

A Z É P Í T É S Z E T M I M É Z I S E

Ph. D. D O L G O Z A T

Cziráki József Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola

Konzulens: Dr. Winkler Gábor

Wesselényi-Garay Andor

2004-2006

Címlap	1
Tartalomjegyzék	2
Bevezetés	4
Téma	4
Egy építészeti háttérprobléma	4
Problémafelvetés	10
Az építészet mint mimézis	12
A mém modell	14
A tudományos modell	14
Összefoglalás	15
A kutatás célja	17
A dolgozat felépítése és a kutatás módszere	17
I. RÉSZ – A MIMÉZIS TÖRTÉNETE	18
1. FEJEZET: Mimézis a művészettörténetben	19
Mimézis – utáncolat – másolat	19
Mágikus mimézis	20
Művészeti mimézis	23
Pszichológiai mimézis	29
Hipermimézis	30
A kultúra mint másolat	32
Emlékezés	36
Összefoglalás	37
2. FEJEZET: Az építészeti mimézis története	38
Álláspontok	38
Belső – műfaji mimézis	38
Tér - testi /természeti / mimézis	39
Építészeti mágikus mimézis	41
Az építészet és a művészet	42
Két tradíció	44
A kortárs tudományos tradíció	45
Történeti – antropomorfikus tradíció	47
A tudományos tradíció megerősödése	51
Kritikai mimézis, regionalizmus, illeszkedés	57
Az adat mint valóságalelem – Digitális mimézis	59
Összefoglalás	62
3. FEJEZET: Mimézis vagy NAGYítás	63
Ekler Dezső és a NAGYítás	63
A NAGYítás leírása	63
Összegzés	66
4. FEJEZET: Mimézis vagy kreativitás	69
Az építészet öndefiníálásából származó mimézis-elutasítás	79
Összefoglalás – kreatív érzékenység	74
II. RÉSZ: AZ ÉPÍTÉSZETI MIMÉZIS RENDSZERE	76
1. FEJEZET: A mimézis elméletének határhelyezetei	77
Program – Építészet – Interpretáció.....	77
Program – Építészet	77
Építészet – Interpretáció	79
Összefoglalás	82
2. FEJEZET: Mimézistípusok	83
RÉSZLEGES MIMÉZIS	84
Alaprajzi mimézis	84
Konstrukciós mimézis	85
Részletmimézis	86
ELSŐDLEGES – KÖRNYEZETI – MIMÉZIS	87
Antropomimézis	87

Faunamimézis	88
Flóramimézis	89
Objektmimézis	90
Topográfiai mimézis	91
Helyfüggetlen műtájak	91
Helyfüggő műtájak	91
Adatmimézis	92
Leíró adatok	92
Felhasználó által generált adatok	92
A tervező által generált adatok	93
Számítógép által, véletlenszerűen generált adatok	93
MÁSODLAGOS – MŰVÉSZETI – MIMÉZIS	94
Diakron mimézis	94
Historizmusok	94
Népművészet	95
Szinkron mimézis	96
Divat	96
Stílus	97
Irányzat	97
Alkotó	97
A MÁSODLAGOS MIMÉZIS határhelyzetei	98
Ismétlés	98
Másolat – Hamisítvány	100
HARMADLAGOS – TUDOMÁNYOS – MIMÉZIS	103
Kozmológiai mimézis	103
Természettudományok hatása	103
Bölcseleti mimézis	105
Filozófiai mimézis	105
Manifesztum-építészet	105
Építési előírások	106
Tektonikai mimézis	107
NEGYEDLEGES – PSZICHOLÓGIAI MIMÉZIS	108
Regionalizmus, kreatív adaptáció, atmoszféra	108
Illeszkedés, Kritikai mimézis	108
III. RÉSZ: MIMETIKUS SKÁLA	109
1. FEJEZET: Az érzékelés feltételei	110
Intencionális és operacionális mimézis	112
2. FEJEZET: Mimetikus skála	113
AZ ÉPÍTÉSZET, MINT ROHRSCACH TESZT	113
VÉLETLENSZERŰ MIMÉZIS	115
REPREZENTÁCIÓS MIMÉZIS	116
ABSZTRAKT ÉPÍTÉSZET	117
ÉPÍTÉSZETI PARAFRÁZIS	118
ABALÓG ÉPÍTÉSZET	119
PROGRAM – konceptuális – ÉPÍTÉSZET	120
Metaforikus építészet	120
Illusztratív építészet	121
Narratív építészet	122
Kritikai építészet	123
MIMETIKUS ÉPÍTÉSZET	124
Beszélő építészet	124
Figuratív építészet	125
Diagram	126

VI RÉSZ: TÉZISEK	127
MANIFESZTUM	128
TÉZISEK	129
Epilógus	130
Egy modell határai	130
Az építészeti transzparencia	130
Építészeti medialitás	131
A kreativitás tereim	132
A giccs csapdája	132
Hagyomány és individualitás	134
Bibliográfia	135
Publikációs lista	155

Téma

A doktori dolgozat az építészeti mimézist, vagyis az építészetnek a valósággal kapcsolatos viszonyának egy lehetséges aspektusát vizsgálja. Ebben az értelemben nem tézis dolgozat, vagyis nincs szándékomban az építészetet *egészét* mimetikus műfajként elfogadtatni, sőt a dolgozat abban sem kíván állást foglalni, hogy az építészetnek mimetikusnak kellene-e lennie vagy sem. Arra a kérdésre például, hogy egy parasztház bütü homlokzata az emberi arc mimézise vagy sem, jelen sorok csak annyiban válaszolnak, hogy segítik eme hipotetikus parasztházat egy olyan rendszerben elhelyezni, mely a lehetséges mimézistípusok alapján jön létre. Ettől függetlenül

Természetesen rengeteg olyan épületet találhatunk, melyek jellemző példái az építészeti mimézisnek, vagyis az építészet utánzó képességének, mint ahogy még ennél is nagyobb az épületek azon halmaza, amely csak áttételesen, rengeteg megkötéssel reprezentálnak bizonyos világelemeket.

Célom összetettebb, mint annak rögzítése, hogy létezik az építészeti alkotásoknak olyan szignifikáns csoportja, amelyet mimetikus építészetnek nevezhetünk. Még egy lépést téve, feltett szándékom, hogy a művészettörténetben kialakult mimézis modelljét az építészetre alkalmazva olyan speciális keresztmetszetet vegyek fel, ami eddig az építészet tárgyalására eddig nem volt jellemző. E keresztmetszet felvétele nem öncélú. Részét képezi egy olyan stratégiának, mely az építészetet kifejezetten és szorosan a különböző művészetelméleti modellek segítségével tárgyalja. Ennek oka az a tanácstalanság és bizonytalanság, mely az építészet műfaji státuszát, mérnökség és művészség közötti átmeneti állapotát kíséri.

A mimetikus építészet paradigmája mindössze abban a vitában kíván egy érv lenni, amely az építészet művészeti hovatarozását firtatja. Ennek hangsúlyozása annál is inkább fontos, mert jelenleg az építészeti gondolkodásmód az építészet műfaji meghatározásából egészen a napjainkig kizárta a valóság másolásának, megjeleníthetőségének, mímelésének lehetőségét, miközben a mimézis évszázadokon keresztül volt programja a képzőművészetnek. Az építészeti alkotások tárgyalását jelenleg is az a paradigma uralja, amely az építészetet a képzőművészetektől független módon kezelve, az építészeti alkotást csakis kizáróan az építészet által kidolgozott - elsősorban téri-tektonikai - másodsorban funkcionális terminusokkal írja le. Jelenleg az építészet mimetikus műfajként történő meghatározása nem elfogadott tárgyalási mód. Ennek oka napjainkban alapvetően szociális; az építészeti alkotás társadalmi erőterében, illetve annak függvényében történő kezelése gyakran kizárja, sok esetben pedig elítéli az individuális, esetleg öncélú alkotói viselkedést, ami a mimézis alapja lehet. Az ellenpéldák esetében, még az extravagáns alkotók is társadalmi, helyi és környezeti hatások derivátumaként akarják házaikat láttatni. Belátható tehát, hogy a mimézis kifejezése jelenleg nem elfogadott építészeti terminus.

Mégis, a fent említett kísérlethez, vagyis egy nagy múltú, klasszikus képzőművészeti fogalomnak az építészeti alkalmazásához a mimézis azért tűnik alkalmas modellnek, mert úgy a fogalom, mint annak eltérő jelentései és kortárs értelmezései elegendően rétegzettek és szélesek ahhoz, hogy anakronizmus nélkül illeszthetőek legyenek az építészet úgyszintén meglehetősen széles spektrumú, az idők feneketlen kútjába nyúló értelmezéséhez.

Csak példaként: az építészetnek a képelméleti megközelítése rendkívül biztató eredményeket adna, csakhogy a jellemzően kortárs képelméletek és egyáltalán: az építészeti képnek, mint olyannak a viszonylag késői megjelenése az archaikus emlékek és az antikvitás teljes; a középkor építészetének pedig részleges figyelmen kívül hagyását feltételezni. Vagy még szűkítve a modellek relevanciáját: bármennyire is divatos ma az építészet nemi hovatarozásáról beszélni, a társadalmi nem, vagyis a *gender studies*¹ által nyújtott modell és a nőépítészet vizsgálata legfeljebb, ha az elmúlt száz esztendő tekintetében szolgálna eredménnyel.

Egy építészeti háttérprobléma

¹ Colomina, Beatriz: „The Split Wall: Domestic Voyeurism.” In: *Sexuality and Space*. Ed.: Beatriz Colomina. Princeton Architectural Press, 1992. Noha a tanulmány a feminista építészetkritika példájának tartják, fontosabb, hogy Colomina a képek elemzésével jut megállapításaira, amely az építészet mediális értelmezése előtt nyitja meg az utat.

Ikonológia, ikonográfia², ikonika³, képanthropológia⁴, stíluskritika: egy-egy eleme annak az eszköztárnak, amelyet a művészettörténet a 18. század második felével kezdődően, Johann Joachim Winckelmann⁵ színrelépésével kidolgozott. Winckelmann munkásságával kezdődően közel két évszázadon keresztül rendkívül komoly tudományos erőfeszítéseket tett a művészettörténet-tudomány a saját módszertanának és metodológiájának kidolgozására. Noha a klasszikus művészettörténet az építészetet mindig is egy kor, vagy társadalmi gondolkodás emlékművének tartotta – Wölfflin legalább is így nyilatkozott nagyhatású, 1886-ban megjelent *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, Bevezetés az építészet pszichológiájába* című disszertációjában⁶ –, addig a közérthetőség kedvéért a művészetelméleti példáit leginkább a festészetből, kevésbé a szobrászattól vette. Amikor ugyanő megírta a *Művészettörténeti alapfogalmak* című munkáját, akkor úgyszintén a képzőművészetekre alkalmazta annak megállapításait. Ebben a helyzetben, vagyis a képzőművészet dominanciájának hátere előtt talán nem téves az a megállapítás, hogy az építészet némiképp lemaradt az elméleti munkákon keresztüli öndefiníáló folyamatban. Ennek okai – meggyőződésem szerint – az építészetnek a műfaji rezisztenciájában és definíciókényszerében keresendők. Amíg nem jut nyugvóponttra a *Mi az építészet?* kérdése – különösen Magyarországon –, addig a róla való bölcsélet tárgyát ennek a megválaszolása fogja kitenni. Szükségképpen elmarad az a következő lépés, fokozat, szöveghely, diskurzus, melynek eredménye visszafelé hatva segíthet egy új, vagy módosított építészetfogalom kialakításában.

Ez a nyelvi-kifejezésbeli ambivalencia olyan, eddig nem tisztázott fogalmi bizonytalanságot eredményezett, amely az építészeti írást és közbeszédet a csevegés szintjén tartja.

Ezzel párhuzamosan a képzőművészet eszköz-, és fogalomtára folyamatosan bővül és változik, egyik legnagyobb változását épp napjainkban éli Martin Warnke⁷ és Hans Belting művészettörténészek kezdeményezéseinek köszönhetően, akik a reklámok és a digitális technika következtében fellépő képdömping értelmezését célozták meg. Ugyanez már nem mondható el az építészetéről, új területek felkutatása helyett öndefiníciós stratégiákkal bíbelődik. Ennek illusztrálásaként álljon egy hazai példa. A helyzetet rendkívüli módon jellemzi Bojár Iván Andrásnak egy kritikája, melyben a Makovecz Imre által tervezett pilisi Stephaneum kapcsán így nyilatkozik:

„... az a konklúzióm erősödött meg, hogy a kortárs magyar szellemi életben léteznie kell valami áthidalhatatlan résnek (cultural gap), ami megakadályoz az épület biztos elemzésében.”⁸

A citált szöveg – Bojárnak a kulturális szakadékra vonatkozó monda – kapcsán két megállapítás tehető. Az egyik az a kritikai reflexió, mely szerint kijelenthető, hogy egyetlen épület, vagy művészeti alkotás elemzésének végeredményére sem lehet azt állítani, hogy azt helyes, vagy helytelen. Egészen pontosan: nem elsődleges cél az, hogy feltétlenül helyes értelmezést kapjunk. A hermeneutika „alaptörvénye” szerint nincs

² Panofsky, Erwin: „Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába.” in: *Jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1984. 284-307. Fordította: Tellér Gyula.

³ Imdahl, Max: „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung.” Fink Verlag, 300-324. „Ikonika. Képek és szemlélésük.” in: *Kép, Fenomén, Valóság*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat kiadó 1997. 257-273. Fordította: Hegyessy Mária.

⁴ Belting, Hans: *Bild-Anthropologie*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2001. Képanthropológia. Képtudományi vázlatok. „Spatium” 2. Kijárat kiadó, 2003.

⁵ Winckelmann, Johann Joachim: *Geschichte der Kunst des Altertums* 1764.

⁶ vö: Zádor, Anna: „Előszó Heinrich Wölfflin Művészettörténet alapfogalmak című könyvének magyar kiadásához” in: Wölfflin, Heinrich: *Művészettörténeti alapfogalmak – A stílus fejlődésének problémája az újkori művészetben*. Magyar Könyvklub, 2001. Magyar alapkiadás: Corvina Kiadó, 1969.

⁷ Warnke, Martin: „Beschreibung von Dienstverhältnissen.” in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1998. július 15. N 6. „A szolgálati viszonyok bemutatása. A művészettudomány politikai feladatai az avantgárd művészetlegenda múltán.” in: *Buksz*. 11/1. 1999. Tavasz. Ford.: Wessely Anna.

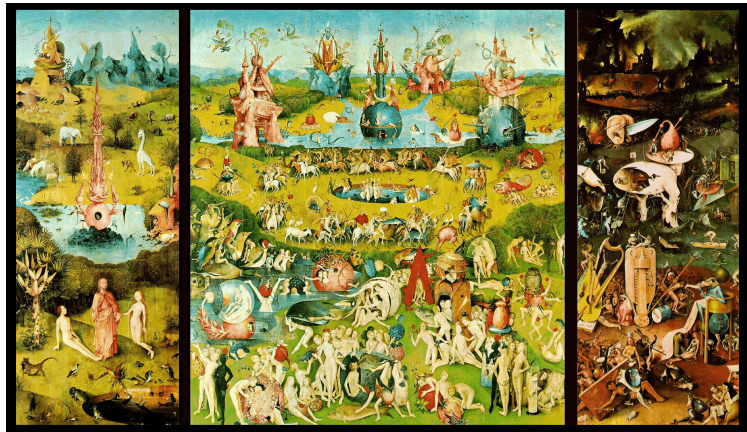
⁸ Bojár, Iván András: „Talány a Pilisben: Pázmány Péter Katolikus Egyetem.” in: *Octogon*, 2004/2. 57-60.

helyes, vagy helytelen értelmezés⁹, az utóbb helytelennek bizonyult interpretációk már ugyanúgy a mű, az alkotás sorsához tartoznak. Így különösebb aggodalomra értelmezéstechnikai szempontból nincs ok, mivel az egyetlen helyes értelmezés megtalálása helyett, az önmagában koherens értelmezés(ek) felállítását a cél, arról nem beszélve, hogy a feladat egyszerűen megoldható akkor, ha – kortárs alkotásról lévén szó – elsődleges értelmezési forrásnak az alkotót tekintjük.

Bojár Iván András szövegrészletének érdekesebb tanulsága a *cultural gap*-re, vagyis a kulturális szakadékra tett megjegyzés. Az eltérő kontextusú alkotások kapcsán jelentkező értelmezési zavar nem a szellemi élet heterogenitásának, az eltérő kulturális attitűdök összességének, hanem az építészettel kapcsolatos általános, eddigi tárgyalásmódnak a következménye. Hyeronimus Bosch – az egykori „devotio moderna” vallási mozgalom hatására magánmitológiával felérő képeinek jelentése és szimbolikája lehet homályos, mint ahogy az is. Ugyanígy, bizonytalanok lehetünk Giorgione „Vihar” című festményének programját illetően is, de a két képről való beszéd nem az eltérő időbeli és kulturális kontextusok függvényében, hanem művészettörténet-tudományi ismereteink és szóhasználatunk szerint történik.



Giorgione: A vihar, 1508

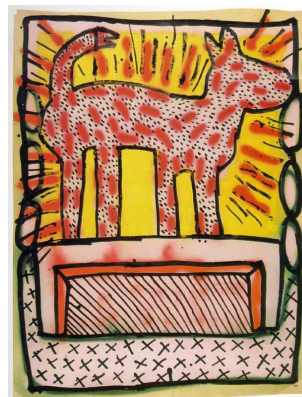


Hieronimus Bosch: A földi gyönyörök kertje: XV. sz. vége.

Az organikus építészetnek bizonyos szempontból felfedezhető, vélt vagy valós értelmezhetetlensége – visszakanyarodva jelen értekezés céljához – nem kulturális, társadalmi, hanem építészeti kérdés. Nem a beavatottság kérdése. Egy extrém példa felelevenítésével: ma nem kell feltétlenül a meleg, vagy a szadomazo közösség tagjának lennünk ahhoz, hogy élvezzük, sőt értsük Keith Haring, Robert Mapplethorpe, vagy Jeff Koons munkáit.



Robert Mapplethorpe



Keith Haring: Untitled, 1980



Jeff Koons: Munich, 1992.

⁹ Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1975, 4. kiadás. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Osiris kiadó, Budapest, 2003. Fordította.: Bonyhai Gábor.; Bächtman, Oskar: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Vierte aktualisierte Auflage, 1992. *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába. Képek elemzése*. „Egyetemi könyvtár” Corvina. É.n.; H. n. Ford.: Bacsó Béla és Rényi András.

Nem kell a társadalmi konvenciók ellenében a családunkat elhagynunk ahhoz, hogy átérezzük Anna Karenina drámáját, nem kell gyógyíthatatlan betegségben szenvednünk ahhoz, hogy átérezzük Cyrill Collard, a fiatalon elhunyt francia író *Vad éjszakák* című regényében leírt érzelmi odüsszeáját. Az álláspont, mely szerint Rudolf Steiner kulcsműveinek ismerete nélkül nem érthető az organikus építészet, az nem a szellemi életben jelentkező kulturális szakadéknak, pláne nem az organikus építészetnek a különlegessége, hanem az építészetnek mint műfajnak, a művészetek szempontjából tapasztalható perifériális elhelyezkedésének a következménye. Mindez tehát építészetelméleti kérdés, mely arra az alapvető tényre vezethető vissza, hogy az építészet nem rendelkezik azzal a fogalom-, és eszközrendszerrel, mint amellyel a művészettörténet tudomány rendelkezik. Ennek legfőbb oka talán abban is modellezhető, hogy az építészetnek mindig is rendkívül bizonytalan volt a státusza a művészeteken belül. Az évezredek alatt változó és formálódó művészetfogalomnak fokozatosan a perifériájára szorult, majd a művészség és a mérnökség közötti rendkívül bizonytalan átmeneti kategóriában állapodott meg. Ennek társadalmi következményein túl a legfontosabb hozomány az lett, hogy a művészettörténetben kidolgozott tárgyalási módok és értelmezési eszközök már nem voltak vonatkoztathatóak az építészeti alkotásokra. A kezdeti traktátusok, így Vitruvius magisztrális műve, – a benne lévő antropomorf analógia ellenére – történeti utalásokat is tartalmazó épületszerkezettani és formatani receptkönyvként inkább olvasható, mint az építészetről való gondolkodást megalapozó, elméleti sommázatként.¹⁰

Felismerve az építészet és a művészet között húzóó tárgyalási, módszertani szakadékot, szinte automatikusan adódik a kérdés, hogy lehet-e olyan fogalmat találni az építészetre, ami a művészetekre szinte keletkezésének pillanatától jellemző volt? Létezhet-e az a tárgyalási mód, amely a művészetek értelmezésében eddig a segítségünkre volt, ám az építészetben – elfogadva annak a művészetekétől különálló státuszát – még csak meg sem kíséreltük alkalmazni? Mind az irodalomban, mind a képzőművészetben ilyen stabilitással és folyamatossággal csak a platóni, majd az arisztotelészi mimézist fedezhetjük fel. Adódik tehát a következő kérdés: mennyiben alkalmazható a mimézis az építészetre, illetve a mimézis szempontjából értelmezhető-e az építészet? Lehet-e annyira tágítani a mimézis fogalmát, hogy az építészetet – mégiscsak – mimetikus műfajként fogadjuk el? Ha igen, ha mindez lehetséges, akkor a dolgozat tézisének belátásán túl a mimézis lehet az a köldökszínór, az a művészetekben évezredek óta meglévő kapocs, amellyel az építészet a művészethez, és ami fontosabb, a művészetelméletben kidolgozott tárgyalásmódhoz kötheti.

