szabályait, és az addigi referenciákkal való szembe fordulás „térképet és iránytűt” adott a kezébe, addig mára már ez az ideológiai filter is eltűnt. Jacques Herzog így fogalmaz: „Persze ma is vannak korlátozó tényezők, mint a büdzsé vagy egyéb kötöttségek. De nem ez a probléma. A kortárs építészeti problémája nem a szabadság hiánya, hanem a túlzott szabadság. Hagyományok és tipológiák elavulttá váltak, nincs szabály vagy irányelv többé. Paradox módon, amíg a hagyomány kereteket adott és korlátozta az építészeti szabadságot, a szépség kérdése nem volt probléma. Először az ipari forradalommal és a modernitással vált építészeti dilemmává.”¹⁶

A folyamat második szintje, hogy tervezéskor bármely viszonyítási rendszer vagy fix pont hiányában az üres fehér papírral szembesülünk, ahol az a benyomásunk, hogy a saját világunkat kellene megalkotni. Ebben a pillanatban pedig – jórészt nem tudatosan – az agyunkat elöntő képekhez nyúlunk vissza, amelyeket az észlelésünk addig tárolt. Felismerés és reflexió hiányában ez a folyamat többnyire ösztönös, így sokszor a különféle csatornákon keresztül „kapott” képek kontrollálatlan projekciója veszi át az irányítást tervezésünk felett. Értelemszerűen a kánon is követi a folyamatokat, és fennáll a veszély, hogy egyre inkább „elképiesedik”, és reduktív esztétizált stilisztikai jelleget vesz fel.

A kérdés az építészet kapcsán végül oda torkollik, hogy mikor beszélhetünk a kép esetén tartalmi szintről és mikor sematikus képről, másolatról. Juhani Pallasmaa szerint „az építészetnek komoly gondolkodás eredményének kell lennie”.¹⁷ Ez a tartalmi szint, melynek jelentése van, akkor is, ha ez verbálisan nem fogalmazható meg. Véleménye szerint „A mentális alap esszenciális. Ha az építészet elveszti ezzel a kapcsolatot, a technika és esztétika üres gyakorlóterepévé válik.”¹⁸

A másolás témáját érintve, a kérdés nem is a másolás-inspiráció ténye, hanem sokkal inkább annak szintje. Alapvetően nem azzal van a baj, hogy az alkotó visszanyúl egy referenciához, és abból átvész bizonyos elemeket. Bizonyos értelemben ezt hívjuk építészeti kultúrának. Ebből a szempontból az építészet össztársadalmi alkotás, amelyben elengedhetetlen tanulni és fejlődni a kortárs, illetve előző korok megoldásaiból, és amelyben az építészeti megoldások átvétele, fokozatos átdolgozása, átalakítása az építészeti kultúrát gazdagító folyamat része. Másolással abban a pillanatban válik, mikor egy divatos (építészeti) képet akarunk átültetni az adott objektumba, ami nem az adott feladat belső

összefüggéseiből fakad. Minél kisebb az építész érzékenysége, minél távolabb áll a kontextus és a feladat gondolatossága az eredetitől, annál nyilvánvalóbb a diszharmonia. Referenciaként sokszor csak egy látványterv vagy egy fotó szolgál, és az objektum gondolatosságának ismerete, a koncepció részletekbe menő megismerése akár teljesen elmaradhat. Korunk felgyorsult világában valós analízisre, elmélyülésre (alkotásra) és felfedezésre sokszor már nincs idő.

Kép és építészet kapcsolatának egy következő szintje az objektum kidolgozása, az alkotási folyamat és ennek eszköztárára. Az építészeti tervezés legegyszerűbb eszköze lett a kép, melyet különböző digitális módszerekkel sokkal gyorsabban és hatékonyabban lehet előállítani, mint például makettet, amivel az építészek egyre ritkábban dolgoznak. Az eszköztár és metódus alapjaiban meghatározza a létrejövő eredményt, az épület kvalitásait. Ha például nem volt alkalmas eszköz a tér és fény viszonyának precíz megfigyelésére, a létrejövő épület sem fog rendelkezni ezzel a spektrummal.