Kérdés persze, hogy szükség van-e erre? Szükség van-e egy olyan eszközre, amely a művészetelmélet segítségével tágítja az építészeti fogalomtárunkat? A kezdeti kutatások, így például a feminista térértelmezések azt mutatják, hogy igen, nem véletlenül jelentette meg a Terc Kiadó kötetét, mely női építészekkel rögzített beszélgetéseket tartalmaz¹¹.

Az a lelkesedés, melyjel az építészet a különböző társtudományok felé fordul, persze feltételez némi műfaji lassúságot, ami egyszerűen a ház építési folyamatából is származik. Ez a műfaji sajátosságként jelentkező építészeti rezisztencia értelmezési kontextusa kettős. Sugall egyfajta szemléleti lemaradást a természet-, és társadalomtudományokhoz képest, feltételez ugyanakkor egy a passzivitásából származó védelmet a szélsőséges divathullámzásokkal szemben. Míg az építészet általában – a matematika és a fizika szigorával tekintve – aktualitásmentes, addig a normakövetésen és hasonlóságon alapuló építészet aktualitásvesztése nem más, mint avulás. Az építészeti avulás pillanata az egyes világelemekkel kapcsolatos hasonlóság tervrajzon történő rögzítése.

Az építészeti gondolkodás és bölcsélet elsajátító tendenciája, az a folyamat, ahogy egyéb társadalmi szuperstruktúrákat a sajátjává téve kitölt, a kortárs építészetelméleti művek meghatározó részére úgyszintén elmondható. Peter Eisenman teoretikus gondolkodású amerikai építész dekonstruktivista filozófiája a posztstrukturalista nyelvészet, elsősorban Jacques Derrida francia filozófusnak – többek között a Grammatológiájából¹² indul ki, és 1988-ra a New York-i MOMÁban (Modern Museum of Arts) rendezett

¹⁰ E meglepő kijelentés igazolásaként lásd: Smith Capon, David: *Architectural Theory. Volume One. The Vitruvia Fallacy. A History of the Categories on Architecture and Philosophy.* 2 Vols. John Wiley & Sons 1999., ahol a *venustas*, *utilitas* *firmitas* fogalmainak koronkénti rendkívül eltérő értelmezése bizonyított.

¹¹ Simon, Mariann: „Diskurzus az építészet nem hovatartozásáról” in: *Valami más – Beszélgetések építésznőkkel.* „Építészet / Elmélet” Terc Kft., 2003, 9-28. old.

¹² Derrida, Jacques: „Grammatológia.” in: *Életünk – Magyar Műhely,* Szombathely-Párizs-Bécs-Budapest, 1991. 25-41. old

dekonstruktivista kiállításra szökkent szárába. Nem sokkal korábban, egy 1984-es tanulmányában Eisenman még Jean Baudrillard szimulakrumának építészeti recepcióját adja¹³. A kilencvenes évek elejére már Derridával szakítva ugyanő felfedezi magának Gilles Deleuze és Felix Guattari filozófiájában a Leibniztől származó fogalmat, a legkisebb felületegység meghatározására bevezetett „él”-t, hajtást, hajtogatást¹⁴, a *folding*-ot¹⁵, hogy azután a Bécsi MAK-ban rendezett életmű-kiállításán kijelenthesse, az építész ne legyen filozófus. Hasonló hatás mutatható ki Ekler Dezső építészeti tézisei¹⁶ és Paul Virilio hadigazdasági elmélete között, vagy a lágy formák és a pi membránok, valamint a változó, képlékeny társadalom és a bécsi Coop Himmelb(l)au legfrissebb munkáinak hajlított kontúrjai között.¹⁷ A példák sora szinte a végtelenségig folytatható¹⁸, ami számunkra lényeges az, hogy beláthassuk; úgy az építészet, mind elmélete – alkotásainak döntő többségében – már meglévő szuperstruktúrákat tölt ki, azokhoz igazodik.

Mindezzel számot vetve az építészeti alkotásokat a dolgozatban egy olyan struktúrához kívántam igazítani, ami jellegzetesen és általánosan művészeti jellegű. Kutatásaimban az építésznek a *mimézis* kontextusában történő tárgyalása és bemutatása tehát csak annyiban cél, hogy a mimézis színpalái előtt – immár a művészet színpadán szerepelhessen az építész azért, hogy ne csak pusztán értelmezési, hanem művészetelméleti szempontokkal is tárgyalhatóak legyenek az egymástól olyan homlokegyenest eltérő irányok, mint mondjuk a „blob”¹⁹, vagy az organikus építészet. A nyilvánvaló, explicit építészeti mimézis szempontjából független, hogy a „másolás” milyen formai, vagy természeti inspiráció alapján, milyen anyagokat használ fel. Az organikus, illetve ennek derivátumai, vagyis a biomorf, zoomorf, vagy antropomorf jelző legfeljebb abban segít tájékozódni, hogy a mimézis, a másolás milyen szellemi környezetben, milyen filozófiai – az organikus építészet esetében teozófiai és mitológiai – színpalak előtt zajlik le. Ebből a szempontból tehát szinte mindegy, hogy egy homlokzat egy görög templom portikuszát, vagy egy emberi arcot másol, ugyanis az alkotás létrejöttében az intuíció helyét az emlékezés veszi át. Hogy mire emlékszünk, hogy mit másolunk, azt határozzák meg az egyes építészeti filozófiai iskolák. Azt, hogy hogyan másolunk, vagyis a technikai választást, illetve az annak következtében fellépő szükségszerű eltéréseket pedig az építészeti stílusok írják le.

Zárójelbe illő, ugyanakkor fontos megjegyzés, hogy az építészeti mimézis, és általában a mimézis, mint a képzőművészet és az irodalom Szókratészig visszavezethető maximája ellentétben áll az autonóm művész képével. Ez az ellentmondás a kreativitás mítoszára vezethető vissza. A zsidó-keresztény kultúrában Isten a legfőbb kreatőr, mikor az emberek versenyre kelvén eme képességgel Babel tornyának építésébe fognak, akkor szükségszerű összeütközésbe kerülnek Istennel. A legfőbb kreatőr mítosza a káoszából kozmoszt, a semmiből teremt valamit, ami indikátora annak, hogy a kreáció ősaktsa előkép nélküli volt. A történelmi korok művésze nem irigyli, hanem féli Istent, egészen pontosan belátja, hogy tökéletességével, esetünkben a

¹³ Eisenman, Peter: „A klasszikus vége - A kezdet és a vég vége.” In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen. Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex, 2000. 321-339. old. (ford: Szántó Katalin és Kerékgyártó Béla)

¹⁴ A téma magyar nyelvű kifejtéseként: Kunszt, György – Klein, Rudolf: *Peter Eisenmann – A dekonstruktívizmusról a foldingig*. Akadémia Kiadó, Budapest, 1999. 172 old.

¹⁵ Gilles, Deleuze: *Le Pli – Leibniz et le Baroque*. Les Éditions de Minuit, Paris 1988.

¹⁶ Ekler, Dezső: „Ezredévi beszélgetés” in: *Ember és háza*, Kijarat kiadó, Budapest, 2000. 61-67. old. Tillmann J. A. és Monory M. András interjúja.

¹⁷ Wesselényi-Garay, Andor: „A virtualitás Babel tornya – Inerjú Wolf D. Prixszel, a Coop HIMMELB(L)AU egyik alapítójával.” in: *Atrium*, 2003/3, június-július 4-11 old.

¹⁸ vö: Ockman, Joan: „A mértékadó építészeti elmélete felé” in: *arc'4 Az Új Magyar Építőművészet melléklete*. 2000. február, 2-23. old. Gilles Deleuze és Felix Guattari *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris, Minuit, 1975. könyvében Kafka nem német anyanyelvűségéből a nyelv deterritorializációjáról, valamint a *kisebb nyelv, kisebb* vagy *nagyobb* irodalom lehetőségéről ír. Ockman ezeket a kifejezéseket elsajátítva bevezeti a kisebb és nagyobb építészeti fogalmát vezeti be.

¹⁹ Lynn, Greg: *Folds, Bodies and Blobs - Collected Essays*. La Lettre Vollée, Brussels, 1998

kreálás, az alkotás tökéletességével fel nem veheti a versenyt, így kreativitása az Isteni tökéletesség, vagyis a természet – mimézisére koncentrálódik. A cél nem az abszolút nóvum létrehozása, hanem a már fennálló normarendszer szerinti lehető legötletesebb kitöltése. A kreativitás a mimézés tárgyában ölt testet. A kreativitás jelenkori értelmezése, amely a napi életmódot is átható pánkreativitás eszméjét is megteremtette, kreativitás és kreativitás között elmosza azt a szakadékot, amit az impresszionizmus utáni modern festészet és képzőművészet az abszolút újdonság keresésének és értékelésének közepette kiásott. A mimézés vagy kreativitás modernizmusra visszavezethető vitájában a másolás nem teremt újat, míg a kreáció Isten képességére utal, így leve kizárja annak lehetőségét, hogy a mimetikus alapon létező művészet egyben kreatív is lehet. (Hogyan is lehet kreatív az, ami eleve csak másolat?) A mimézés versus kreativitás vitában rendkívül fontos argumentum épp a szerves építészet pusztá léte, ami újdonságértékű megjelenésével cáfolja azt a vádat, amely a mimézés tárgyalásakor definíciószinten kizárja a kreativitást. A szerves építészet markáns stílaritása, formai beazonosíthatósága a bizonyítéka annak, hogy a természet, vagy a világ, a valóság másolása, mimézise egyrészt nem feltétlenül vezet egyforma házakhoz, másfelől jelzi, hogy a kreativitás áttevődik a megfigyelőképességre, arra a képességre, amely – mintegy Rohrschach-tesztként – képes Leonardo szivacsoltjába épületet látni. Látható, hogy mindig lesz „első”; első felhőt másoló ház, első emberi arcot másoló ház, első portikuszt, vagy dór oszloprendet másoló ház. Az epigonok szükségszerű megjelenése pedig elvezet a másolat másolatához, Platónra gondolván, pedig annak másolatához. Talán egyértelmű, hogy a jövőre nézve központi és nehezen prognosztizálható művészetelméleti kérdés – ami további alkotástechnikai problémákhoz vezet – az, hogy mit, miért és milyen konvenció szerint mímel az adott építészeti alkotás. Vélhetően – csakúgy, ahogy a képzőművészeti alkotások esetén – az eltérő konvenciók szerinti mimézés eltérő stílusjegyekkel rendelkező házakat fog létrehozni, ennek csíráját a szerves és az adatmimetikus építészeti alkotások párhuzamos léte már most igazol.

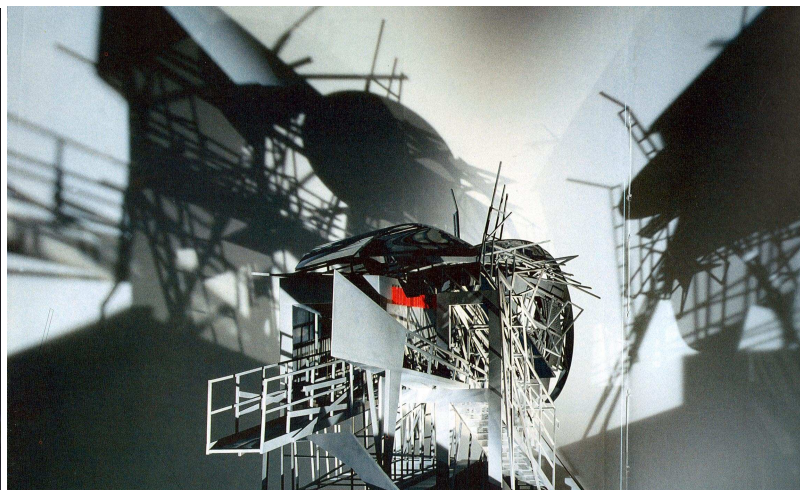
Problémafelvetés

2002 nyarán Next címmel került megrendezésre a 8. Nemzetközi Velencei Építészeti Kiállítás¹. A biennále akkori kurátora Deyan Sudjic építészkritikus és szakíró volt, aki az elkövetkezendő – vagyis épp a napjainkban megvalósuló építészeti bemutató kiállítást tervezte. A „Next” – következő, eljövendő – frappáns anglicizmusa a biennalék történetében lezajló komoly konceptuális változásra hívta fel a figyelmet. Massimiliano Fuksas két esztendővel korábban a „*Kevesebb esztétikát, több etikát!*” mottóval az építészet szociális aspektusaival foglalkozott. Az 1996-ban Bachman Gábor átütő nemzetközi sikerével lezajlott 6. mostra pedig az európai posztmodern atyamestere, Paolo Portoghesi hívószavával, az „*Építész, mint szeizmográf*”-al próbálta szélesebb történelmi erőterbe helyezni a szakma gyakorlóit. A sokat sejtető és a kelet-európai változások ismeretében feltétlenül találó mottó az építész par excellence a kor gyermekeként, sőt az eljövendőt sejtető, olyasfajta hiperérzékeny fenoménként láttatta, aki a társadalmi küldetésességet felvállalva alkotásain keresztül egy újabb „nagy” narratíva megfogalmazója lehet.

A biennalék hagyományos mottói tehát egyfajta intellektuális vegykonyhában kikísérletezett építészeti kvíz idéztek, melyek létjogosultságát az sem nagyon kérdőjelezte meg, hogy a végeredménynek több köze volt egy gigantikus méretű és nyitott ötletpályázathoz, semmint a világban történő építészeti folyamatok mégoly köldöknéző és kontextusából kiszakított feldolgozásához. Mindennek fényes bizonyítéka épp az 1996-os magyar siker, a Bachman Gábor jegyezte „*Semmi építészete*”² volt. Az általa emelt installáció egy olyan építményen keresztül helyezte Magyarországot a nemzetközi érdeklődés középpontjába, melynek szerzőjétől itthon még semmi sem épült. A korábbi biennalék az építészeti elszigetelt, szűk szakmai elit által felvetett, speciális kérdésre adott speciális, és éppen ezért megismételhetetlen, a gyakorlatban tehát a legkevésbé sem alkalmazható válaszainak rendszereként, – tömörebben: a modernista értelmiség belügyeként kezelték. Deyan Sudjic, voltaképpen ezzel a hagyománnyal szakított, amikor mottóként a *Next*-et választotta.



Velence, Arsenale, Next, 2002.



Bachman Gábor *A semmi építészete*, papírmódel. 1996.

A mottó a fantáziátlansága okán sem váltott ki túlzott kritikai lelkesedést, a végeredmény ugyanakkor az építészet intellektuális olvasati lehetőségeit tudatosan háttérbe szorító, mégis messzemenően a realitásokon nyugvó perspektivikus tárlatot eredményezett. Sudjic a Domus akkori főszerkesztőjeként, a Blueprint alapítójaként és a Guardian építészeti tudósítójaként, mint „külsős” pontosan látta és felmérte azt a folyamatot, amelynek eredményeképpen az ezredfordulóra az építészet médiaeseménnyé vált. Megkockáztatható a kijelentés, hogy a kortárs építészeti kritikusok egyik elsőjeként – ösztönösen vagy tudatosan – Sudjic az esszencializmus és/vagy institucionalizmus vitájának tanulságait az építészetre

¹ *Next. 8 th. Architecture Exhibition 2002. La Biennale di Venezia.* Kat. 2 köt. Marsilio.

² Bachman, Gábor: *The Architecture of Nothing. 5th International Architecture Exhibition, The Biennial of Venice.* Kat. Műcsarnok, Budapest, 1996.

alkalmazva³, a korábbi biennálés hagyományokkal ellentétben az építészet institutionális jelenségsorként történő értelmezésére voksolt. Jelen dolgozatnak nem tárgya az esszencializmus-institucionalizmus vitájának építészeti kontextusban történő vizsgálata, ám annyi megállapítható, hogy a nemzetközi és a hazai építészet egy része – a házak életét médiaeseményként kezelő szakajtó következtében – az alkotás egyedi és megismételhetetlen voltát esszencialista módon értelmező álláspontja felől, lassú eltolódást mutat az építészetnek bizonyos művészeti institúciókon, vagyis múzeumokon, sajtón, kiállításon, katalóguson, a branding fogalmát készségi szinten kezelő építészeti kiadványok összessége jelentette intézményeken, eszközökön keresztül történő definiálásának irányába.

Deyan Sudjic, tehát olyan – tárgyunk szempontjából rendkívül lényeges, hogy a világ összes tájáról származó – épületeket mutatott be, anyagot és felkészülési időt adva ezáltal a saját, és még vagy tucatnyi építészeti lapnak is, amelyek szellemi tartalmuktól függetlenül megépültek, vagy éppen építés előtt álltak. A kritikusok és az építészetteoretikusok paradicsomjaként is működő kiállítás tablóit, diorámákkal felérő anyagbemutatóit végigböngészve a látogató olyan teljes, és átfogó képet kaphatott a kortárs építészetről, hogy az azóta eltelt időben egyetlen felépült ház sem lehetett igazán meglepetés. Deyan Sudjic célja ugyanis éppen a meglepetésekre történő felkészítés volt.

A maga retrospektív szemléletével, a muzeológia⁴ eszközeivel, a 9. biennálé is ugyanezt a hagyományt folytatta. Kurt W. Forster⁵ főkurátor koncepcióját elfogadva, a 2004 nyarán megrendezett 9. Nemzetközi Velencei Építészeti Biennálé címűül választott átváltozások / metamorfózis azokra a kultúrában, a technológiában és a kritikában az elmúlt évtizedekben bekövetkezett mélyreható változásokra utalt, amelyek az építészetnek a második világháború óta tartó fejlődésében külön korszakot jelölnek ki. A program azon a feltételezésen alapul, hogy jelenleg a szakmát alapjaiban érintő változások zajlanak, átváltozások, melyek nagyságrendje az élő szervezetek evolúciójához fogható csak. Arra a tudományos diskurzusra támaszkodva, amely már eddig is sokat tett azért, hogy az építészet kilépjen hagyományos, elszigetelt pozíciójából, hogy új, nagyobb kihívásokkal járó feladatot vállaljon magára, mint a kulturális élet katalizátora. A 2004-es biennálé ezeknek az átváltozásoknak a világban tapasztalható különböző formáival foglalkozott. Kurt W. Forster tehát fellengzős szavakkal, egy retrospektív, a muzeológia eszközeivel elrendezett tárgyhalmoz narratív reprezentációját vállalta fel. A szellemi kalandot, az Aldo Rossi Teatro del Mundo-jával megteremtett egységes intellektuális közeget az eltérő nézőpontok, vagyis a kritikai reflexiók összességéként jelentkező, végérvényesen új történet váltotta fel. Ennek a történetnek a metaforájaként Forster a legnagyobb természetességgel nyúlt a biológiához. Ennek létjogosultsága viszont már 2002-ben adott volt, csak hogy mára, a 2002-ben bemutatott tervek átadásával, nem egy kiállítás látszatvilágán keresztül, hanem valós és megépült épületek egy csoportjának dekodolásához vált alkalmassá egy olyan narratíva, amely Foster biológiai metaforáját is helyére illesztette.

2002-ben Velencében az egykori köztársaság kötélverő csarnokában, az Arsenálban a 8. Nemzetközi Építészeti Kiállításon az egyes projekteket az építészet hagyományos médiumain, vagyis terveken, és makettekben keresztül mutatták be. Az értelmezési nehézségét az okozta – és egy hasonló tematikájú kiállítás esetében okozná ma is –, hogy legalább is látszólag ugyan az a néhány formaprobléma járta be a kortárs építészet vezető irodáit. A regionális vonatkozású minimalizmus reduktív formái, a lágú formálás, a számítógépes építészet és a dobozépitészet azok az irányok, amelyek említésével senki sem tévedhet nagyot. Csak hogy definíciók és látványos néven nevezések helyett olyan általánosabb viszonyrendszert kerestem, amely messze nem örökérvényű konstrukcióként de ideig-óráig hasznos modellként képes rendszerezni azokat a jelenségeket, amelyeket a kortárs építészet a szemünk előtt produkál. Ennek a viszonyrendszernek az alapját érdekes módon a – a személyes építészeti érzésemről voltaképpen idegen – lágú formákkal építkező alkotásokban véltem felfedezni.

A jelenség a már rendelkezésre álló antropomorf, biomorf, zoomorf – elsősorban formai – jelzők segítségével tárgyalja a szakajtó. Ezen elnevezések azonban – pontosan a mögöttük sejtethető formai konstruktumok, és tömegalakítási allúziók következtében – elfednek egy általánosabb relációt, ami nem határoz meg előre formát, vagyis nem a cselekvés irányához, hanem magához a cselekvéshez juttat el bennünket. Az épületekkel igazolható megfigyelések alapján született meg jelen dolgozat témája az

³ György, Péter: „Esszencializmus és institucionalizmus között.” in: *Digitális éden*. Magvető, Budapest, 1998. 105-132.

⁴ György, Péter: *Az eltörölt hely a Múzeum*. Magvető, Budapest, 2003. illetve Ébli, Gábor: *Az antropológizált múzeum. Válogatott írások*. Typotex kiadó, 2005.

⁵ *Metamorph. 9 th. International Architecture Exhibition. La Biennale di Venezia*. Kat. 3 köt. Marsilio, 2004.

építészeti mimézis rendszere, amit a kortárs építészet egy lehetséges értelmezési modelljeként kívánom bemutatni. 2002-ben, a dolgozat alapötletének megszületésekor kérdéses volt az, hogy mindazok az építészeti jelenségek, melyek az ötlet háttérét adták, vajon nem a múltó divat kategóriájába tartoznak-e. Két esztendő elteltével, a 2004-ben megrendezett 9. velencei mustra már címében – Metamorfózis – is jelezte, hogy a kurátor, Kurt W. Forster az építészeti változások olyan tematikus bemutatását tervezi, amely már önmagában is sejteti a sokak által idézett építészeti paradigmaváltást. A korábban elszórta jelentkező műveket a svájci építészprofesszor külön kategóriába, a Topográfia címszava alá csoportosítva egyrészt igazolta a 2002-es sejtést, másrészt ötletet adott egy olyan alrendszer megalkotásához, amely segít a sejtésünkkel kapcsolatban felmerülő első kérdések megválaszolására. A sejtésem ugyanis az, hogy – utalva a korábban leírtakra – létezik mimetikus építészet, aminek kapcsán talán a legfőbb kérdés az, hogy ez vajon mit mímel. A mimetikus építészet meghatározása pontosabb tartalmi elnevezését jelenti a jelenséget leíró és már meglévő *biomorf*, *zoomorf* és *antropomorf* és *soft form* jelzőinek.

A 8. mustrán még fragmentáltan jelentkező alkotások egy csoportjának rendszerezése; a valósághoz, vagy a világhoz fűződő viszonyuk definiálása ezek szerint leginkább a *mimézisen* keresztül történhet.

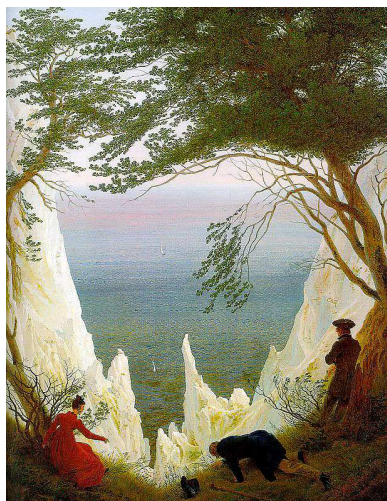
Az építészet mint mimézis

A művészet története egyben egy konvenciónak is a története. E hagyomány középpontjában a mindenkori képzőművészeti alkotás és a természet /valóság/ közötti viszony áll. E viszony értelmezése koronként természetesen drámai eltérést mutatott, ám a háttérben végig ott lebegett az ókori görög filozófus, Arisztotelész definíciója a művészet végső céljáról, a mimézisről. E maxima szerint a művészet értelme a valóság utánzása, csak hogy a mimézis, egy épület technikai és tektonikai kötöttségei következtében nem válhatott az építészet átfogó művészeti programjává, noha korszakról korszakra kísérlet született arra, hogy az aktuális építészetelmélet az építészetet mimetikus műfajként kezelje. A szobrászattól, vagy a festésztől eltérő bizonytalan állapot alapját az jelentette, hogy az építészet megítélése a művészet-mesterség kettős vonzásában korról korra változott. A képzőművészeti mimézis története szinte korszakról korszakra nyomon követhető. Idősebb Plinius Természetrájza telis tele van azokkal az anekdotákkal, melyek bizonyítják, hogy a művész legfontosabb feladata a valóság, sőt a valóság elemeiből gyúrt ideális valóság rögzítése.

Ez a tendencia még a középkor képalkotására is igaz, ahol azonban már a Szent Ágostoni tan, a „testi szem csak testi dolgot láthat” következtében a „képet” az inspirációt az illumináció szintjére emelik. Az alkotás alapja tehát ismételtelen csak egy látványkép, de a jelentőségének megfelelő méretben a lelki szem előtt látott módon rögzítve. Ezért értelmetlen tehát a középkori festészet kapcsán oly sokszor felvetett, a perspektíva elfelejtésére vonatkozó sopánkodás: a képek azért nem a perspektíva szabályai szerint megfestettek, mert a korszak képalkotási tradíciója és programja nem a pontos geometriai viszonyok, hanem a pontos transzcendentális, hitéleti viszonyok rögzítését tették szükségessé.

A reneszánsz esetében a perspektíva, mint a látható világ tárgyainak geometriai rendszeren keresztül történő megismerése ismételtelen csak az arisztotelészi hagyományt viszi tovább. Az észak-európai, németalföldi festészet mindennapokat bemutató világa is a legújabb kutatások szerint messze nem annyira narratív, mint ahogyan azt néhány évtizeddel ezelőtt vélték, hanem a kép valóban a világ leírásának eszközeként szerepel. Vermeer festményén a levelet olvasó nő levelet olvas az ablaknál, nem pedig csalárd feleség, akinek a festőgénusz titkos szeretőjével folytatott levelezésébe enged bepillantást. Kiss Endre szóhasználatával élve a mimézis hagyományát az önálló művészi gondolat megjelenése függeszti fel, melynek viharos átmenetét a szecesszió jelenti⁶. Ez azonban még nem érinti a romantika önkifejezés utáni vágyát. Caspar David Friedrich művészi önkifejezésről szóló programja nem akadályozza meg őt abban, hogy narratív tájképein rendkívül precíz, aprólékos ecsetvonásokkal rögzítse a „természet drámáját”. A *Krétaszklák Rügenen* című képén rögzített táj lehet, hogy nem úgy néz ki, de kinézhetne úgy is. Victor Hugo „*Sorsom*” című képe szavaknál ékebben fejezi ki művész lelkivilágát egy precízen rögzített, hatalmas és tajtékos hullám segítségével. A felhozott példákban érzékelhető tehát, hogy az önkifejezés igényének megjelenése nem vezetett szükségszerűen a képzőművészeti mimézis hagyományának megszűnéséhez.

⁶ Kiss, Endre: *Szecesszió egykor és ma*. „Esztétikai kiskönyvtár.” Kossuth könyvkiadó, 1984.



Caspar David Friedrich: Krétasziklák Rügenen. 1818-19.



Victor Hugo: Sorom, 1867.

A mimézis szerepcsökkenésében ugyanakkor rendkívüli komoly fordulatot jelentett a Nabis festőcsoport megjelenése, akik nevüket a héber próféta szó alapján választották. Kis anakronizmussal azt is mondhatnánk: Maurice Denis a képpel elmesélt történet, a narráció tökéletes dekonstrukcióját végezte el. Tétele, miszerint a kép nem harci mén, mezítelen nő, hanem festékkel borított vászondarab, mégsem az absztrakt művészet, hanem a fokozatosan stilizálódó, a mimézist kiszorító vonaldecoratívitás, illetve az önálló művészi gondolat, végső soron pedig a szecessziós festészet nyitánya volt. Az autonóm művészideált fenntartva a festőművészet a szobrászattal egyetemben az avantgarde, az akciófestészet viszonylag rövid szakasza után a hiperrealizmus és a pop art megjelenésével ismételtelen mimetikus alapokon kezdett működni mely napjainkban is tart, sőt az új műfajok, a médiaművészetek jelenleg a digitális mimézis korszakát élik.

Az építészeti mimézis a képzőművészetekénél jóval korlátozottabban tudott megvalósulni. Napjainkban pedig merev ellenállásba ütközik az építészet mimetikus kategóriaként történő értelmezése annak ellenére, hogy építészettörténészek az egyes építészeti elemek kialakulását mimetikus viszonyként írják le. A hasasodást mutató oszlopok az erő játékának megfelelően duzzadnak ki, az egyes oszlopfejeket genézise pedig a teher hatására széthajló nádkötegek formájából ered. A kannelurázás szintén az egykori nádkötegekre utal, a dorika párkányrendszere pedig az ácsfogásokat, az egyes, eredetileg fa elemeket rögzíti kőbe. Vitruvius az oszloprendek kialakulásáról írott passzusában a mimézis tárgyává egyenesen az emberi arányokat teszi, így jut el a dór oszlop férfias, a jón oszlop nőies jelzőjéhez. A korinthoszi fejezet akantuszleveleit pedig egy rendkívül megkapó történettel magyarázza. Fontos megjegyezni, hogy Vitruvius nem metaforaként, hanem mimetikus eredetként jelöli meg az emberi testarányokat. Az építészeti alkotások fejlődésével azonban észrevehető, hogy elindul egy olyan folyamat, amely leginkább az építészet önreflektivitásaként értelmezhető. Az építészeti önreflexió bizonyos ősfomák, archetípusok visszavezetésére tesz kísérletet. Mezei Árpád például a barlang, mások pedig a fa lombkoronájának, mint elsődleges építészeti tér meghatározásából – a későbbi építészeti eszközöket, alkotásokat már bizonyos archetipikus alapelemek vertikumaként látják. Ilyen például a megaron, a lakóház és a későbbiekben pedig az egyes templomtípusok kialakulását magyarázó baldachin elmélet, amely a természetben felállított kultusztárgy fölé emelt, oszlopokon álló sátor, vagy baldachinban határozza meg a ház eredetét. Az építészet önreflektivitásának legfontosabb következménye tehát az, hogy az abszolút formai és stiláris újdonságot kizárva szinte tételszerűen jelenti ki, hogy egyetlen építészeti alkotás sem lehet tökéletesen független más építészeti alkotásoktól. Ez a tétel, per definitionem mimetikus viszonyba helyezi az építészetet, ahol a mimézis tárgya és alanya az önreflektivitás következtében önmaga. Az építészet önmagát másolja, és önmagára vonatkozik. Még az olyan látszólag originális stíluskorszakokban, mint a gótika, is kijelenthető, hogy annak 1153-as megjelenése Suger apáttal és a St. Denis-i székesegyház szentélyével is csak már meglévő, korábban megépített elemek, addig nem látott „összerakásából” született. A Karoling reneszánsz illetve a Bizánc művészetének és építészetének origója egyaránt az antik művészet volt, amit a középbizánci korban kialakult és díszítésében rögzített ortodox templomok megjelenésével újabb önreflektív kört indított be, amely egészen a 19. század végéig meghatározta az ortodox templom felépítését. Ugyan úgy, ahogy a reneszánsztól kezdve egészen a neoklasszicizmusig az európai építészet origójában ismételtelen az antik építészet szerepelt. Ez az önreflektivitás a modern építészet stiláris díszítményektől megfosztott formálásában is megmaradt, ugyanis az ornamentika és a tartószerkezetek radikális átalakítása helyett

káprázatos formai puritanizmussal ugyan, de mégiscsak a történeti korokban kialakult építészeti elemeket vizsgálta. Mies van der Rohe oszloppal és pillérrel, Le Corbusier tetővel, homlokzattal és oszloppal foglalkozik.

A mém - modell

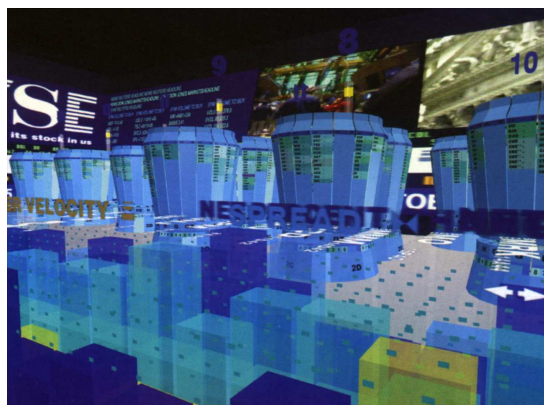
A radikális formai puritanizmus ellenére az építészet eszköztára nem változott meg. Egy bizonyos szempontból úgy is vélhetnők, hogy az építészeti eszköztár szinte az ősidőktől kialakult, és egyes korok építészetét az különbözteti meg egymástól, hogy a közepen fortyogó üstből milyen részletek halmazát választja saját magának. A jelenség elméleti háttérét Ken Szakamura rendkívül erős biológiai metaforaként, a vírusépítészeti tézisével szolgáltatta. „Tagadhatatlan tény – írja Szakamura –, hogy az építész munkájára hatással vannak a múltbéli építészeti alkotások - függetlenül attól, hogy azok történelmi kontextusból érkeznek-e, vagy az építész saját korábbi munkáiról van-e szó. Ha ez így van, és amennyiben az épített környezetet tekintjük tárgyunknak, azt mondhatjuk, hogy bármely építészeti alkotás DNS-e szemünkön és agyunkon keresztül más alkotások DNS-ével keveredve hoz létre új leszármazottakat. Ebben a pillanatban az építész agyában történik a fogantatás, ez az a hely, ahol a túlélését folytatott verseny lezajlik. A mémek elmélete felől így néz ki az építészeti ideák átöröklésének és burjánzásának mechanizmusa. Egy erős DNS rövid idő alatt nagyszámú leszármazottat képes hátrahagyni. Ha léteznek egymást követő generációk, létezik a DNS és átöröklés, miért ne létezhetnének vírusok az építészetben? A vírusok elméletével összhangban a vírus nem csak negatív hatásokat okozhat. Mit tekintünk vírus fertőzte építészetnek? Vagy másképpen, mi a vírus-szerű építészet?” A felhívást 2003 augusztusában tette közzé Ken Szakamura, a Tokiói Egyetem Információkutatás Tanszékközi Kezdeményezésének kutatója. A felhívás alapjául szolgáló mémelmélet alapjait Richard Dawkins rakta le „Az önző gén” című 1976-ban megjelent könyvében: „A mém lehet egy dallam, egy gondolat, egy jelszó, ruhadivat, edények készítésének vagy boltívek építésének módja. Éppúgy, ahogy a gének azáltal terjednek el a génállományban, hogy spermiumok vagy peték révén testből testbe költöznek, a mémek úgy terjednek a memkészletben, hogy agyból agyba költöznek egy olyan folyamat révén, amelyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk. Ha egy tudós egy jó gondolatot hall vagy olvas, akkor továbbadja kollégáinak és tanítványainak. Megemlíti cikkeiben és előadásaiban. Ha egy gondolatnak sikere van, azt mondhatjuk, hogy agyról agyra terjedve szaporodik. (...) Ha egy termékeny mémet ültetsz az agyamba, akkor szó szerint élősködsz az agyamon, mert a mém terjesztésének eszközévé teszed, pontosan úgy, ahogy a vírus élősködik a gazdasejt genetikai mechanizmusán.”

A tudományos modell

Az épület mint egyed, az építészet, mint biológiai evolúció, a fejlődés mint vírus. Nagyon úgy tűnik, hogy az építészet – legalábbis napjainkban, a korábbi szociális kötöttségeitől megszabadulván a tudományok irányába mozdul el, sőt az egyes tudományos eredmények építészeti illusztrációját adja. Mímeli, ha úgy tetszik a tudományt, és Umberto Eco „Nyitott mű” tézisére gondolva nem tesz mást, mint megjeleníti a kor tudományos eredményeit. Makoto Sei Watanabe úgy tervez világítást, amely egy földbe elültetett magban lejátszódó eseményeket mímeli, a Coop Himmelb(l)au a kortárs kozmológiából eredezteteti formáit, Zaha Hadid a természettel konfrontálódó műtájakat komponál, az ausztráliai LAB a fraktálmélet és az építészeti dekoráció közötti megfeleltetést keresi, Hani Rashid és Greg Lynn a számítógépes adatok mimézisével foglalkozik.



Coop Himmelb(l)au: Musée des confluences, Lyon, 2003-



Asymptote (Hani Rashid) New York tőzsde, 2000.

Wolf D. Prix, – Coop Himmelb(l)au – a korábbi szögletes formáikat felváltó lágy kontúrok magyarázataként a társadalomtudományok és a kozmológia merev határvonalakat feladó elvével válaszolt. Hani Rashid a tőzsdére befutó adatok megjelenítését digitális és virtuális építészeti környezet segítségével valósította meg.

A sor szinte a végtelenségig folytatható. Ez a jelenség új, egyelőre nem nevesített, ugyanis a már említett önreflektivitás következtében a kortárs építészet rendkívül komoly része a modernizmus utóvédharcaival van elfoglalva, vagyis a mimetikus modernizmus ideáját kergeti.

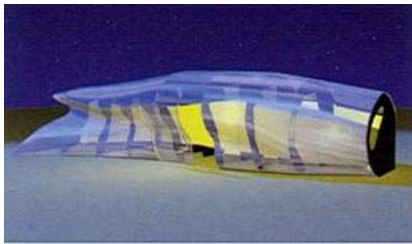
A kortárs építészeti tendenciákat a teoretikusok gyakorlatilag megjelenésük pillanatában csoportba rendezték, és e csoportokat nevesítették. Ebben a formai és műszergyártási kavalkádban létrejött stílustendenciák, mint posztmodern, vagy neomodern, egyrészt jelentős tartalmi átfedést mutattak, másrészt a mégoly eltérő stílárius jegyek ellenére is a két világháború közötti modernizmushoz képest definiálták magukat. Transzmodern, neomodern, újmodern⁷. E teoretikai töltelékiszavak közepette egyedül a formálási extremitása következtében mára kimerültni látszó dekonstruktívizmus mert nevében és küldetésstudatában is szakítani azzal a hagyománnyal, amely az építészetet a két világháború közötti konvencióhoz kötötte. A hazai divatépítészeti jelenkori története egyben a modernizmussal folytatott kacérkodás, vagy görcsös távolságtartás története. Ennél meglepőbb, hogy még a nemzetközi alkotók rendkívül komoly és nobilis csoportja is egy lassan száz évvel ezelőtt született formakultúra – vagyis a modern – tükrében értelmezi a tevékenységét, miközben tudomást sem vesz arról, hogy a modernizmus a névválasztásával kisajátította a szó eredeti jelentését. Az először Giorgio Vasari manierista festő művészéletrajzaiban megjelenő "homo modernus" kifejezés a korszerűre, a haladóra vonatkozott, jelzőként tehát nem az időhöz, hanem egy művészeti viselkedéshez kötött. A napjaink építészete által körvonalazott művészeti-filozófiai 22-es csapdájának a lényege, hogy a múzeumba került modern mimézise ugyan a divattal karöltött korszerűség illúzióját is adja, csakhogy a szó eredeti, a korszerűre vonatkozó jelzői mivoltától megfosztottan, egyértelműen a múltra vonatkozik. Ez a historizáló művészeti attitűd azonban éppúgy nem formálhat jogot a haladásra, vagy a korszerűsége, mint ahogy azt a száz évvel korábbi „eredeti” historizmus sem tette. Az építészeti önreflektivitás száz esztendővel ezelőtti középpontjában az antik építészet és általában a múlt állt, a jelenkori tömegépítészet önreflektivitásának középpontjában pedig a modernizmus. Mint már említettük, mindkét attitűd alapja a mimézis, melynek alanya és tárgy ugyanaz, vagyis az építészet önmaga, tágabban pedig egy bizonyos korszakhoz rendelt stíluseszmény.

A problémafelvetés összefoglalásaként az alábbiak szögezhetőek le:

2002-ben a 8. Velencei Építészeti Biennálé alkalmatlan volt a vertikális (stílus) kapcsolatok modellezésére, ám az egyidejűség és az összevethetőség a következtében sebészeti pontosságú keresztmetszetet nyújtott kis túlzással az egész világ építészetről. Néhány alkotás illusztrációját anyagbemutató kísérte, ami az

⁷ Az egyes stílusok kapcsán létrejövő stílusnevek polémiájáról: Klotz, Heinrich: „Posztmodern építészet. Rövid összefoglaló.” in: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen - Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex, 2000. 279-289, illetve Jencks, Charles: „Későmodernizmus és posztmodernizmus. A kétpárti rendszer.” in: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen - Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex, 2000. 264-278.

építésszemlén egyértelművé tette, hogy a mottón túl az ipari-technológiai háttér is realitásként kezeli a közelmúlt néhány utópiáját. Az elképesztő software és hardware igény következtében egészen napjainkig ilyen utópiának számított volna egy felhő alakú kongresszusi terem, egy vízcsepp alakú, a lakók második bőréként lélegző épület, egy flitteres női ruhát mímelő, homlokzati csomópont nélküli divatház, esetleg egy állat tüdejét mímelő digitális galéria. A sor folytatható, ma már jelenthet formai inspirációt egy dobbanó szív, egy lehulló szalag, vagy egy kiszáradt tengerparti kagyló, esetleg a kék égboltra feszülő kristályos hegyormok látványa. Pusztán technikai okok következtében a Frank O. Gehry totemalkotásává vált Bilbao-Guggenheim sem jöhetett volna létre, mondjuk tizenöt esztendővel ezelőtt, a NOX hollandiai vízi pavilonja melletti WC halat idéző tömegéről már nem is beszélve.



NOX: WC, 1993-97.



Frank Gehry: Bilbao Guggenheim, 1997.

Velencei Biennálé azóta megépült és szignifikáns alkotásokon keresztül reprezentálta, hogy az építészeti kommunikációnak új csatornái nyíltak, és ezek a csatornák - a festészet és a szobrászat évezredes hagyományához hasonlatosan - közvetlenül a szemhez szólnak. Az elitista kódokat a „befogadói felismerés” úgy váltotta fel, hogy a posztmodern építészet direkt idézetekkel operáló cinikus giccse már jó ideje a kiállítások falain kívül rekedt.