A kétfajta kép az építészetben

„A képben pont az az érdekes, hogy nem teljesen tudom, mit és miért is követünk rajta.”
 (Jacques Herzog)¹⁹

Jacques Herzog és Pierre de Meuron építészetében bevallottan hatalmas szerepe van a képnek. Megszólalásaik a kép mentális jelentőségét sugallják. A kép építészetükben betöltött szerepére Herzog következőképp reflektál: „(...) arrogancia nélkül állíthatom, hogy a modernitás után mi voltunk az elsők és egyetlenek, akik a kép használatát az építészetben előrevittük.”²⁰ Véleménye szerint viszont mára ez globális tendenciává változott. Az irodáinkban folyó munka lételeme a kép. Építészek különböző projektekhez folyamatosan képeket töltenek le az internetről, ami szerinte már-már tűrhetetlen özönné válik, mely a sematizálódás veszélyét rejt magában. Meglátása alapján az utóbbi években létrejött egy ellenkező irányú folyamat: számára már egyre inkább nem egy kép elérése, hanem a képek kizárása a cél.²¹

Gyökeresen másfajta képtelmezéssel is találkozunk a fenomenológiai építészeti elvek esetében. Edmund Husserl és Martin Heidegger elvei alapján a tapasztalás, az érzékek és a létrejött atmoszféra határozzák meg az építészeti objektumot. A fenomenológiai építészetnek a képhez való viszonya kettős: általános értelemben elutasítja a térbeliséget két dimenzióra redukáló építészetet, és az ellaposodó, csupán felületes észlelést is bírálja. Ugyanakkor a képet mint mentális folyamatok és mélyebb tartalmak hordozóját és központi szerepét méltatja. A fenomenológiai építészeknél, így pl. Juhani Pallasmaanál vagy Peter Zumthornál centrális az anyaghasználat, fény, belső tér, tartalom, és jelentés kérdésköre. Központi szerepű az alkotások mentális, spirituális tartalma. A kép náluk egyfajta kondenzált koncepció, jelentéstartalmak tömörített vetülete.²²

Ezzel szemben a reduktív, sematizált jellegű kép a társadalmi áramlásokat leképezve erősen befolyásolja az építészeti alkotás folyamatát

és nyomokat hagy az elkészült építészeti objektumon is. Jellemzően nő a forma és főként a homlokzatok jelentősége, megfigyelhető, hogy a figyelem a kültéri fotókra terelődik. Több építészeti dimenzió elveszni látszik, így a térbeliség és a belső arányok – alkalmas tervezési eszköz (pl. makett) híján – legtöbbször nem precíz megfigyeléseken nyugszanak, és kidolgozásukra sem kerül elég hangsúly. Jellemzőbb a kívülről befelé, mint a belülről kifelé való tervezési metódus, akkor is, ha ezt az objektum környezete alapvetően nem indokolja. A belső tér így sokszor a külső megjelenés (kép) áldozatává válik. Az anyaghasználat kérdésköre sok esetben nem is jön szóba, hiszen a pénzügyi realitás nagyobb úr. Az építészeti kultúrában felhalmozott tudás integrálása már sokszor nem része az építészeti alkotói folyamatnak. Például a tartószerkezeti összefüggések mély megértésének hiánya miatt – egyes építményeket leszámítva – a struktúra erősen leegyszerűsödik. Még az is előfordulhat, hogy a kiindulópont egy archetipikus, jelentéssel töltött kép (pl. épület és természet viszonya). Mára viszont még ezek az archetipikus képek is elvesztették mélységüket. Így fennáll a veszély, hogy a koncepció, azaz a kiinduló kép nem hatja át az építészeti alkotás további szféráit, így a térkapcsolatokat, fénykezelést, tartószerkezetet, anyaghasználati finomságokat.