Az absztrakt expresszionizmus viszonylag rövid időszakától eltekintve a festészeti, vagy szobrászati alkotás témájának felismerése egyik történelmi korban sem állította előzetes tanulást igénylő feladat elé a szemlélőt. A kirajzolódó képi üzenet megfejtése természetesen már egy következő lépés volt, ám a még ma is bizonytalan szimbolikával konstruált Giorgione, vagy Pontormo képeken az alakok felismerhetőek, férfiként, idős, vagy fiatal asszonyként azonosíthatóak. Egy házat - jó esetben - legfeljebb házként ismerünk fel, ami ahhoz hasonlatos, mintha a történelmi festészet reprezentáns alkotásairól annyit lennének képesek megállapítani, hogy az kép. Az építészeti kommunikáció a médium sajátossága következtében eddig per definitionem egy absztrakt metanyelven íródott. Az utólagosan beleképzelt térképzési koncepciók mellett e metanyelv pusztán az állékonyságot nem érintő részletekben rendkívül áttételesen jelenhetett meg. Az építészet a „környezethez”, „természethez”, vagy „valósághoz” fűződő viszonyt egy táblakép, vagy szobor közvetlenségével ellentétben csak a beavatottak számára ismert kódokon keresztül mutathatta be. A pálmafejezetes oszlopfők tektonikai üzenete, az erőből kihasasodó oszloptörzs, az oszlop nádköteget imitáló mintázata, vagy a dór párkányrendszer ácsfogásokat kőbe rögzítő felépítése a vizuális információk olyan halmaza, mely csakis előzetes tanuláson keresztül válik értelmezhetővé. Mint látható, az építészetben Arisztotelész művészetértelmezésének maximája, a mimézis tehát nem lehetett olyan átfogó elméleti és gyakorlati program, mint a festészet, vagy szobrászat esetében. Az építészet programként megvalósítható, ideológiamentes mimetikus képessége elsősorban és kizárólag technológiafüggő. E technológiát a 8. Velencei Építészeti Biennálé bemutatta, és szignifikáns alkotásokon reprezentálta: az anyaghasználati szabadságon alapuló formai invenció háttérében természeti jelenség, vagyis - eleve dekódolt, felismerhető, biomorf allúzió, vagyis a mimezis áll.

A mimetikus építészet fogalmának bevezetése és elfogadása kísérlet arra, hogy az építészet, mint műfaj a platóni- arisztotelészi konvenció szerint kerüljön értelmezésre és beláthatóvá váljon az, hogy az építészet a jelenkori vélekedésünk ellenére számos aspektusában mimetikus műfaj.

A kutatás célja

A kutatás célja, hogy az építészeti alkotásokról egy lehetséges keresztmetszetet felvéve meghatározza és csoportosítsa az alkotásokat. Ez a keresztmetszet, vagy értelmezési modell esetünkben a mimézis. Jellegetesen művészetelméleti teóriaként a mimézis – mint modell arra tesz kísérletet, hogy átjárhatóságot teremtsen a művészetelméleti tárgyalások és az építészet között.

A dolgozat felépítése és a kutatás módszere

A mimézisnek, mind eddig az építészet perifériáján szereplő fogalomnak a diskurzusba emelése rendkívül tág teret nyit bármilyen elméleti munka stratégiájának meghatározásához. Így műfajként éppúgy elképzelhető művésztörténeti, mint építészettörténi megközelítés, esetleg filozófiai feldolgozás éppúgy mint egy tézisdolgozat, vagy egy rendszerező dolgozat. Éppen hogy a téma vitathatatlan újdonságereje kapcsán ez a munka a fenti lehetőségek ötvözete. Bizonyos műfaji mimézisek meghatározásakor óhatatlanul tézisként működik, a mimézis diskurzusba emeléséhez pedig elengedhetetlen a történeti-, filozófiai áttekintés. Mindez természetesen nem lehet annyira elmélyült, mint amilyen elmélyültségre az egyes tudományterületek - így építészet-, vagy művésztörténet, esetleg a filozófia részéről önállóan számítani lehetne. E szükségszerű kódolt hiányosságot kívánja ellensúlyozni a dolgozatnak a II. része, amely strukturális alapokon, új terminológiával, új osztályozási rendszerrel közelít a mimetikus jelenségekhez.

A dolgozat ugyanis két részből áll. Első része a mimézis történetét mutatja be és kitér azokra a határterületekre, valamint ellentmondásokra, amit már a bevezetőben említettem. Ezek közepette határozottan bemutat egy olyan nyelvi sémát, amely hasonlatokon keresztül nyilatkozik az építészetről. A második rész a mimézistípusokat meghatározva tárgyak szerint osztályozza az egyes csoportokat, melyekhez épületeket is rendel. Elfogadva, hogy a mimézis az alkotói szándékok mellett a befogadó értelmezésében is mimézis kel legyen, második rész felállít egy olyan mimetikus skálát, mely az alkotásnak a valósággal megjelenítésével kapcsolatos intenzitását mutatja be. Ebben a rendszerben a mimézis tehát nem programként, hanem modellként szerepel. Egy szemléletes hasonlatot segítségül hívva, ez a dolgozat azt kutatja, hogy mi történik akkor, ha a házak tömege képzelte vasreszelékbe, fémforgácsba egy olyan mágnest dugunk, amelyre az van írva: mimézis. Hogyan módosítja ez a halmazt? A képből milyen összefüggések olvashatóak ki?

Építészeti hasonlattal élve, ha a házak rendszerét egyetlen amorf masszának tekintjük, akkor vajon milyen képet ad az, ha azt a mimézis síkjával metsszük el? Van rendszer a képben? Fellelhetőek bizonyos strukturális azonosságok? Ha például a házak amorf és majdhogynem beláthatatlan méretű halmazát a stíluseszmény metszetével daraboljuk, akkor az építészettörténet által kanonizált és jól ismert lineáris, rendezett képet kapjuk. De vajon biztosak lehetünk-e abban, hogy legalább részben rendezett képet kapunk, ha a metsző sík a mimézis? Egy modell relevanciáját ugyanis az dönti el, hogy általa árnyaltabb, izgalmasabb képet kapunk-e az adott tárgyról. Ha az így kapott kép semmilyen strukturális összefüggést nem mutat, akkor nincs szükség a mimézis modelljére, akkor az egész dolgozat egy izgalmas, ám végeredményét tekintve kevés meglepetéssel szolgáló erőfeszítés lenne. Ennek megfelelően a gender studies, vagyis a társadalmi nemek tudománya alkalmas egy ilyen építészeti metszék felvételére, de már korlátozottan alkalmas a női-, és férfiépítészet mibenlétének meghatározására. Ennek megfelelően még kevesebb belső koherenciát mutatna egy olyan vizsgálat, ami a homo-, vagy heteroszexuális identitások alapján kívánná az építészeti alkotásokat rendezni. Magyarán nehezen lehetne a meleg-, lesbikus-, vagy hetero építészet fogalmait bevezetni. Ez nem jelenti azt, hogy ne lennének bizonyos azonosságok a lesbikus bárók belsőépítészetében, azonban ez nem jelenti azt, hogy a szexuális identitás önmagában kellően erős építészeti modellként működhetne.

E dolgozat legfőbb tézise az, hogy az építészet halmazában a mimézis modellje nem pusztán szellemi kaland. Úgy a kortárs, mint a történeti esetekre alkalmazva az építészetről olyan jól strukturált képet ad, amely önmagában is bizonyítja a rendszer vagy modell, vagyis a mimézis relevanciáját.

Ez a struktúra egy osztályozási módszer eredményeként jön létre, melynek során megkíséreltem rendszerbe állítani azt, hogy egy ház mi mindent mímelhet. Egyszóban: bármit. Mégis, a szármosság és a jellegzetes példák, visszatérő motívumok alapján olyan jól elkülöníthető csoportokat lehet alakítani, amelyek kellő rugalmassággal lefedik a mimetikus jelenségeket.

I. RÉSZ: A MIMÉZIS TÖRTÉNETE

1. FEJEZET: Mimézis a művészettörténetben

A mimézis történetének művészeti kontextusban történő bemutatása elképzelhetetlen a fogalom jelenlegi meghatározása nélkül.

Mimézis – utánczát – másolat: a fogalom jelentése.

Az ókori művészet, különösen Platón és Arisztotelész filozófiai tevékenysége óta művészettörténeti-, esztétikai-, és művészetelméleti maximává vált *μίμησις* – mimésisz, mimézis – görög kifejezés mai elfogadott fordítása az *utánczás, másolás*. A fogalom és annak definíciója az eltelt évezredek alatt fokozatosan megváltozott, ami a viszonylag hamar kialakult jelentés, vagyis az utánczás, másolás kifejezései mellett mára egy új formula, különösen a kortárs filozófiai esztétikában használt *reprezentáció* kifejezésének meghonosodását is eredményezte.

Feltűnhet, hogy a Magyar értelmező kéziszótár¹a *másolni* kifejezés egy lehetséges jelentését az *utánozni* szó segítségével definiálja, ami jelzi, hogy alapvetően szinonim kifejezésekről van szó. Ennek ellenére az utánczás némiképp különböző és független a másolástól. E leheletnyi eltérést az utánczás, vagy másolás tárgyát és eredményét érinti. A definíciók azt sugallják, hogy másolni valamilyen élettelen dolgot, tárgyat lehetséges és a másolás, mint cselekvés valamilyen tárgy létrehozására irányul. Egy szerzetes a kolostorának scriptóriumában nem utánozza az előtte fekvő kódexet, hanem másolja, míg a parodista jó érzékkel utánozza egy celebritás hangját, mozgását. A másolás feltétlenül mechanikus eredményeként másolat, vagyis egy kópia jön létre. A tárgy kópiaként pedig feltételezi a mechanikusságot, az individuumot háttérbe szorító technológiai sokszorosítást és a sokszorosíthatóságot.

Az utánczás – ezzel szemben – valamilyen cselekedetnek egy újabb cselekedet általi megismétlése, melyben kevésbé a végeredmény, mint inkább a cselekedet maga a fontosabb. Síelés, vagy hegedűtanulás közben az oktatónk, illetve a tanárunk mozdulatait, tartását utánozzuk, így az utánczás – mint ahogy ezt a pszichológiai kutatások is megerősítették – elválaszthatatlan a tanulástól. Ebben a megközelítésben az utánczás, ahogy mi értjük, feltételez valamiféle alkotói folyamatot, sőt, fejlődést implikál. Nem mechanikus, gondolkodást, kreatív részvételt nem igénylő üres folyamat, mint a másolás. A művészetelméleti tárgyalásmódokban rendszerint – de távolról sem mindig – másolnak, melynek eredményeként valamilyen másolat jön létre. De ez sem tekinthető ilyen merevnek, ha György Péter könyvére², *Az utánczatok városára* gondolunk.

Mindkét kifejezés – akár elfogadjuk őket szinonimnak, akár nem – meglehetősen negatív érzelmi konstrukciókat hordoz. A másolat, vagy utánczát az nem *eredeti*, tehát gyanús, ezáltal értéktelen, akárcsak a cselekvés, melynek eredményeként a másolat, vagy utánczát létrejött. A rossz tanuló másol, az ötletlen művész másol, maga a cselekedet, akárcsak annak végeredménye hamis. Azt az illúziót, hogy az utánczás némiképp mégiscsak magasabb rendű, maga a szótári definíció oszlatja el azzal, hogy az *utánczátot* szembe helyezi az *eredetivel*. A karikatúrisztikus viselkedés-utánczáson alapuló humor rendkívül szűk mezsgyéitől eltekintve az előadó művészet csúcsteljesítményit nem egy ismert, jellemében valamelyest megfejtett személyiség megöly élethű visszaadásában látjuk. A hamis gyilkossági váddal tévesen elítélt középsúlyú profi öklözőről, Rubin Carterről életrajzok, interjúk, beszámolók és riportok sokasága jelent meg, ügye évekig lázban tartotta Amerika közvéleményét, olyannyira, hogy méltatlan sorsáról Bob Dylan még dalt is komponált. A hosszú esztendőket elteltével az igazságát megvédő Rubin Carter történetében rejlő sztori Normann Jewison rendezésében került filmvászonra *Hurrikán* címmel. Az ismertsége által összevethető karaktert a filmben Denzel Washington alakította, aki távolról sem a tökéletes utánczásáért, hanem a helyzetben és a figurában lévő dráma megjelenítéséért kapta meg az Arany Glóbusz Díjat.

Személyek, cselekedetek pusztán utánczása ugyan nem bűn, mégis egyfajta megütközést vált ki. Ez a zavar, megütközés annak a pánkreacionista világszemléletnek a rosszállása, amely a kreativitás fogalmának

¹ *Magyar értelmező kéziszótár*. Akadémia kiadó, Budapest, 1978. harmadik, változatlan kiadás, 892. szerint: másolni annyit tesz, mint szöveget, változatlanul több példányban leírni; ábrát, rajzot (másolópapír, vagy áttetsző papír) segítségével újra lerajzolni; továbbá műalkotásról, mint mintáról teljesen hasonló mintát készíteni, változtatás nélkül utánozni valamit, valakit. Ezzel szemben az utánczás nem más, mint valakihez, vagy valamihez hasonlóan viselkedni, úgy, hogy az utánczó rá hasonlítson. Továbbá megtévesztő szándékkal előidézni valamilyen jelenséget, az eredeti látszatát adni valamilyen mesterséges dolognak.

² György Péter - ifj. Durkó Zsolt: *Utánczatok városa – Budapest*, Cserépfalvi Kiadó, 1993.

és jelentéstartományának drasztikus expanziójával az egyedi életvitelnek, a világgal kapcsolatos önálló attitűdnek is értéket tulajdonít. A másolás körül pedig állandóan ott lebeg a hamisság, hamisítás bűnjogi kategóriaként is élő árnya.

Érzékelhető, hogy lehetetlen különbség azért van a két kifejezés, utánczás és másolás között. Létezik olyan nézőpont, ahol a kettő egymás szinonimájaként lép fel, ám létezik olyan – kellően nagy látószögű – perspektíva is, melyben a fentiekben bemutatott különbségek iradatlan és áthidalhatatlan szakadékként jelentkeznek.

Bármilyen mű, alkotás, artefaktum eredetiségének, elsőségének, illetve újdonságértékének kontextusában hirtelen áthidalhatatlan szakadék támad a másolás és az utánczás, vagyis a valaminek, valakinek a szellemében (és nem manírjában) történő cselekvés között, különösen akkor, ha a végeredmény valamilyen szempontból „új”-nak, vagy „eredetinek” tekinthető. Kiváló példa erre az elsajátítás, vagy a kisajátítás művészete, illetve klasszikus példaként Marcel Duchamp és a talált tárgyak rendszere. Úgy tűnik, nemesebb dolog valakinek a szellemében – akár megtévesztően azonos szellemében alkotni, mint akár konkrét tárgyakat másolni, vagy divatirányzatokat utánozni.

A mimézis hagyományos jelentésének összefoglalásakor megállapítható, hogy elfogadott fordításként a rendelkezésünkre álló két fogalom, az utánczás és a másolás egymástól csak lehetetlenül eltérő jelentéseket hordoz. E különbségek vizsgálata annyiban lett volna a segítségünkre, amennyiben a pánkreacionista, az újdonságértéket napjainkban is igen magasra helyező kortárs művészetszemlélet elítélő álláspontján túl egyik, vagy másik kifejezésnek, vagyis akár a másolásnak, akár az utánczásnak önértéken is pozitív jelentést, vagy legalább is a negatív konnotációk annullálását tudjuk biztosítani. Azzal együtt, hogy az utánczásnak létezik társadalmilag elfogadott, sőt értékelt módja, ráadásul az alapvetően leíró művészettörténet tudomány értéksemleges kategóriaként kezeli a kifejezéseket, egy ilyen kísérlet, vagy megkülönböztetés – vagyis az egyik fogalom (utánczás) a másik fogalomtól történő (másolás) érték-, vagy hasznosság alapú elválasztása – már az ismertetett példák tükrében sem lehetséges, így ezeken a lapokon sem élek vele. Helyettük igyekszem mindenhol a *mimézis* kifejezését használni.

Hovatovább egy érték-megkülönböztető stratégia célravezető lenne annak ismeretében, hogy természetes és dacos reakciókat szülhet annak a fejtegetése, hogy az építészet utánoz. Vagy másol. Vagyis mimetikus. Egy ilyen állítás – a felszínen – ugyanis azt a hagyományos kreativitási önképet kérdőjelezi meg, amit alkotó művészek, így gyakorló építészek is a sajátjukénak vélnek. Nem élve a *mimézis* egyik lehetséges ám felettebb kitekért és modoros definíciójának önfelmentő stratégiájával, azzal, hogy az *utánczást* a másolás fölé engedem, a két fogalom logikus, mondathelyes és hagyományos használatára fogok törekedni annyiban, hogy cselekvéseket mímelő aktusokat utánczasként, kópiákat, replikánsokat létrehozó aktusokat másolásként fogom leírni – amennyiben már nincs lehetőség a *mimézis* beillesztésére. A *másolat* és *utánczat* logikailag levezethető alkalmazásán túl ugyancsak modorosság lenne ennek a két kifejezésnek a tartalmi megkülönböztetése, így azok a szóisméltés szabályai szerint fognak váltakozni.

Mágikus mimézis

A mimézis története, illetve esztétika jelentősége szinte beláthatatlan mennyiségű irodalommal bír. A csábítás ellenére ez a dolgozat csak rendkívül leegyszerűsített, vázlatos történetet közölhet. A görög *μίμησις*, és a latin *imitatio* szavak terminológiailag ugyanazt jelentik. A szó etimológiája tisztázatlan, olyan Homérosz utáni kifejezés, mely Hésziodosznál még nincs jelen. Eredetileg a Dionüszosz kultusz rituáléiból és misztériumaiból származik és a papok által végrehajtott kultikus aktusokra; zenére, táncra, mimikára és énekekre vonatkozott. Távolról sem a külső világ reprodukálását jelölték vele, hanem a belső világ kifejezésére szolgált. Jóval később, csak a Kr. e. V. század folyamán kezdte a színházban és a szobrászatban a valóság megjelenítését jelölni.

A mimézis eme korai, rituálékkal kapcsolatos funkciója napjainkig megmaradt. Ismert a baráti társaságok alkalmával a közösen átélt események gesztusokkal, mozdulatokkal történő újrajátszása. Sőt bizonyos az indián törzsek a taglejtéseket szópótlékként használva kommunikálnak az időről. A gesztusok mimézisét – pontosabban annak bénító hiányát – érzékelheti bárki, aki kézmozdulatok nélkül próbálja elmagyarázni a csigalépcső mibenlétét. E ködbe vesző hagyományt a művészet ősi formáinak kutatásai igazolták. A mimézis igénye tehát emberi igény. Összefügg a tanulással és a kollektív emlékezet fenntartásával. Úgy tűnik, nem elég a valóság, szeretnénk a megtörténeteket, vagy a láthatót *más*-ban, képben vizsgálni. A kép érthetőbb, mint az eredeti élmény, révén beilleszthető a képek konvenciójába, ráadásul tovább lehet tanulmányozni, időben kimerevített pillanatként. Nem kell tőle félni. A mimézis, a mimetikus

igény kilép a jelenből. Vagy a múlt, agy a jövő darabját merevít ki, de sohasem a jelent. Hoz valamit ami volt, vagy utal valamire, ami lesz.

A mimetikus igény megjelenése egészen az ősidőig nyúlik vissza. A folyamatos körvonal kialakulásának vizsgálatakor elemzett medvebarlangokban 1200-1000 medve-egyed csontjait találták meg. A. D. Sztoljar³ kutatásai szerint a fej és a lábak kompozíciós elhelyezése Lazare, Torral Ambrona barlangjaiban olyan őskori „múzeumokat” hozott létre, melyet az első ábrázolási tevékenységnek tartanak. A wüirmi jegesedés következtében kényszerűségből barlangba húzódnó ősember és az azt más lakó medve több ezer éves párharca az állattal kapcsolatos emocionális emlékek közös forrásává vált.

„A moustiérei egyre rosszabbá váló természeti körülményeinek következtében – a wüirmi eljegesedés idején – a barlangokat egyre szélesebb körben használták fel természetes lakhelyként (...). A barlangok nagy részének azonban megvolt a maga őslakosa – leginkább a barlangi medve. Így bontakozott ki a neandervölgyi ember és a barlangi medve több ezer éves párharca. Végül is a barlangok birtokbavételéért folytatott harc az ember győzelmével végződött, aminek jelentősége azonban több volt magánál a pusztán ténynél. Minden egyes vállalkozás közösen átélt emocionális jellege az állattémával kapcsolatos új közös élmények állandó forrásává vált, s egy sor járulékos kísérőjelenség keletkezéséhez vezetett (...). A sikeres vadászat után az izgalom tárgy által kiváltott közös érzelmi többletet feltétlenül külsőleg is kifejezésre kellett juttatni, de a neandervölgyi ember lehetőségei e téren igen szűkösek voltak. A beszéd a maga kezdeti állapotában még nem szolgált erre megfelelő eszközzel. Ezért az érzelmeket sokkal egyszerűbb, még a beszéd kialakulása előtti eszközök segítségével fejezték ki. Ilyenek voltak az önkéntelenül keletkező, elementáris szimbolikus cselekvések, a lezajlott eseménynek a promitív, mélyen átértett előadása, melyben mindenki mintegy megismételte az előző harcban játszott szerepét.

Így a megölt állat teteménél, amely a tevékenység célját jelölte, született meg a vadászpantomim, s ez kezdetét jelentette a kifejező és ábrázoló tevékenység mindazon formáinak, amelyek a későbbiekben szinkretikusan léteztek, és csak fokozatosan önállósultak és differenciálódtak hosszú fejlődésfolyamat eredményeképpen. Minden ehhez hasonló pantomimot, – mert számuk éppoly nagy volt, mint a mindennapos aktusainak száma – valószínűleg kétszer ’mutattak be’. Az előadást másodsor információs célból ismételték meg, amikor a vadászok a zsákmánnyal hazatértek a szálláshelyre: itt szemléletesen, az állat attribútumainak segítségével ’el kellett mesélni’ a történetet.”⁴



Montespiani medve: agyagmakett, mint az első ábrázolás

A folyamatos kontúr vonal kialakítását a plasztikai tevékenység előzi meg, melyben a medvemodell a lezajlott esemény dramatizálását szolgáló vadászpantomim kellékei.



Tiberan-Jaunac: kontúrokkal kiemelt medve relief

A színházakban és a kocsmai történetutánzásokban továbbélő elbeszélői mimézis, tehát egy rendkívül atavisztikus vadászélmény „dramatizált” feldolgozásából származik. A kezdeti élményfeldolgozást a barlangban megismétlő pantomim már a kollektív emlékezés kialakításában is szerepet játszott. A vadászélmény újrajátszása absztraháló, közösségmegtartó funkcióval is bírt, és idővel önálló, mágikus cselekvéssé vált. Míg az őskori pantomim egy élményfeldolgozó aktus, addig a későbbiekben belőle kialakuló mágia és varázslás már a világ befolyásolhatóságának reményében zajlottak. A barlangrajzon bemutatott

³ Sztoljar, A.D.: „A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában.” in: *A művészet ősi formái*. Gondolat, 1982..

⁴ Id mű: 47-48.

sikeres vadászati pantomim már a sikeres vadászat lehetőségét vetítette elő. Ez a mágikus mimézis a természeti népeknél napjainkig is él⁵. Frazer a mágia két típusát különbözteti meg, melynek alapjairól így ír:

„Ha elemezzük azokat a gondolati alapokat, amelyeken a mágia felépül, akkor azt látjuk, hogy ezek két részre oszthatók; először: a hasonló hasonlót hoz létre, vagyis a következmény hasonlít az okára; másodsor: a dolgok, melyek egyszer kapcsolatban álltak egymással, továbbra is hatnak egymásra a távolból, még akkor is, ha a fizikai kapcsolat megszűnt közöttük. Az előbbi alapvető a hasonlóság, az utóbbit a kapcsolat, vagy az átvitel törvényének nevezhetjük.”⁶

Az egyik a hasonlóság elvén működő homeopatikus mágia, a másik pedig az átvitel törvényén alapuló mágia, mely a dolgok kapcsolatán alapul. Vagyis, ha egyszer a dolgok kapcsolatban álltak egymással, akkor abban az esetben is hatnak egymásra a távolból, ha a konkrét kapcsolat már megszűnt. A két mágiatípus viszonyát így jellemzi:

„A gyakorlatban a mágiának ez a két fajtája gyakran együtt jelentkeznek; vagy – hogy pontosabbak legyünk – míg a homeopatikus, vagy utánzó mágia önmagában is elvégezhető, az átviteli mágia általában magában foglalja a homeopatikus, vagy utánzási elv alkalmazását is. (...) a mágia mindkét, homeopatikus és átviteli fajtája kényelmesen összefogható a közös szimpatikus (szimpátián alapuló) mágia elnevezéssel, mivel mindkettő feltételezi, hogy a dolgok a távolból titkos szimpátia alapján hatnak egymásra...”⁷

A homeopatikus mágia során a hasonló hasonlót hoz létre, nem véletlen hogy ezt Frazer utánzó, vagy mimetikus mágiának nevezi. A homeopatikus – utánzó, mimetikus – mágia az ellenséget úgy véli elpusztítani, hogy a képmását pusztítja el. Gondolatát így folytatja:

„A szimpatikus mágia másik nagy ága, melyet átviteli mágiának neveztem, abból a gondolatból indul ki, hogy a dolgok, melyek egyszer összetartoztak, még teljes szétválásuk után is szimpatikus kapcsolatban maradnak egymással, s ami az egyikkel történik, az történik a másikkal is.”⁸

A primitív mágia alapja az a hiedelem, hogy amennyiben megteremti az ember a valóság fölötti uralmának illúzióját, az valóban létre is jön. A mágia illuzórikus technika és az a célja, hogy a reális technika hiányát pótolja. Minél bizonytalanabb szétfolyóbb a világ, annál előírásosabb annak mimézise. Minél több ember együttlétét követeli meg a kultusz, annál egzaktabb annak lezajlása.

Frazer a mágia művészeti és tudományos kapcsolatait meglehetősen sommásan ítéli meg:

„... a mágia a természeti törvények hamis rendszere, és egyúttal téves magatartásszabály; ugyanannyira hamis tudomány, mint amennyire terméketlen művészet.”⁹

A pozitív hatású gyakorlati mágia a varázslás, a negatív, vagy tiltó mágia pedig a tabu¹⁰. A világjelenségeknek ez szoros, majdhogynem érzéki visszaadása, mimetikus felidézése a korai görög kultúrában a színházban él tovább.

⁵ Frazer, James George: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Abridged edition London., Macmillan and Co. Limited, 1925. *Az Aranyág*. (2. javított kiad.) Osiris-Századvég, 1995. ford.: Bodrogi Tibor és Bónis György. Megjegyzendő, hogy Lukács György gigantikus művében (Lukács, György: *Az esztétikum sajátossága*, 2 vols. Magvető Kiadó, Budapest, 1965. 3. kiadás) többször hivatkozik Frazerre, kinek tanaiban saját visszatükröződés – vagyis végtelenen kiterjesztett mimézis-elméletének ősi alapjait látja igazolva.

⁶ Id. mű: 21.

⁷ Id. mű: 22.

⁸ Id. mű: 42.

⁹ Id. mű: 21.

¹⁰ A mágia elméletének kritikája és továbbfejlesztése kapcsán lásd: Mauss, Marcel: *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993. *Szociológia és antropológia*. Osiris kiadó, Budapest, 2004. Ford.: Saly Noémi és Vargyas Gábor.

A mágikus mimézis kapcsán feltehető további kérdés az, hogy a mimézis célja vajon evilági, vagy túlvilági-e? Ha evilági, akkor az ábrázolt tárgy felidéző ereje kifejezetten az ember befogadóképességére irányul, és azzal, hogy az emberben eléri a felidéző hatást, már el is éri a célját. Magyarán: a cél ebben az esetben a felismerés. A túlvilágosság bizonyos hatalmakra kíván hatni. A folyamatok utánzásával azoknak a helyzeteknek az állítólagos urait akarja befolyásolni, amelynek előzetes reprodukciója az illető mimetikus képződmény.

A mágiával létrehívott mimetikus képződményeknek a célja az, hogy olyan érzéseket keltsenek az emberben, amit a meghatározott célkitűzések megkövetelnek. Ez a tartalmi elrendeltség bizonyos élettények vagy folyamatok utánzását jelenti, melyek egyik legfőbb eleme a tánc – illetve színházban továbbéltő mímjáték volt. Belátható hogy a művészeti mimézis alapját tehát a mágikus mimézis jelentette.

Művészeti mimézis

A görög művészetfelfogásban – mely szó alatt pontosabb lenne szakértelmet érteni – a mimézis elv uralkodik. A szakértő (művész) a valóságot utánozza, ehhez pedig mértékeket, kánonokat követ. A művésznek el kell tüntetnie személyiségének vonásait a művekből. Noha görögök nem ismerik a mai értelmezésünk szerinti esztétikai beállítottságot, a drámai költészet hallgatásakor tapasztalt reakciók leírására három, az apaté-, a mimézis-, illetve a katarzis-elmélet szolgált.

Az apaté-elmélet szerint a színház az illúzió révén működik. Látszatot kelt és valóságként fogadtatja el mindazt, amit a színpadon történik. A Kr.e. V. században a képzőművészetnek még nincsenek illuzionista céljai, így az elméletek kidolgozásául a színház szolgált. Az ez idő tájt úgyszintén népszerű katarzis-elmélet szerint a költészet és a zene erőteljes, idegen elemeket vezet a testbe, melyek az ész fölé emelkednek. Nem az érzelem, hanem épphogy az ezektől való megszabadulás, vagyis a katarzis szolgáltatja az alapélményt. A harmadik, vagyis a mimézis-elmélet azon a megfigyelésen alapult, hogy bizonyos művészetek nem valóságos dolgokat teremtenek, de azok valóságos dolgokat utánoznak. Ezeket a művészeteket nevezték mimetikus – utánzó – művészeteknek.¹¹

A Kr.e. V. században a mimézis tehát átkerül a kultusból a filozófiai terminológiába és a külvilág reprodukcióját kezdi el jelölni. A fogalom teljes körű elterjedése előtt azonban kritikával kezelték a mimézissel együtt járó antropomorfizmust¹². Xenophanész fragmentumaiból az archaikus népi mítoszok ironikus kritikája bukkan elő:

„Nem volt és nem is lesz ember, aki bizonyos lehetne abban, amit az istenek és minden más dolgok fölől mond; minden attól függ, hogy hogyan látjuk. ... Az ember úgy tartja, hogy az istenek születnek, ruhát viselnek; s hangjuk és külsejük: akár az embereké. ... Ám ha a [lónak], ökörnek, oroslánnak keze volna, s festeni tudna kezük, s vele azt tennék mint az ember, akkor a ló is lóra, ökör meg ököre hasonlóan mintázná meg az isteneket...”¹³

Hérakleitosz ugyanezzel az iróniával nyilatkozik Homéroszról. Ennek oka az a korabeli kozmológia, melyben a világot az örökkön égő tűz szemlélteti. Ennek megértésében a művészet inkább zavart kelt. Ez az ősi felfogás arra naiv materialista elképzelésre reflektál, mely egyfajta dezantropomorf megközelítéssel még szétválasztja az emberi érzésvilágot a természet objektivitásától. Ez a materializmus változik meg a Periklész korban, amikor világossá válik, hogy a művészetet nem lehet pusztán természetfilozófiailag megközelíteni, hanem az a demokratikus poliszközélet alakításának tényezője. A mimézis fogalmának művészettörténeti kialakítását Szókratész tanításai indítják el. Előtte a szó kezdeti jelentésében még nem utánzás, hanem bizonyos, a természetben is megtalálható működési elveknek a követése. Így énekelni a madarak mintájára, szöni a pók a pók módjára, építeni a fészket rakó madár mintájára ildomos.

Az utánzásnak ettől eltérő, a mai értelemben vett művészethez közelebbi fogalma alakult ki ezzel párhuzamosan Athénban. Szókratész a festészet és a szobrászat mesterségét úgy választotta el a többi művészettől, hogy azok feladatát – ti. a festészetét és a szobrászatét - a dolgok képmásának megalkotásában

¹¹ Platón: *Állam.* 599d. „Utánzóknak azt nevezzük, ami nem valóságos dolgokat hoz létre”.

¹² Zoltai, Dénes: *Az esztétika rövid története.* Helikon kiadó, 1997. 4. kiadás. 18-38.

¹³ *Görög gondolkodók Thalészttől Anaxagorászig.* Fordította: Bodor András és mások, Budapest, 1952. 77. old.

látta. Szókratész a *mimézis* terminusa helyett ugyan rokon értelmű kifejezést javasol az utánzásra, csakhogy a későbbiekben Platón és Démokritosz a mimézist épphogy Szókratész nyomán ebben az új, megváltozott értelemben használja, egyben művészeti-filozófiai terminussá is teszi. Szókratész eltérő értelmezésének többirányú következménye volt. (1) A festészet és a szobrászat fokozatosan levált az egyéb kézműves mesterségekről, (2) az előbbiek alapfunkciójává az utánzás vált, ami (3) a mimézis új fogalmának kialakulását – és meghonosodását is elősegítette. Azt, hogy a világgal utánzó kapcsolatban van a művészet, azt Szókratész tanítványa Xenophón is elfogadja, sőt Arisztotelész gondolatait megelőlegezve kifejti, hogy a természet utánzására alkalmas művészet is az ember belső tulajdonságait kell megjelenítse. Xenophón elbeszélése szerint – mely Szókratész és Parrhasiosz, a jó nevű festő beszélgetését rögzíti. Szókratész így világosítja fel a festőt mesterségéről, az általa művelt művészeti tevékenység mibenlétéről:

„A festészet, ugye, azt utánozza, amit látunk? Ti, festők, színek segítségével utánozzátok a homorú és domború, homályos és fényes, kemény és lágy, érdes és sima, új és régi testeket? - [...] Ugye, ha szép formát akartok ábrázolni, nemigen találtok olyan emberre, aki minden ízében kifogástalanul szép, ezért sok helyről gyűjtitek össze, ami kiben-kiben tökéletes, és így teszitek szép látvánnyá az egész alakot? - [...] - Mondd csak, a leginkább megkapót, a legkellemesebbet, a legkedvesebbet, a legkívánatosabbat és a legszeretreméltóbbat - vagyis a lélek természetét utánozzátok-e?” A festő először kételkedik a lelki tulajdonságok ábrázolásának lehetőségében: „Hogy lehetne utánozni, Szókratész, azt, aminek nincs se aránya, se színe, amiben nincs semmi abból, amit az előbb felsoroltál, s ami különben is teljesen láthatatlan?”

A filozófus ekkor rávezeti a művészt az utánzás mélyebb értelmének felismerésére:

„Van az úgy, hogy az ember barátságosan, van úgy, hogy ellenségesen néz valakire, - Persze. - És ez nem tükröződik a szemében? [...] - Dehogynem. - Szerinted, aki törődik a barátaival, az ugyanolyan képet vág azok szerencséjéhez vagy balsorsához, mint aki nem? - Zeusra, dehogyan. [...] - Ugye, ezt is lehet ábrázolni? - Természetesen.”¹⁴

A filozófus – ahogy egy későbbi szöveghelyen Kleitont – beláttatja a tapasztalt festővel, hogy az utánzás alkalmas a rejtett, belső emberi tartalmak kifejezésére.

Szókratész hatását erősítette, hogy a mimézis új fogalmát Platón és Arisztotelész elfogadta. Történt ez annak ellenére, hogy Platón értelmezésében a mimézis eleinte csak a táncra és a zenére vonatkozott,¹⁵ és csak később¹⁶ terjedt ki a festészetre, szobrászatra és a költészetre. Az Állam X. könyvétől a művészetet már a valóság passzív másolásának látja, melynek háttérében a korabeli illuzionista festészet áll. Az ezekkel kapcsolatos – egyetemes a művészet legizgalmasabb történeteinek sorát Plinius¹⁷ gyűjtötte össze:

„64. [Zeuxis] ... olyannyira gondos volt, hogy amikor az agrigentumiaknak egy képet készült csinálni nyilvános felszentelésre Iuno Lacinia templomában, akkor az ottani lányokat meztelenül szemrevételezte, és ötöt ki is választott, hogy ami bennük a legszebb, azt adja vissza festményével.”¹⁸

Zeuxis kortársa és vetélytársa Parrhasius:

„65. A hagyomány szerint versenyre kelt Zeuxisszal, és mivel ez olyan tökéletesen megfestett szőlőfürtöt mutatott be, hogy a madarak rászálltak a képre¹⁹, ezért Parrhasius egy festett függönyt mutatott, mely oly

¹⁴ Idézi: Zoltai, Dénes: *Az esztétika rövid története*. Helikon kiadó, 1997. 4. kiadás. 20-21.

¹⁵ Platón: *Törvények* 798 e.

¹⁶ Platón: *Állam*. 597d.

¹⁷ C. Plinii Secundi: *Naturalis Histotria. XXXIII-XXXVII*. Id. Plinius: *Természettajz. (XXXIII-XXXVII.) Az ásványokról és a művészetekről*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2001.

¹⁸ Id. mű: 179.

¹⁹ Ennek kapcsán lásd: Gombrich, E.H.: „Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei” in: Horányi, Özséb szerk.: *A sokarcú kép – Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, Typotex, Budapest, 2003, 2. kiadás pp. 23-37. Gombrich megjegyzi, hogy ez a mimetikus igény és technikai tökéj az embernek és nem az állatnak szól,

élethűen volt ábrázolva, hogy Zeuxis a madarak ítéletétől eltelve sürgette a függöny elhúzását, hogy láthassa a képet. Mikor felismerte tévedését, őszinte szégyenkezéssel átengedte a pálmát. Mivel ő a madarakat tévesztette meg, Parrhasius viszont magát a művészt. **66.** Állítólag később is festett Zeuxis egy szőlővivő fiút, s amikor rászálltak a madarak a szőlőre, ugyanazzal az őszinteséggel, mint előbb, haragosan a művéhez lépett és azt mondta: 'a szőlőt jobban festettem meg, mint a fiút, mert ha őt is tökéletesen készítettem volna el, a madaraknak félniük kellett volna tőle'.²⁰

Protogenész és Apellész között esett meg az alábbi történet, mely egyben az első absztrakt festészeti alkotás keletkezését is megörökíti:

„**81.** ... Az előbbi Rhoduson élt, ahová midőn Apelles hajón megérkezett, égve a vágától, hogy megismertje műveit, amelyeket addig csak hírből ismert, tüstént a műhelyébe sietett. Ő maga nem volt otthon, de egy nagyméretű képet, mely állványra volt helyezve, egy anyóka őrizte. Ez azt mondta, hogy Protogenes házon kívül van, és megkérdezte, mit mondjon, ki kereste. 'Ez' válaszolta Apelles és megragadva az ecsetet egy rendkívül vékony, színes vonalat húzott a képen. **82.** Protogenes hazatértekor az anyóka elmesélte mi történt. Azt mondják, a művész megtekintve a vonal finomságát, rögtön megállapította, hogy Apelles járt ott <mert> nem illik másra ekkora tökéletességű munka. Ő maga egy másik színnel még vékonyabb vonalat húzott az előzőre, majd amikor elment, meghagyta, hogy ha amaz visszajön, mutassa meg neki, és tegye hozzá, hogy ez az, akit keresett. Így is történt. Visszatért ugyanis Apelles, és elpirulva vereségén, egy harmadik színnel úgy húzta végig a vonalakat, hogy egy még finomabb számára már nem maradjon hely. **83.** Protogenes pedig beismerve vereségét a kikötőbe rohant, megkereste vendégét, és úgy döntöttek, a képet megőrzik az utódoknak, mindenki, de különösen a művészek csodálatára.”²¹

Ettől, a technikai virtuozitást is feltételező – anakronizmussal hiperrealista – művészettől tart távolságot Platon. Ehelyütt nincs mód Platon művészet-, és mimézis-ellenességének bővebb elemzésére, mindössze annak a megállapítására szorítkozhatunk, hogy nem fogadta el a valóságot utánzó művészetet, mondván – a költők hazudnak – így nem az a helyes út az igazsághoz²². A filozófusok által irányított Államban nincs helye a költőknek éppúgy, mint ahogy Homérosz sem tudna az általa leírt csaták ellenére hadvezetési kérdésekről nyilatkozni. Korának illuzionisztikus festészetét ahhoz hasonlítja, amit bárki elérhet, ha kezébe tükröt tart.

Arisztotelész látszólag hű Platon tanításához abban az értelemben, hogy a művészeteket az utánzás módja szerint különbözteti meg egymástól.

„Az eposzírás, a tragédiaköltészet, a komédia, a dithürambosz-költészet, s a fuvola-, és lantjáték nagy része, egészben véve mind utánzás. Három tekintetben különböznek egymástól: más eszközökkel, más és máshogyan – tehát nem ugyanazon a módon – utánoznak.”

A továbbiakban így ír:

„Mivel az utánzók cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványoknak kell lenniük (a jellemek szinte mindig csak ezekhez igazodnak, hiszen a hitványság és a kiválóság által különbözik minden jellem): vagy nálunk jobbaknak, vagy hozzánk hasonlóhasonlóknak, mint ahogy a festők is csinálják: Polügnótosz jobbakat, Pauszón rosszabbakat, Dionüsziosz pedig hozzánk hasonlókat fest.”

Az utánzást az emberrel született tulajdonságnak tartja, tehát a természetre vezeti azt vissza. Ennek megfelelően a költészet egy olyan természetes igényből alakul ki, amit egyéb kutatások is megerősítenek. Az utánzás eredményeként ismeretek is szerzünk dolgokról, így az hasznos tevékenység, nem lehet pusztán hamisnak tekinteni.

ugyanis az állat sokkal könnyebben megtéveszthető. A kacsza kikölti a műanyagkupakot, a seregélyt elriasztja a madárijesztő, a cecelégyszó rászáll a szarvasmarha stilizált farkára.

²⁰ U. o.

²¹ Id. mű: 184.

²² Platon: *Állam* 603a, 605b. *A szofista*. 235d 236c.

„Az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is; mindegyikünk örömét leli az utánzásban.”