Záró gondolatok

„Ebben a pseudovilágban az építészetnek a valós érzelmeket kell erősítenie.”
 (Juhani Pallasmaa)²³

Összegezve a fogyasztói társadalmunk látványvilága azzal a veszéllyel fenyegeti az építészeti, hogy önmaga is klisévé válik. A kortárs építészet nemcsak vetülete a társadalmi folyamatoknak, de alakítja is azokat, ami komoly felelősséggel ruházza fel az építész társadalmat. Korunkban az építészet feladata, hogy szembeforduljon az aktuális társadalmi normával és más értékeket közvetítsen. Peter Zumthor szavaival élve *„Egy társadalomban, mely a lényegtelenet ünnepli, az építészet egy ellenpólushat képviselhet. Feladata, hogy szembeforduljon a képek, formák, jelentések elhasználódásával, és kifejléssze saját nyelvezetét.”*²⁴

Az „elképiesedés” jelensége univerzális. De mint mindig, a tézissel szemben az antitézis is fel-felüti a fejét. Valószínűleg egy bizonyos szintig minden építészeti tervezésben megtalálható mindkét jelenség.

Éppen ezért írásom tudatosan tartózkodik kortárs épületeknek vagy építésznek az fentebb felvázolt elgondolások szerinti új kategorizálástól vagy besorolástól. Az „elképiesedés” folyamatának építész-társadalmi súlyozása és tudatosítása viszont kérdéses. Jelen írás célja épp ennek a tudatosításnak az elősegítése.

„Itt az ideje, hogy reflektáljunk a kép hegemoniájára. A vizualitás uralja mai világunkat. Elengedhetetlen lenne a kép meghatározó szerepének kritikus vizsgálata. Sürgősen szükségünk lenne a mindennapi látás pszichoszociális kórtanára és kritikus gondolkodásra saját magunkkal kapcsolatban.” (David Michael Levin)²⁵

¹ Kepes György: A látás nyelve (ford. Horváth Katalin). Gondolat Kiadó, Budapest, (1944) 1979, 5–12. o., 35. o.

² Juhani Pallasmaa: The eyes of the skin, Architecture and the senses. John Wiley&Sons, Chichester, 2007, 16. o, 26–30. o.

³ Guy Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, eredeti címe: La société du spectacle, Editions Buchet Chastel 1967, utánnomás és fordítás német nyelvre: Bittermann Verlag, Berlin, 1996, 13–57. o., 156–177. o.

⁴ Philip Ursprung: Der Wert der Oberfläche, gta Verlag, Zürich, 2017, 102–103 150–151.o.

⁵ Pallasmaa, J. m., illetve uő: The embodied Image, Imagination and Imagery in Architecture, John Wiley&Sons, Chichester, 2011, 10–66. o., 97–101. o., 118–130. o.

⁶ Cristina Bechtler: Pictures of Architecture, Architecture of pictures, a conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, moderated by Philip Ursprung, Springer Verlag, 2004, 15, 56–57.o.

⁷ Gottfried Boehm: Über Architektur und Bild, Jacques Herzog mit Gottfried Boehm im Gespräch, Gespräch beim Ausstellung „Herzog de Meuron No.250 Eine Ausstellung“, Schaulager Basel, 2004

⁸ www.herzogdemeuron.com/index/projects/writings/conversations/boehm.html

⁹ Gaston Bachelard: On poetic imagination and Reverie, ed. Colette Gaudin, Spring Publications, 1998, 5. o.

¹⁰ Gernot Böhme: Theorie des Bildes, Wilhelm Fink Verlag, München, 1999, utánnomás 2004. 7. o., 9. o.

¹¹ Henri Bergson: Materie und Gedächtnis, eredeti címe: Matière et Mémoire, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1908, utánnomás és fordítás német nyelvre: Omnium Verlag, 2016.

¹² Jean-Paul Sartre: The Psychology of Imagination, Citadel Press, 1948, 121. o.

¹³ Gaston Bachelard, i. m., valamint Edward D. Kaplan: Gaston Bachelard's Philosophy of Imagination: An Introduction, S&F, No. 8. 2012, 157–190. o.

¹⁴ lásd a 9. jegyzetet

¹⁵ lásd a 3. jegyzetet

¹⁶ lásd a 6. jegyzetet

¹⁷ Uo.

¹⁸ lásd az 5. jegyzetet

¹⁹ Uo.

²⁰ lásd a 7. jegyzetet

²¹ Uo.

²² Uo.

²³ lásd a 2. és az 5. jegyzetet

²⁴ lásd az 5. jegyzetet

²⁵ Peter Zumthor: Architektur Denken, Birkhäuser Verlag, Basel, 2006. 27. o.

²⁶ David Michael Levin, Modernity and the Hegemony of Vision, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1993. 205. o.