Arisztotelész már bevezeti az esztétikai gyönyör fogalmát amikor kifejti: a színek és formák tökéletességének okán szeretjük a mímét. Ezek szerint:

„...vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de a lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek oka, hogy a felismerés nem csak a bölcsék számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is – csak éppen kisebb mértékben.”²³

Arisztotelész rendszere sok kérdőjelet hagy maga után²⁴, amely megnyitja a teret a későbbi filozofálás előtt. A Poétika szerint a művészi utánzás olyat jelenít meg, ami dolgok általános, tipikus és lényegi jellemzőire vonatkozik. Számára az utánzás a természet szabad megközelítése, melynek során a művész a maga módján jeleníti meg a valóságot. Elmélete voltaképpen a rituális és a szókratészi fogalom összegyúrása, melyet a festészetre, szobrászatra, zenére egyaránt jól alkalmaz. Ahogy ezt Tatarkiewicz²⁵ – kinek könyve elengedhetetlen támpont e fejezet összeállításában – megállapítja; sokan miközben Arisztotelészre hivatkoznak, közben Platónra gondolnak. Míg Platón miméziselméletet a valóság passzív másolása, addig Arisztotelész jóval szabadabb természet-megközelítést javasol és ezzel a természeti elemeken alapuló szabad műalkotások mellett érvel.

A későbbiekben Cicero a szókratészi elvet fogadja el, csakhogy Rómában utánzáson a természet másolása értendő, ami a fogalom túlzott leszűküléséhez vezet. A mimézis ugyanis szembe kerül az inspirációval, a művész szabadságával. Ez az elmélet azon alapul – tipikus görög premisszák alapján –, hogy az elme passzív, azt észlel, amit lát, és ha képes is lenne arra, hogy kitaláljon valamit, ami nem létezik, az egyben felesleges is volna. Hiszen a létező világ tökéletes, nála tökéletesebb nincsen, és nem létezhet olyan inspiráció, melynek végeredménye e már létező tökéletességet felülmúlhatná.

A középkorban Pseudo Dionüszosz és Ágoston (imitatio rerum) tanai az utánzás tárgyát a láthatatlan világba helyezte. Ha utánozni kell, a művészet utánozza a láthatatlan világot, ami örök és tökéletesebb a láthatónál, mert testi szem csak testi dolgot láthat. Ekkor az imitatio elmélet a háttérbe szorul, noha Aquinói Tamás fenntartások nélkül ismétli az ókori tézist: „A művészet a természetet utánozza.”

A középkor végén a reneszánszban, az antik szerzők felfedezésével az elmélet is a csúcspontjára jut, amely a terminus teljes és könnyű győzelmét jelenti. Számátalan traktátus tesz bizonyosságot a művészet egyetlen célja: a természet – illetve tárgyának – minél hűségesebb utánzása mellett. Leonardót példaként említve:

„A festő szeme váljék hasonlatossá a tükörhöz, amely folyamatosan változik az előtte lévő dolog színe szerint, s annyi képmással telik meg, ahány tárgy áll vele szemben. Beláthatod tehát, hogy nem lehetsz jó festő, ha nem vagy egyetemes mester, ha nem tudod művészetteddel utánozni a Természet létrehozta összes formák minőségét (...).”²⁶

A reneszánszban azonban fokozatosan megváltozik a mimézis iránya. Míg az ókorban az utánzás alapja a természet volt, addig a reneszánszban előtérbe kerül az antikvitás. A quattrocento végére általánossá váló mimézis-elmélet a barokkban és az akadémizmus korában is a legjelentősebb teóriák egyike marad és mintegy három évszázadon keresztül határozza meg a képzőművészetek legfőbb célját. A terminus egységes használata ellenére a már az ókorban kirajzolódó platóni és arisztotelészi mimézis-koncepció közötti

²³ Arisztotelész: *Poétika*: 1447a1., 1448a 1, 1448 b., 1451 b.27. 1460b, 13.

²⁴ Sallis, John: „Mimézisz és a művészet vége” in: Bacsó, Béla ed: *Fenomén és mű – fenomenológia és esztétika*, Kijárat kiadó, 2002.179-193.

²⁵ Tatarkiewicz, Wladislaw: *A Hysory of Six Ideas; An Essay In Aesthetics*. Martinus Nijhoff – PWN/Poloss Scientific Publishers, Hague / Boston / London / Warsawa, 1980. Az esztétika alapfogalmai – Hat fogalom története. Kossuth Kiadó., Budapest, 2000. Ford. Sajó Sándor.

²⁶ Leonardo: *A festészetről*. „A művészettörténet forrásai.” Corvina kiadó, 1973. 48.

különbség azonban megmaradt. Ez az ellentét, vagyis a világ szó szerinti vagy a természet elemeiből építkező szabad utánzásának a konfliktusa jellemzi az egymásnak feszülő álláspontokat. Ez az évszázadok óta húzóó, megválaszolatlan vita fokozatos kimerülése alapoz meg azután egy napjainkig élő teóriát, ami fokozatosan leváltja az imitációt. Az egyik álláspont szerint az utánzás túl nehéz, a természethez ugyanis nem lehet felérni. Ezzel szemben áll az a vélekedés, mely szerint az utánzás túl passzív folyamat, eleve kizárja az alkotó embert. Ebben a vitában egyfajta kompromisszumként jelentkezik a 17. században az elmélet, mely szerint utánozni kell a természetet, csak hogy azt úgy kell tenni, ahogy azt az ókori művészek cselekedték. Ennek csúcspontját Johann Joachim Winckelmann²⁷ tézisei jelentik, aki örökérvényű és megkérdőjelezhetetlen támpontként tekint az antik szerzők műveire.

„Az egyetlen út számunkra, hogy nagygyá, sőt, ha lehetséges utánozhatatlanná váljunk: a régiek utánzása, s amit valaki Homéroszról mondott, hogy aki megtanulta jól megérteni, az tanulja meg később csodálni őt, érvényes a régiek műalkotásaira is, különösen a görögökére.”²⁸

Ugyancsak Winckelmanntól származik a klasszicizmus antik iránti elhivatottságát illusztráló mondat, mely szerint:

„A görög mesterművel általános és kiváltképpen jellemvonása, végül is valami nemes egyszerűség és csendes nagyság, mind a testtartásban, mind a kifejezésben.”²⁹

Winckelmann programja tehát a természet szépsége fölé emeli az antik emlékeket, így nem pusztán utánozni kell, hanem *azon* a módon kell utánozni, ahogy azt a görögök tették. A művészeti többség azonban a szolgai, mechanikus másolástól elfordulva az imitatio helyett fokozatosan az inventiót teszi meg az új művészeti paradigmának. Ezzel együtt természetesen felértékelődik az alkotó művész személye, melynek filozófiai alapjait Kant zsenikultusza³⁰ rakja le, és indítja útjára azt a napjainkig ismert művésztípust, melynek legfőbb erénye inventio, a kreativitás.

A romantikában a mimézis gyakorlatában a szó fogalma a kifejezéssel párosul, az alkotó lelki rezdüléseit rögzíti a vászon. Ennek legszebb tanúságtétele szerint Caspar David Friedrich írja, hogy:

„A festőnek nem csak azt kell festenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha azonban semmit sem lát magában, akkor inkább hagyja abba annak festését is, különben képei a spanyolfalakhoz lesznek hasonlatosak, amelyek mögött csak betegekre, vagy éppen halottakra számít az ember.”³¹

A természetnek tulajdonított megkérdőjelezhetetlen és állandó szépség ugyanakkor kritika tárgya lesz. A realizmus interpretációjában a valóság nem szép, az impresszionizmus pedig az illékony, tűnékeny valóság megragadását, a dolgok véletlenszerű elrendezettségét mutatja meg. A mimézis szerepcsökkenésében ugyanakkor rendkívüli komoly fordulatot jelentett a Nabis festőcsoport megjelenése, akik nevüket a héber próféta szó alapján választották. Maurice Denis (1870-1943), a csoport teoretikusa Pierre Louys álnéven, így írt:

„Ne felejtsük el, hogy egy kép elsősorban nem harci mén, meztelen nő, vagy valamilyen történet, hanem lényegében sík felület, amelyet bizonyos rendszer szerint csoportosított színekkel fednek be”.³²

²⁷ Winckelmann, Johann Joachim: „Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban.” in: Művészeti írásk. Magyar Helikon, 1978. 6-57. Ford.: Tímár Árpád.

²⁸ Id. mű: 8.

²⁹ Id. mű: 30.

³⁰ Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. ICTUS Kiadó, 1997. 47 §, pp: 234. „... a zseni szöges ellentétbe állítandó az utánzó szellemmel.”

³¹ *A rokokótól 1900-ig*. „A művészet története.” Corvina, 1989. 166. Ford.: Csép Attila.

³² *Art et Critique*, 1890. augusztus 23.

Anakronizmussal, mai kifejezéssel azt mondanánk, hogy Maurice Denis a képpel elmesélt történet, a narráció tökéletes dekonstrukcióját végezte el. Tétele, miszerint a kép nem harci mén, mezítelen nő, hanem festékkel borított vászondarab, mégsem az absztrakt művészet, hanem a fokozatosan stilizálódó, a mimézist kiszorító vonaldekorativitás, illetve az önálló művészi gondolat, végső soron pedig a szecessziós festészet nyitánya volt. A 19. század folyamán egymással versengő izmusok, illetve a 20. századi művészet – az absztrakt expresszionizmus ikonoklaszta attitűdjét leszámítva – azt igazolják, hogy a művészet, a mimézis elv háttérbe szorulása ellenére nem képes kikerülni azt a közeget, amit számára a valóság jelent. Cézanne művészete a természet kommentálása és megkonstruálása, illetve az állandó, szabályos struktúrák megmutatása. Mondrian pedig a kozmikus viszonyokat tükrözi művészetében. Azt, hogy a valóság a művészet számára megkerülhetetlenül adott tényező, a visszatükröződés elméletével Lukács György gigantikus eposza tárgyalja.³³ Lukácsnál a mimézis a világ visszatükrözésének önálló gyakorlattá válása, egy olyan univerzália, mely – majdhogynem a világnélkülinek tekintett ornamentalsben is kimutatható. A mimézis-elmélet klasszikus paradigmája leginkább azt absztrakt művészetek idején, a két világháború között vált kritika tárgyává. Wilhelm Worringer szerint:

„A banális utánzási elméletek, amiktől esztétikánk sohasem szabadult meg, hála annak, hogy összműveltségünk tartalma szolgálai módon függ az arisztotelészi fogalmaktól³⁴, vakká tett minket a tulajdonképpen pszichikai értékek iránt, amelyek minden művészi produkció kiindulópontjai és értékei”.³⁵

Worringer az absztrakcióban látja a művészi tevékenység kiindulópontját, sőt célját, így nem véletlenül lesz az expresszionizmus teoretikusa.

Mint látható, a művészetnek a világgal szemben szerepelő sajátos ellenvilága Goethe óta létező fogalom, aminek a leírására nagyon sokáig a mimézis elv működött. Ezt a modern esztétikában a konstrukciós elv váltja fel, amely azt állítja, a művészet nem reprezentálja a világot, hanem helyette egy másikat teremt, olyat, ami nem hasonlít az eredetire. A konstrukciós elv alapja az, hogy a „valóság” problematikus, korántsem csak adottság, ami visszaadható, hanem emberi konstrukció is. A mimézis – vagyis a klasszikus modell – felől kiindulva: a művész dolgozhat a köznap, napi valóság elemeiből, ám ezt a réteget csak szimbolikusan használja. A műegész elemei ebben az esetben a mimézis alapján vannak komponálva. Ezek ugyan visszakereshetőek a világban, ám egymás mellett, a műegészben már radikálisan különböző igazságot jelenítenek meg.

A konstrukciós elv szerint, ha a művész kitalál valamit, akkor új konstrukciós elem jön létre. Ez nem a napi valóságelemekből lett véve, de reflektál azokra. A műegész metaforikusan pedig világ rejtőzködő szerkezetére vetít fényt. A mesék világa, és a szürrealizmus alapelemeiben nem akar hasonlítani a valóságra, műegészként ugyanakkor – a Gulliverre gondolva – mégis a világ kulcsát adja.

E két szélsőség között számos átmenet található. A mimetikus pólus paradigmája a szimbólum, amikor a jól ismert *ugyanabban* valami *más* csillan fel, a konstrukciós pólus paradigmája a metafora, amikor a furcsa, idegen *másban*, derül fény az *ugyanaz* titkára.

Adorno esztétikájában³⁶ nem válik szét az ellenvilággal kapcsolatos viszony leírása konstrukcióra és mimézisre. Ha ez a felosztás működne, akkor magasan jegyzett művek próbálnák önmagukat a kettő közötti határvonalra helyezni, márpedig ezt – szerinte – nem láthatjuk. A modernizmus vagy az egyik, vagy a másik extremitásra voksolt. Adorno a vagy-vagy helyett ugyanakkor egymást feltételező fogalmakként tekint a

³³ Lukács, György: *Az esztétikum sajátossága*, 2 vols. Magvető Kiadó, Budapest, 1965. 3. kiadás

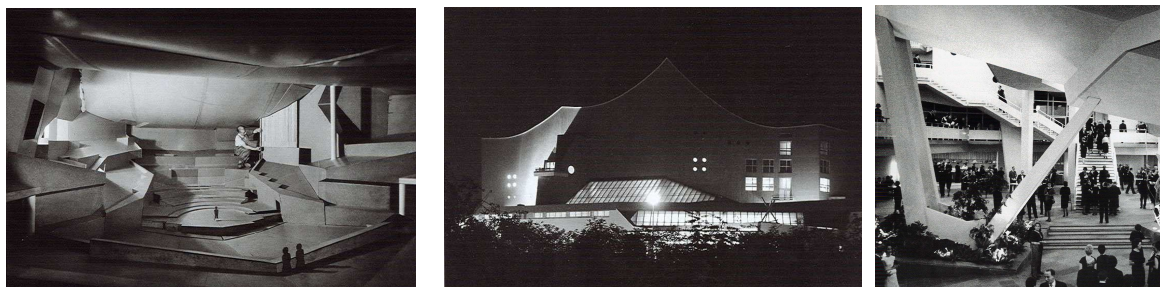
³⁴ vö: Whitehead, A. N.: *Science and The Modern World*. Cambridge, 1953. „... az európai bölcséleti hagyomány legbiztosabb általános jellemzése, hogy nem más, mint egy sor Platónra való hivatkozás” idézi Koestler, Arthur: *The Sleepwalkers*. Hutchinson 1959. Alvajárók. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1996. 69. old. ford.: Makovecz Benjámin, majd Koestler hozzászólását saját kiegészítését: „A tudomány pedig, egészen a reneszánszig, csupán az Arisztotelészre hivatkozó lábjegyzetek sorozata.”

³⁵ Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1918. *Absztrakció és beleérzés. Tanulmányok*. Gondolat, Budapest, 1989. Ford.: Kocziszky Éva. 13-102.

³⁶ Theodor Wierongrund Adorno: *Aesthetic Theory*. Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley. 1984.

mimézisre és konstrukcióra, mely utóbbi nem a kifejezés korrekciója, hanem valami olyasmi, ami a mimetikus impulzusból tervezetlen módon emelkedik ki.

A mimézis új értelmezéséhez az építészet hívja segítségül. Ezek szerint az építészet a hagyományos formák elutasítása folytán majdhogynem szükségszerűen nyer expresszív kvalitást. Az építészet nagy alkotásai transzfunkcionális eszközökkel ruháztattak fel, hogy mind tartalmukat, mind a céljukat mimetikus modorban közvetítsék.



Hans, Scharoun: Filharmónia épület, Berlin, 1956.

Hans Scharoun berlini filharmónia épülete ebben az értelemben nem csak azért szép, mert ideális térkompozíciót hív életre a filharmonikus zene megszólaltatásához, hanem azért is, mert a zenéhez asszimilálódik anélkül, hogy kölcsönöznék annak elemeit. Ezt az asszimilálódási folyamatot nevezi Adorno mimézisnek, melynek folyamán az épület célja az épülettel, és nem az épületben valósul meg. Ez a fajta mimézis meghaladja a puszta célszerűséget. A funkcióra kiélezett új objektivitás ugyan megtagadja a mimézist és a kifejezést, ám mindez már nem tagadható meg az olyan művészet esetében, ahol a kifejezés maga a funkció. A mimetikus viselkedés ebben az esetben már nem utánoz valamit, hanem asszimilálja magát az adott dologhoz. Mindez új jelentéssel ruházza fel a terminust, mely ebben az esetben nem más, mint asszimilációk sorozata. Ez természetesen visszahat arra a problémára, mely kizárólagos alapon szembe állítja egymással a racionalitást és a mimézist.

Az elvárt funkció feltételezte racionalitás és a mimézis dialektikája határozza meg ugyanis a művészetet. Ebben az esetben a mimézis és a racionalitás nem összeegyeztethető, hanem komplementer, egymást kiegészítő fogalmak. A mimetikus mozzanat voltaképpen asszimilációk sorozata, és mint ilyen a megismerés egy formájaként, így a racionalizmus alapjaként érthető. A vizualitás kívánalma a művészetben ugyanis eleve a mimetikus pillanat megőrzését jelenti. Ez egyben a racionalitás antitézisét is jelenti, hiszen ha az utóbbi – vagyis a racionalitás – megszűnik, a művészetben a vizualitás fétissé, a forma pedig önkényűé válik.

Pszichológiai mimézis

A 20. század második felétől új, alapvetően pszichológiai tartalmú miméziselméletek születtek, melyek legjelentősebb képviselői a már említett Th. W. Adorno, illetve Walter Benjamin³⁷ voltak. Freud szerint – kire Adorno részletesebb jelölés nélkül hivatkozik – az emberek a mimetikus impulzuson keresztül felelteti meg magát a környezetében lévő tárgyakkal. Az a mód, ahogyan elkezdjük otthon érezni magunkat, egy adott épülettel kapcsolatos szimbolikus identifikációnak felel meg. Ez a fokozatosan bekövetkező asszimiláció – Adorno kifejezésével élve – a mimetikus impulzuson keresztül valósul meg. A mimézis ebben a rendszerben az embernek a környezetében történő elhelyezkedésére vonatkozik.

A mimézis Adornónál és Benjaminnál tehát pszichológiai terminus, amely egy bizonyos tárggyal kapcsolatos kreatív elkötelezettség, kapcsolat formájában érzékelendő. Nem más, mint a szubjektumnak valamilyen tárggyal történő kreatív összekapcsolása. Szándékmentes rokonság, vonzódás, affinitás. A mimézis ebben a rendszerben már nem csak a modell mintázása, a másolat elkészítése, hanem az azzal történő azonosulás is egyben. Két irányban – tárgyasan és visszahatóan is – működve a mind a tárgy

³⁷ Benjamin, Walter: „A mimetikus képességről.” in: „A szirének hallgatása” – *Válogatott írások*. Osiris kiadó, Budapest, 2001. 64-67. old., Benjamin, Walter: „A nyelvről általában és az ember nyelvről.” in: Benjamin, Walter: „A szirének hallgatása” – *Válogatott írások*. Osiris kiadó, Budapest, 2001. 7-22. old.

elkészítésénél, mind pedig a tárggyal történő azonosulásnál is jelentkezik. Az imitáció olyan fajtája, amely egyszerre lép fel mind a művésznél, mint pedig a műalkotást szemlélőnél. A mimézisben a képzelet lép működésbe, és ez a képzelet az, ami a szemlélőt kibékíti a tárgyával.

Ha a mimézis azonosulás a tárggyal, akkor az szükségszerűen feltételezi a szubjektum kreatív részvételét, mely által a tárgy bizonyos szimbolikus jelentőséget kap. E szimbolikus háttér kreatív kiépítésén keresztül az egyén a saját identitását is meghatározza meg. Ebben a folyamatban meghatározó jelentősége van az időnek; ami egykoron sokkolóan idegen volt, az immár megnyugtatóan otthonos. Ennek megfelelően az építészeti alkotásokkal való azonosulásunk sem statikus viszony, hanem dinamikus folyamat. A mimézis pszichológiai logikája azt mutatja, hogy folyamatosan azonosulunk az épített környezettel, így az irányába mutatott attitűdünk is folyamatosan változik.

A mimézis ezáltal a mimikri egy formáját, alkalmaz(kod)ó, adaptív mimikrit konstituálja, amely rendkívül hasonlatos ahhoz a folyamathoz, melyben a gyermek megtanulja a nyelvet, vagy amiben a gazdik átveszik a kutyájuk főbb karakterisztikumait. Az a folyamat, amivel ez a mimézis leginkább jellemezhető, az valóban a gyermeki nyelvtanulás. A gyerek ugyanis valósággal rászokik a nyelvre, melyet azután már kreatívan használ a saját céljaira. Szoros párhuzamba állítható az a mód, ahogy tervezők, designerek fejlesztik a saját képességeiket. Azáltal ahogy építészek például hagyják a külső formák leülepedését és belső elfogadását az nem más nem más, mint a design nyelvének elsajátítása.

Habár a pszichológiai mimézisnek része a szervezett kontroll bizonyos foka, ekként tehát a racionalitással együtt is működik, nem jelenti azt, hogy a mimézis a racionalitás része lenne. Épp ellenkezőleg, a felvilágosodás dialektikája³⁸ szerint a mimézist nem a valóságot alakítja, hanem a mágikus 'más' révén a mitológiának része. A mimézis és racionalitás Adorno szerint kibékíthetetlenek. Ha a mimézis a külső világgal való kapcsolat formájaként jelentkezik és a műalkotás aurájában fogható fel, akkor a felvilágosult elme egyértelmű különbségtétellel a szubjektum és a tárgy között viszonyban a tudást, mint az ellenkező pólust képviseli. A felvilágosodás intézményesített felfogásában a tudás rendszerezett és kategorizált, a tudományos principiumok alapján felértékelte, így benne és a mimézis gazdag potenciálja mellőzött.

A mimézis – azáltal, hogy a hasonlóságokat fedez fel – Walter Benjamin számára egy eszköz arra, hogy jelentést és értelmet találjon a világban. A mimézis nem érzei azonosságok legmagasabb szintje. Ezek az azonosságok a nyelvben és a táncban rögzítettek. Ekként a nyelv a jelentések raktárává válik, az írás pedig olyan aktussá, amely önmagán túlmutat. Néha az írás többet felfed, mint aminek az írók egyáltalán tudatában vannak. Az a mód, ahogyan az olvasónak a képzelet birodalmába látogatván dekódolni kell a szavakat, már túl van a racionalitáson. Ez az olvasás magában rejtje a mimézis alapjait. Az olvasásban Benjamin számára a szubjektum és az objektum egy pillanatra egygyé válik, és a látás dialektikájaként egy villanásban megjelenik a jelentés, amely az építészeti tapasztalattal éppúgy azonosítható, mint a szöveg olvasásával.

Az építészet ennél fogva a mimézis működésének potenciális helyszínévé tekinthető. Az építészeti alkotás immanens jellege, kódként történő jelentkezése eleve inspirálja azt a világgal kapcsolatos a relációs megfeleltetést, ami a pszichológiai mimézis koncepciójában rejlik. Függetlenül attól, hogy az építészeti formákat eltérően interpretálják, az épület *megtapasztalása* és elfogadása ugyanazon mechanizmus alapján, vagyis a kreatív asszimiláció a mimézis.

A pszichológiai mimézis tehát egy modell annak bemutatására, hogyan azonosulunk öntudatlanul a környezetünkkel. Ez a kreatív azonosulás voltaképpen a mimetikus impulzus. A mimetikus impulzus úgy is láttatható, aminek a mechanizmusán keresztül beleolvassuk, belelátjuk magunkat a „más”-ba. Narcisztikus azonosítással viszonyítjuk magunkat a környezetünkhöz, és mimetikus abszorbeáljuk környezetünk nyelvét. Akárcsak Narcissus, aki úgy szeret bele a tükörképébe, hogy nem tudja: önmagát látja, mi is szimbolikus önmagunkat identifikáljuk a „más”-ban.

Hipermimézis

A realizmus korának végével, különösen pedig az avantgarde beköszöntével úgy tűnhetett, hogy a művészetet meghatározó, az idők folyamán rendkívül széles, gyakran egymásnak is ellentmondó

³⁸ Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. In Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt am Main, 1987. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat - Atlantisz Kiadó 1990. 59. o. (Fordították: Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly.)

értelmezéssel felruházott mimézis sem normatív, sem pedig leíró tárgyalásban nem lesz képes olyan erős elméleti konstrukciót alkotni, mint amelyet az elmúlt kétezer-ötszáz esztendőben alkotott. A pánkreacionizmus uralkodóvá válásával, valamint a művészet ábrázolás-mentességét hirdető absztrakt expresszionizmussal úgy tűnhetett, hogy végleg távozik a mimézis, illetve annak bármilyen megnyilvánulása a művészeti világ horizontjáról. Csakhogy azzal, ahogy a pop art – és vele együtt az új ábrázolás valamint az új mimézis – kiszorította az absztrakt expresszionizmust, véget ért a művészetnek az avantgarde-dal behatárolható és jellemezhető időszaka, ahol a dacos ábrázolásmenetség-, és ellenesség volt az a tényező, amely ha időlegesen is de szembefordította ezt a művészetet a hivatalos kultúrával. Rendkívül csábító a művészet mimetikus és reprezentációs képessége közötti kapcsolat feltételezése, az viszont biztosra vehető, hogy az ábrázolás, illetve az ábrázolásképesség szükséges feltétele a mindenkori hatalom által irányított képpolitikának.

A pop art új mimézise jelentette kulturális átrendeződés ugyanakkor elmosta és egyre relatívabbá tette a magas és alacsony művészet közötti határvonalat, ami a múlt nyolcvanas évtizedére a művészettörténeti hagyomány szerint tekintett individuális műalkotás megszűnéséhez vezetett³⁹. A képek digitálisan, tömegmédiákon keresztül terjedő másolatai közötti különbség tétele, a sokszorosan elveszített aura okán is szükségtelenné vált. A mimetikus tevékenység önnön tárgyával történő azonossá válása, vagyis az eredeti és hamis, a valódi és az utáncat közötti különbségtétel feleslegességére és értelmetlenségére Jean Baudrillard szimulakrum-elmélete⁴⁰ mutat rá, ahol a szimulakrum a hiperreális, az eredeti nélküli másolat.

Az eredeti és az utáncat, az eredeti és a másolat közötti különbség relatívvá válását használja ki az appropriation art, az elsajátítás/kisajátítás művészete, amely már nem pusztán mimézis, hanem hipermimézisként már meglévő műtárgyak újrafotózásával, újraakotásával és szignálásával hoz létre műalkotást. Ez a tárgyunk szempontjából rendkívül fontos attitűd a huszadik század húszas éveiben megfogalmazott várakozással szemben nem üzte a padlásra, hanem új jelentéssel és gazdagította a mimézis elméletét.

A másolatok uralma kapcsán feltehető kérdésekre egy igen korai válaszként 1977-ben született meg Richard Prince amerikai fotográfus Cím nélkül (Nappali szobák) – [Untitled (living Rooms)] című sorozata, mely alkotástechnikai szempontból tisztán az elsajátításra épült⁴¹. A másolat és az eredeti közötti kapcsolat mélységét és minőségét vizsgálva az elsajátítás, vagy kisajátítás esetében a kapcsolat feltétlenül tudatos, sőt, művészettechnikai alapelem. Ez a tudatosság – Radnóti Sándor elemzése szerint⁴² – a másolónak, az ismétlőnek határozott, retorikus célját mutatja meg. E retorikus cél lehet az „eredeti” filozófiájával történő azonosulás annak érdekében, hogy – Richard Prince példájához visszatérve – valóban retorikus indokként az eredeti percepcióját megváltoztathassa. A sorozat, négy azonos méretűre nagyított nappalit ábrázol, melyek ülgarnitúrákkal, szőnyeggel, dohányzóasztalokkal berendezettek. A képek ikonográfiája hasonló, a képsík középpontjában egy dohányzóasztal – esetleg kettő – körülöttük pedig „L”, vagy „U alakban az ülgarnitúra. A lakberendezési zsánerként, vagy csendéletként értelmezhető kompozíciókat Richard Prince luxusszobákat ábrázoló reklámkatalógusokból emelte ki. A fotókat, melyek ismeretlen szerzők művei voltak, a saját neve alatt – Richard Prince – állította ki, és ezzel olyan intencionális és institucionalista kontextust teremtett, amellyel műalkotásként határozhatta meg azokat. Intencionalitása alatt a szó egyenes fordítása értendő, vagyis az, hogy Prince-nek szándékában állt a művészeti alkotás létrehozása, institucionalizmusa pedig abban rejlik, hogy ezt az „eredetiséget” jelző szignó eben az esetben művészettörténeti-, és elméleti intézményként emeli a műtárgy státuszát. Ugyanez volt igaz a Cowboy sorozatra is, mely a cigaretta reklámok hőseit fotózta újra. Ebből a szempontból lényeges, hogy Richard Prince a legtöbb esetben nagytömegű képtermekek névtelen darabjaiból merít, míg Sherrie Levine a fotográfiatörténet klasszikusait fotózta újra.

³⁹ vö.: György, Péter: „Művészet a művészet (története) után – A reprezentáció kérdése a 80-as években”, in: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon, Művészeti tanulmányok a művészet (története) után*. Kulturtrade kiadó, 1995.

⁴⁰ Baudrillard, Jean: „A szimulakrumok precessziója.” in: Pethő Bertalan szerk.: *A posztmodern*. Gondolat, Budapest, 1992. 220-224. old., illetve Baudrillard, Jean: „A szimulakrum elsőbbsége.” In: Kiss, Attila – Kovács, Sándor – Odorics, Ferenc szerk.: *Testes könyv I.* „Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat” 8. Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996. ford.: Gángó Gábor, 161-193 old.

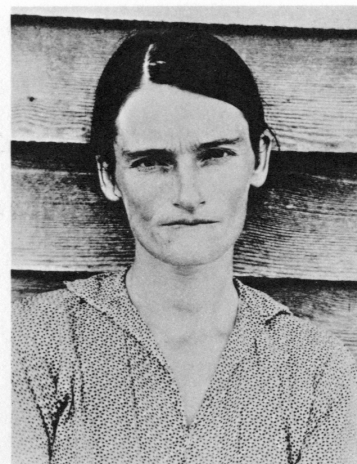
⁴¹ vö.: György, Péter: „Spirituális Amerika – Richard Prince”. In: *Művészet és média találkozása a boncaszalonon, Művészeti tanulmányok a művészet (története) után*. Kulturtrade kiadó, 1995. 117-132. old.

⁴² Radnóti, Sándor: *Hamisítás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest. 1995. 150. old.



Richard Prince: *Cowboy* 1981.

Mindkét alkotó a mimézis egyik határhelyzetét, vagyis az újrafotózással történő elsajátítást tette korabeli munkájuk középpontjává.



Sherrie Levine: *After Walker Evans* 1981

Ami a szempontunkból lényeges – erre György Péter rendkívül pontosan rámutat – az elkészült dolog, tárgy, object, vagyis a nappalibelsőket ábrázoló sorozat az *nem másolat*, hanem *eredeti*. Ez az eredeti viszont a *másolással*, *mint eljárással* készült. Felvethető a kérdés, és ez érinti a másolás különböző kontextusait is, hogy mennyiben tehető különbség az eredeti, a másolat, az eredeti másolat, valamint a hamis között? Az egyes eljárások pedig milyen intellektuális, illetve alkotástechnikai különbségek mentén rendezhetőek? Ehelyütt nincs mód kitérni Prince tette mögötti mediakritika vonatkozásaira, a dolgozat szempontjából fontos tény ugyanakkor kiválóan illusztrálja, hogy ugyan médiumot változtatva, de a másolás aktusával hoz létre valamilyen újfajta eredetiséget. Ez a másolás joggal nevezhető hipermimézisnek, melynek végeredményeként nem az eredetire, mint imágóra, mint képre történő utaláson, vagyis az alapot jelentő eredetin, hanem a másolati eljárással létrejött új eredetin, annak megváltozott percepcióján van a hangsúly. A mimetikus tevékenység lényege, hogy az eredeti megkülönböztethető a másolattól, noha – amint azt Richard Prince példája mutatja – a kettő közötti távolság, különbség fokozatosan feloldható, megszüntethető.

A kultúra, mint másolat

A kortárs művészet fenn ábrázolt változásaival szinte egy időben – a hipermimézist a genetika oldaláról is igazolni látszó – új elmélet született, amely felvetette annak a lehetőségét, hogy a kultúra fejlődése, átadása és változása a genetikai evolúció mintájára történhet, így különleges szerep jut benne – a mimézis fogalmát ehelyütt végletesen leegyszerűsítve – a másolásnak.

1976-ban jelentette meg Richard Dawkins angol neodarwinista biológus „Az önző gén” című könyvét⁴³, melyben a korábbi felfogással szemben az evolúció alapjául nem a csoportot, a fajt vagy az egyedet, hanem a gént tette meg. Provokatív tézisének értelmében

„Túlélőgépek vagyunk – programjukat vakon követő robotszerkezetek, akiknek az a dolguk, hogy megőrizték a géneknek nevezett önző molekulákat. Ez a felismerés még mindig megdöbbenéssel tölt el. Noha már évek óta tudom, valójában még nem tudtam teljesen elfogadni. Remélem sikerül másokat is meghökkenítenem.”⁴⁴

⁴³ Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*, Oxford University Press, 1976. *Az önző gén*. Gondolat, Budapest, 1986, ford.: Síklai István.

⁴⁴ Id. mű... 7. old.

Richard Dawkins a darwinizmus elméletét a csoport vagy a faj helyett a génekre, mint replikátorokra alkalmazza. Számára azonban annyiban és csakis annyiban fontosak a gének, hogy bennük a kellően rövid és nagy biztonsággal másolódó egységeket ismeri fel. Elfogadva az evolúció algoritmos modelljét, ugyanakkor óhatatlanul adódik a kérdés, hogy létezhet-e másfajta evolúció is, léteznek-e olyan egyéb egységek, amelyek a gének mintájára replikálódhatnak? Richard Dawkins ezeket az új replikátorokat az emberi kultúra öslevesében létező önálló entitásokban, a mémekben ismeri fel. Az *Önző gén* című könyv utolsó fejezete a *Mémek: az új replikátorok*, azt tárgyalja, hogy vannak olyan – főként kulturális és társadalmi – momentumok, amelyek úgy terjednek, akár egy genetikai tulajdonság, mégsem a gének hordozzák őket. Ezeket a hordozókat Dawkins másodlagos replikátornak, mémeknek nevezte el. A mémek tehát magatartásformák kivitelezésére alkalmas utasítások, amelyek az agyban (vagy más tárgyban) tárolódnak, és „utazással” adódnak át. Az utazás egyfajta másolás, ez teszi a mémeket másoló kódokká (replikátorokká) és ez látja el őket másoló erővel. Mint látható, Dawkins a kulturális átadást analógnak tekintette a genetikai átadással; rendkívüli sebessége és nagyfokú mutációja ugyanakkor olyan felgyorsított evolúciót idéz elő, ami a nyelv genetikai úton leírható változásával is illusztrálható.

A mémelmélet csak pedagógiai hasonlatként, illusztrációként szerepelt annak bizonyítására, hogy az evolúció nem attól evolúció, hogy szénvegyületek, nukleinsavak és gének vesznek részt benne. Az elmélet, mint a legtöbb sikeres tudományos tézis kevesebb, mint fél nyomtatott oldalt tesz ki és így hangzik:

„Én azt hiszem, hogy nemrégiben egy újfajta replikátor bukkant fel éppen ezen a bolygón. (...) Még gyermekcipőben jár, még esetlenül sodródik ide-oda öslevesében, de máris oly gyors evolúciós megy át, hogy hogy mögötte a jó öreg gén messze lemaradva liheg.

Az új leves az emberi kultúra levele. Az új replikátornak nevet kell adnunk, olyan nevet, amely a kulturális átadás egységének, vagy az *utánzás*, azimitáció egységének gondolatát hordozza. A 'miméma' szónak tetszetős görög származása van, de olyan egyszótagú nevet szeretnék találni, mely egy kicsit úgy hangzik, mint a 'gén'. Remélem klasszikus műveltségű barátaim megbocsátanak nekem, de ha a mimémát *mémre* rövidítem. Ha ez némi vigaszt nyújt, akkor azt is gondolhatjuk, hogy a 'memória' szóval vagy a francia *méme* (ugyanaz) rokon.⁴⁵

Dawkins meggyőző gondolatmenete ellenére az elmélet általános tudományos elfogadása ugyanakkor nem történt meg, a memetika meghatározását és megítélését illetően a szakemberek körében erősen megoszlanak a vélemények. Néhányan tudománynak, mások szokatlanul eredeti, esetleg öncélúan provokatív szemléletmódnak tartják. Ám annak árnyalt és diszkrézív tárgyalásában rengeteget lendített Daniel C. Dennett⁴⁶ és Susan Blackmore⁴⁷ filozófusok munkássága, sőt azok a kiegészítések is, melyet maga Dawkins illesztett a mémelméletéhez egyik későbbi könyvében.⁴⁸

A *Hódító gén* című könyvében Dawkins egyértelművé teszi és megerősíti, hogy a mém egy olyan nem genetikai típusú replikátor, mely az egymással kommunikáló, komplex agyak környezeti viszonyai között „teremnek meg”⁴⁹. Ám a legnagyobb lépést a mém ontológiai státuszának tisztázásában teszi meg. Rendkívüli előrelépés ez annak ismeretében, hogy az *Önző gén*ben még így ír:

„A mém lehet egy dallam, egy gondolat, egy jelszó, ruhadivat, edények készítésének, vagy boltívek építésének módja. Éppúgy, ahogy a gének azáltal terjednek el a génkészletben, hogy spermiumok, agy peték révén testből testbe költöznek, a mémek úgy terjednek a mémkészletben, hogy agyból agyba költöznek egy olyan folyamat révén, melyet tág értelemben utánzásnak nevezhetünk. Ha egy tudós egy

⁴⁵ Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*, Oxford University press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, 1976. *Az önző gén*. Gondolat, Budapest, 1986, ford.: Síklai István, 240-241. old.

⁴⁶ Dennett, Daniel C., *Darwin veszélyes ideája*. „Test és lélek” Typotex, Budapest, 1998. ford: Kampis György, Kavetzky Péter 605 old.

⁴⁷ Blackmore, Susan: *The Meme Machine*, Oxford University Press, 1999. *A mémgépezet, Kulturális gének – a mémek*. Magyar könyvklub, 2001, ford.: Greguss Ferenc, 368 old.

⁴⁸ Dawkins, Richard: *The extended Phenotype – The Gene as the Unit of Selection*. W.H. Freeman and Company New York, New York and Oxford, 1982. *A hódító gén*. Gondolat, Budapest, 1989, ford.: ifj. Vitray Tamás, 425 old.

⁴⁹ Dawkins, Richard: *The extended Phenotype – The Gene as the Unit of Selection*. W.H. Freeman and Company New York, New York and Oxford, 1982. *A hódító gén*. Gondolat, Budapest, 1989, ford.: ifj. Vitray Tamás, 158. old.

jó gondolatot hall, vagy olvas, akkor továbbadja kollégáinak és tanítványainak. Megemlíti cikkeiben és előadásiban. Ha egy gondolatnak sikere van, azt mondhatjuk, hogy agyról agyra terjedve szaporodik.⁵⁰

Míg az eredeti elmélet azzal, hogy egyaránt mémnek tekint egy dallamot, a boltív falazási módját, egy ereszcatorna kiképzést, sőt komplex társulásokként, úgynevezett mémplexekként egész építészeti stílusokat is, nem tesz mást, mint – a genetikai példánál maradván – összemossa a mém genotípusos és fenotípusos megjelenését. Létezik ugyan a mém, mint replikátor, és létezik annak fenotípusos hatása is, vagyis a mémtermék, csakhogy ez a kettő még nincs megfelelően megkülönböztetve, amely az elméletet felkaroló tudósok között később virulens ellentéteket szült. Dawkins a későbbiekben a mémet a mémterméktől megkülönböztetve az agy információtartalmának egységnyi részeként képzelte el. Feltételezéseiben odáig ment, hogy felvetette annak kimutathatóságát a neuron kapcsolatokban. A mém tehát határozott struktúrával rendelkezik, amelynek fizikai mibenléte az információátvitel módjától függ, így az agyban is jelentkező fizikai tényezőként kellene felfogni, a mikroszkóp alatt is látható, szinoptikus szerkezetek mintájában.

A mém fenotípusos hatása ugyanakkor a külvilágra gyakorolt hatásával egyezik. Ezek a szavak, a boltív, ahogy a kőműves gúzolja a falat, tehát mindazok a külső megnyilvánulások, amelyek külső érzékszervek útján felfogva olyannyira beleivódnak a szemlélő agyába, hogy ott nem feltétlenül tökéletes másolatot hoznak létre az eredeti mémről. Ez a mém azután – az aktuális, ám folyamatosan változó divatok, vagy trendek képében újra sugározhatja és kialakíthatja a saját – eltérő – fenotípusos másolatait.

Az emberi utáztás, a mimézis biológiai-genetikai alapjait kidolgozó ultradarwinista elmélet szerint az egyes mémek sikere ugyanakkor nem genetikai háttérű. Sőt. Számtalan eset ismert, amikor bizonyos mémplexek – az önsanyargatás és a kulturális minta hatására elkövetett szuicidumra gondolván⁵¹ – a genetikai érdekek ellen hatnak. Az evolúcióbíológusok és a tudósok nagy része pontosan azért támadja az elméletet, mert a mémek esetében nem igazolható az, hogy a genetika tartja pórázon a kultúrát, nem igazolható az, hogy a mém, vagyis a kulturális átadás sikerének végső kritériuma a darwini rátermettséghez való hozzájárulás. Éppen ellenkezőleg, a mémnek pont az a lényege, hogy nem kell funkciót ellátnia. Nem jók, vagy rosszak, hanem a génekhez hasonlóan csak vannak, terjedésükhöz pedig elég, ha valami miatt képes sikeresen másolni magát: a hazai építészet egyik jellegzetes motívuma volt a tetőeresz alatti homlokzatszakaszból felfelé forduló burkolata. Ez a formai elem sem marketinghez, sem más, a divat és a popkultúra világában ismert piaci stratégiához nem volt köthető.

A szelekciós iskola követői szerint a mém már egy lényegesen nagyobb – a valláshoz, stíluskorszakokhoz, vagy a filozófiai és művészeti izmusokhoz hasonlítható kulturális elem. A látszólagos ellentmondást a géntudomány analógiájára bevezetett mémplex fogalma oldja fel. A génkomplexek mintájára működő és létrejövő mémegyüttesek tételezése abból indul ki, hogy a replikációt segíti, ha csoportokat alkotnak. A kölcsönösen egymást segítő mémek csoportját, melyről együttesen készül másolat koadaptált mémkomplexnek, vagy rövidebben mémplexnek hívják. Ilyen mémplexnek tekinthetők például bizonyos, jól behatárolható építészeti irányzatok, ahol bizonyos stílárius jegyek összessége sokkal alkalmasabb és beazonosíthatóbb normakövetést igazol, illetve tesz lehetővé, mint egyetlen építészeti elem kiválasztása. Ezt igazolja az építészeti tárgyalásmódok rendszerező attitűdje, amely például a lágyabb geometriájú, ívelt faszerkezetek megjelenését organikus kontextusban igazabbnak látja, mint egy divatkövető neomodernistában. Ebben az esetben a megjelenő stílárius elemek kezdetleges valamilyensége, illetve ezen valamilyenségek összessége szinte kikövetelik, a „körbe” a „mémplexbe” tartozó elemek teljes skáláját, aminek hiányában már következtetlenséggel, inkoherenciával vádolható alkotás jön létre. Ebben az összefüggésben – és ez a konkrét építészeti példákkal is igazolható – egy íves záródású ablaknyílás, mint mém sikeresebben terjed el egy olyan mémplexben, mint az organikus építészet, semmint önmagában.

A mémek terjedhetnek horizontálisan és vertikálisan. A vertikális terjedés lényege, hogy – ismételtelen csak a gének analógiájára – a mém több generáción keresztül adódik át. Az építészeti hivatás öröklése, bizonyos családi szokások tekinthetők. A horizontális terjedés esetében, a vírusfertőzéshez hasonlóan a mémek nem az időben, a generációk között utazik, hanem földrajzi távolságokat tesz meg.

Az elméletet csatlakozó Susan Blackmore két fajta mémet különböztet meg. Terminológiájában utasításmásolásos mémeknek nevezi azokat, amelyek mögött felfedezhető egy elvont idea, ahol az idea egy

⁵⁰ Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*, Oxford University press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, 1976. *Az önző gén*. Gondolat, Budapest, 1986, ford.: Síklai István, 241. old.

⁵¹ Például Johann Wolfgang Goethe: *Az ifjú Werther szenvedése és halála* című regény korának számtalan ifjának adott mintát arra, hogy a regény főhősét a való életben is kövesse a halálba.

recept, adott esetben építészeti terv, vagy traktátus formájában kerül átadásra. A Vitruvius könyve alapján íródott reneszánsz építészelméleti munkák zömét azért is nevezik receptkönyvnek, mert normatív módon és viszonylag csekély eltéréssel szabályozzák az alapfunkciók, vagy építészeti elemek kialakítását.

A termékmásolósos mémek alkotják a másik csoportot, amikor a mém külső tulajdonsága másolódik tovább az új környezetbe. A mém mindenféle mögöttes tartalom nélkül továbböröklődése a divat, az utánzás, a normakövetés formájában jelentkezik. Ilyen termékmásolósos mémnek tekinthető az illeszkedés vagy a teoretikus építészet. Egy termékmásolt mém – melynek tiszta építészeti példája a hazai kortárs téglatapéta építészet – hatékonysága odáig fokozódhat, hogy már csupán azért másolódik, mert jól néz ki, nem azért mert bármilyen funkciója, vagy jelentése van⁵².

A mémelmélet leíró jellege alapján egyértelmű, hogy a mémek, vagyis a létező építészeti elemek és entitások szempontjából közömbös, hogy azokat milyen okból másolják. Egyetlen céljuk az utazás. Az hogy azért kerülnek be egy építészeti alkotásba, mert a szerző szándéka az, hogy utaljon egy másik alkotásra, vagy csak tetszett neki valami, amit meg-, vagy újra akart formálni az épületben, az mellékes, és ezzel nem a mém-, hanem az építészelmélet foglalkozik. De amikor egy mém úgy kerül be egy alkotásba, hogy az alkotó maga sem sejti, hogy valakit másol, akkor – a mémelmélet képviselői szerint - már csak a memetikai megközelítésnek van értelme. Hiszen ha nincs szándékosság a másolásban, akkor minden többletjelentésnek vélt gondolat, csupán bizonytalan alapokon nyugvó narratíva.

Feltűnő, hogy az elméletet körüllegi valamiféle ortodox redukcionizmus: bizonyos egyesítő, redukáló tendencia. Ez brutális egyszerűsítéssel összefüggést mutat olyan egymástól térben és időben egyaránt távol lévő elemek között, mint például az Akropolisz és egy kutyaól, mondván mindkettő ugyanúgy a gravitációnak van kitéve, és ugyanúgy atomokból állnak. Ugyan ilyen bosszantó redukcionizmus pusztán a mémelméletbe kapaszkodva azt állítani, hogy az első emberi hajlékok megépítése vagy – a koronként eltérő korszak és kulturális divatnak megfelelően – a „görögök”, „a rómaiak”, „a reneszánsz” óta semmi új nem történt, az éppen aktuális kortárs építészet(ek) pedig az említettek derivátumai, vagyis memetikai torzulásai. Egy kiterjesztett, általánosított biológia-fogalom alapján működő mémelmélet előnyei azonban nyilvánvalóan tűnnek. A korlátozott redukcionizmussal használt memetikai modell alkalmas lehet ugyanis egyfajta információáramlás-, és átadás leírására, ami nem jelenti azt, hogy hozzásegíthetne a konkrét jelenségek jobb megértéséhez is. Egy építészeti motívum, mondjuk a dór oszlopféjezet mémként való meghatározása nem posztulálja, hogy a dorikáról is pontosabb képünk alakulna ki, vagy magyarázná azt, hogy miért bizonyult riválisaival, mondjuk a mykénéi oszloppal szemben sikeresebbnek.

Talán paradoxon, de mégis elképzelhető egy építészeti alkotás memetikai elemzése. Egy építészeti alkotásnak az általa felvonultatott mémek alapján történő elemzése egy olyan – leginkább a tárgycentrikus művészettörténet leíró, ikonográfiai típusú ismertetésével azonos, vagy annak megfelelő – szűk körű motívum-vizsgálathoz hasonlítható, ahol a közös tulajdonságokkal rendelkező elemcsoportokat az épület közegéből kiemelve értelmezik. Az épület valamennyi eleme, alaprajza, szerkezete, térelosztása, funkcionális elrendezése, alkotóeleme, tárgyak, a jelképek, vagyis minden, ami az épületet alkotja, a memetika szemléletmódja szerint mémnek tekinthető, amennyiben eredetüket, másolási útvonalukat vizsgálják. Egy ilyen vizsgálat megfelel a történeti stíluskritika leíró eszközeinek használatával, az eltérést egyesül a művészettörténet-tudományi szakterminológiát generálisan helyettesítő, azt néhol brutális egyszerűsítéssel felülíró „mém” kifejezés jelenti⁵³.

A mémelméletet folyamatosan kísérő ortodox redukcionizmus ellenére a Dawkins által összeűtött modell a mögöttes lévő evolúciobiológiai tézisek okán sem megkerülhető argumentum a pánmimézis vagy pánkreacionizmus vitájában. Dolgozatomnak nem célja részt venni a memetikus modell relevanciájának bizonyításában, sőt az emberi kreativitás mítoszának megdöntése sem szándékom.⁵⁴ A memetikai modell

⁵² E jelentésműködő elem, a kimerült, kiüresedett jel azután vezethet el Jean Baudrillard szerint a kortárs kultúra ekvivalenciáját jelentő, vég nélküli szimulációkhoz, amelyekben a valóság már egyszerűen eltűnik.

⁵³ Ilyen vizsgálatnak feleltethető meg egy olyan, a legnagyobb gondossággal elkészített művészettörténeti disszertáció, melynek címe *Szubantik tendenciák ruharedők megjelenítésébe, az ókeresztény és a preromán művészetben, különös tekintettel a ravennai Orthodox keresztelőképokra kupoláján ábrázolt apostolfigurákra* lehetne.

⁵⁴ vö: Németh Gábor, Sebők Zoltán: *A mémek titokzatos élete. Németh Gábor és Sebők Zoltán beszélgetése*. Kalligram, Pozsony, 2004. A mémekről szóló passzusok egyikében Sebők egy elejtett megjegyzésében arra utal, hogy az emberek távolról sem annyira kreatívak, mint ahogyan ezt önmagukról vélik.

puszta ténye ugyanakkor új megvilágításba helyezi az ember mimetikus képességét, és az eddigi esztétikatörténeti és művészetelméleti ismeretek mellé a más ismert pszichológiai összefüggéseken túl evolúciobiológiai érveket is rendel.

A memetika tudománya – irányzata – köré szerveződött internetes szubkultúra által elfogadott definíció szerint a mém az individuális memóriában tárolt, más individuális memóriába másolható információ-minta, a memetika pedig a mémek szaporodását, terjedését és fejlődését vizsgáló elméleti és empirikus tudomány. A definícióval kapcsolatban felvethető, hogy mi történik abban az esetben, ha ez az információminta elveszíti referenciapontját, illetve ha önmaga válik saját referenciájává, illetve kiszakad az eddig hagyományos hordozóközegekből, az „emberi agyak képezte őslévesből”? Ha az eddigi, az egyénről egyénre különböző információhordozók útján terjedő jel, információminta vagy jelek halmaza önálló entitása koadaptált jelek formájában mint halmaz képez új entitást, akkor a jelen fejezet bevezetőjében említett szimulakrumokhoz jutunk. A szimulakrumok akkor jönnek létre, amikor a valóság és kifejezése - a jelek és a való világ dolgai, amire e jelek utalnak - közti különbség összeomlik. Szimulakrumnak tekinthetőek bizonyos mémplexek – és fordítva, mémek egy lehetséges értelmezése lehet a szimulakrum abban az esetben, ha a mémek intermentális terjedésének folyamatát megállítva, a köztes állapot eredményét autonóm létezőként felfogva olyan hiperrealitáshoz jutunk, melynek nincs eredetije, eidosza, felfüggeszti a geno-, és fenotípusok közötti egyébként tárgyalási szempontból szükséges distanciát. A hiperreális – mint a mémáramlás időben kimerevített és ezáltal tételezhető percepciója – Baudrillard⁵⁵ értelmezésében olyan valóság, melynek sem eredete, sem pedig valóságértéke nem mutatható ki. A digitális édenben – Baudrillard-val ellentétben – tudatosan az eredetet keresve, azt a számban, vagyis az adatban találjuk meg, ami új képlet felállítását teszi szükségessé. Ebben az új képletben ha a hiperreális alapja az eredet és irány nélküli hipermimézis, akkor virtuális alapja a digitális mimézis, mely új világelemként a körülöttünk áramló, mindennapjainkat leíró adatfolyam vált. (Erről lásd: *Az adat, mint valóságélem* c. szakaszt.)

Emlékezés

Az építészeti és művészeti mimézis vizsgálatakor, pontosabban az írásunk egyik tárgyát jelentő pánkreacionista illetve pánmimetikus álláspontok ütköztetésekor a mémelméletnek abban van kitüntetett szerepe, hogy új szemponttal képes gazdagítja azt a kérdést, amely a műalkotás létrejöttében az intuícióna, vagy az emlékezésre helyezi a hangsúlyt. A kreatív folyamatok pszichológiai vizsgálata, nagy találmányok keletkezéstörténete mindkettőre elegendő és bőséges példával szolgál. A mémelmélet – különösen annak redukcionista felfogása – az emlékezés⁵⁶ dominanciája felé billenti a mérleget.

Az emlékezés olyan pszichofizikai jelenség, aminek kezdetén megpillantunk valamit, és a végén kimondjuk, amit látunk.

Fülep Lajos Benedetto Croce intuíció-elméletével szemben az emlékezést helyezi előtérbe:

„... nemcsak a múlt dolognak a kifejezése emlékezés, hanem a jelené is, és minden jelen intuíciónak emlékezéssé kell átalakulnia, hogy kifejezhető legyen, szóval, hogy – adott esetben művészeté legyen. Amiből továbbá következik, hogy nem az intuíció azonos a kifejezéssel, hanem az emlékezés azonos vele. Innen a tétel: *minden kifejezés emlékezés.*”⁵⁷

Művészeti tételét kiteljesítve így ír:

„A tétel: *nem arra emlékszünk, amit látunk, hanem azt látjuk, amire emlékezünk vagy emlékeznénk.* (Ebből az emlékezésnek /mint formának, mint kategóriának/ aprioritása következik a percepcióval szemben. Ezt a tételt más alkalommal fogom kifejteni.) Egész személyiségünknek és egyéniségünknek a titka emlékezésünk módjában és múltunkban rejlik: múltunk azonban nem foglalja magába összevissza

⁵⁵ Baudrillard, Jean: „A szimulakrumok precessziója.” in: Pethő Bertalan szerk.: *A posztmodern*. Gondolat, Budapest, 1992. 220-224. old., illetve Baudrillard, Jean: „A szimulakrum elsőbbsége.” In: Kiss, Attila – Kovács, Sándor – Odorics, Ferenc szerk.: *Testes könyv I.* „Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat” 8. Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996. ford.: Gángó Gábor, 161-193 old.

⁵⁶ Fülep, Lajos: „Az emlékezés a művészeti alkotásban.” in: *Egybegyűjtött írások. Cikkek, tanulmányok 1909-1916.* II. kötet. Ed. Tímár Árpád. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 1995. 124-152.

⁵⁷ Fülep Lajos: id. mű.: 129.

mind a dolgokat, amelyeket láttunk és megéltünk, hanem bizonyos szempontok alá rendezi és organizálja őket. *Az életnek sokoldalúságából, s az emberi emlékezésnek egyénenként variálható relatív egyoldalúságából jöttek létre a művészet különböző formái: a költészet, festészet, építészet, zene, stb.*⁵⁸

A tanulmányt 1911-ben vitatták meg a firenzei Circolo di Filosofia ülésén. Eredetileg Benedetto Croce *Esztétikájának* bírálataként készült, de a tételei alapján inkább művészetfilozófia. Fő tétele szerint az alkotás emlékezés; és viszont. Fülep az emlékezet fogalmának és működésének beiktatásával a művészet genetikai genetikai meghatározását adó művészetelméletet alkotott. Az emlékezés pszichológiai fogalma a kapocs Fülep Lajos esetében a két rendszer, vagyis a művészet és a filozófia között.⁵⁹ Ebben a rendszerben az emlékezés kulcsszerepet kap abban a folyamatban, ami a műalkotás keletkezésének funkcionálküliségével jellemezhető.

A Fülep által kidolgozott művész emlékezés modelljét használja Keserű Katalin arra, hogy kiderítse, változik-e a művészi emlékezés úgy, hogy általa leírhatóak legyenek a művészet változásai?⁶⁰ Ha elfogadjuk Fülep Lajos megállapításait, akkor az építészeti alkotás fogantatásának, genezisének pillanataként az elme által tárolt világelem előretörését kell tekintenünk. Az emlékezet élményeket, de leginkább már látott dolgokat, kép alakjában tárol. Mindez egy újabb érv mellett, a mely az építészetet bizonyos mimetikus folyamatok eredőjeként is lehetséges tárgyalni.

Összefoglalás

A mimézis története az úgynevezett mágikus mimézissel kezdődik, melynek során az ősember a világ jelenségeinek rituális mímélésével igyekszik befolyásolni a körülötte zajló eseményeket. A mimézis gyakorlata a színházban él tovább, művészeti terminussá pedig a filozófia szókratészi fordulatává válik. Szókratésznél a mimézis a természetet analógiának tekinti az ember művészet cselekedeteihez, Plátón viszont utánzásként látja így elutasítja. Arisztotelész rendszere inkább Szókratészéhez áll közel, ahol a világ elemeinek nem pusztán utánzásáról, hanem analóg felhasználásáról van szó. A mimézis művészeti gyakorlattá válik, amely a középkorban a látható világon túli világ ábrázolását teszi meg programjának. A reneszánsz a mimézis gyakorlatát teszi művészeti programmá, amit a cinquecentóra kiegészít az antik elődök utánzása. Ez a paradigma, a természet utánzásával együtt a szecesszió idejéig megmarad, csak hogy a mimézis a romantika számára már elsősorban kifejezés. Kant zsenikultusza megteremti az új paradigmát, az inventiót, mely idővel az újdonságot állítja a műalkotás legfőbb értékéül. A mimézis gyakorlata háttérbe szorul ám ezzel párhuzamosan új, a racianalizmus kritikájaként, a mágikus megismerés rehabilitálását célzó pszichológiai mimézisértelmezések születnek. Ezek szerint a mimézis kreatív folyamatként az alkotó ÉS a befogadó azonosulását, asszimilációját, kreatív adaptációját jelenti, mely nem csak egy műalkotással, de egy először idegen hotelszobával szemben is fellép. A mimézis szélsőséges értelmezését adja a kultúra terjedését a memetika eszközeivel leíró tudomány, a mémelmélet, melynek értelmében minden kulturális termék másolat. Erre rímel az elmélet, mely szerint a műalkotás létrejöttében az inventiót, intuitiót, és kreativitást az emlékezés váltja fel.

A művészeti mimézis története után a következő fejezet az építészeti mimézis történetét tárgyalja.

⁵⁸ Id. mű: 135.

⁵⁹ Keserű, Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, 1998. 15. old.

⁶⁰ Id. mű: 15. old

2. FEJEZET: Az építészeti mimézis

Álláspontok

Az építészet mimetikus képessége kapcsán két, alapvetően szélsőséges álláspont fogalmazható meg. Az egyik szerint az építészet – akár úgy, mint művészet, akár úgy is, mint egyedi sajátosságokkal rendelkező műfaj – kívül áll a mimézis körén. Vagyis távolról sem mimetikus, hanem felette absztrakt műfaj. Feladata az adott rendeltetéshez igazodó belső térstruktúra létrehozása, és ezt speciális, csakis a rá jellemző eszközök segítségével éri el. Ebben az esetben az építészet nem más, mint egy metanyelv, amely önmagáról szólván csakis önmaga, vagyis építészeti álláspontok megfogalmazására képes.

A másik vélekedés szerint az építészet olyannyira a korakarat, az aktuális társadalom függvénye, hogy ha akarna sem tudna attól jobban eltávolodni. A valóságot kikerülnie eleve kudarcra ítélt kísérlet, így az építészeti alkotásoknak már létező kulturális – sőt formai referenciát kínálja az a világ, melybe eleve beágyazott. Ez a kapcsolatrendszer pedig megfeleltethető egy általános mimézis-fogalommal. E két szélsőséges álláspont azonban közös annak tekintetében, hogy mindkettő elutasítja a mimézis, mint modell építészeti alkalmazhatóságát. Az első azért, mert eleve kívül helyezi rajta az építészetet, a második pedig azért, mert egy rendkívül széles spektrumú háttérmimézist megengedve olyannyira szélesre tárja a mimetikus viszonyok lehetőségeit, hogy az közhellyé válva már semmi újat nem mond. Vagyis, ha minden mimetikus, akkor vagy semmi sem az, vagy pedig felesleges azt megszerezni.

Míg az első álláspont az építészet definíciójával – hogy ti. terek alkotása – tartja összeegyeztethetlenné a mimézist, melyre eleve devalválódott másolatként, utáztatásként tekint, addig a második épphogy olyannyira szélesre tárja a mimézisnek, mint modellnek a határait, hogy ezzel csupán egy banalitást hagy örökül. Mindezek ellenére az építészetre, mint művészetre is vonatkozó első esztétikák és traktátusok az építészet speciális technológiai adottságai ellenére is érvényesnek tekintették a mimézis maximáját, noha azt jóval áttételesebben, különböző közvetítők útján vélték megvalósulni.

Az említett anomáliák ellenére létezik azonban két olyan – a művészettörténettől független – belső megközelítés, amely szerint az építészetet műfaji alapokon is mimetikusnak tartja. Az egyik megközelítés az építészeti alkotás születését köti mimetikus aktushoz, a másik pedig magának az építészetnek a természetben történő megjelenését látja mimézisként.

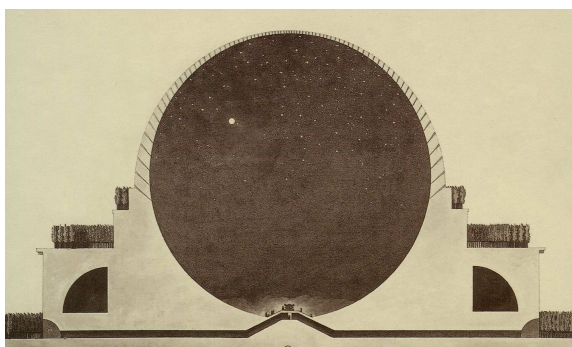
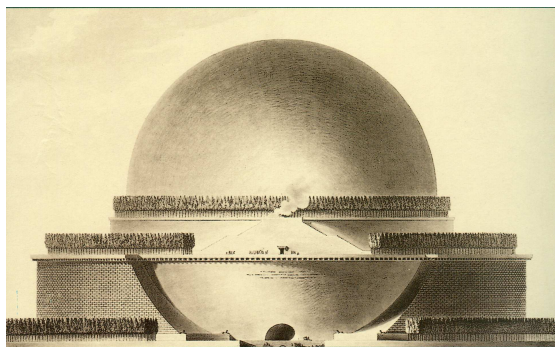
Belső – műfaji – mimézis

Képzeljünk el egy galériát, ahol építészeti kiállítást rendeznek. Képzeltetbeli galériánkban egyaránt bemutatnak rajzokat, modelleket és fotókat házakról. Nem kizárható, hogy egy-egy házról teljes dokumentáció áll a rendelkezésünkre, így van olyan rajz, amelyik egyúgyazon épületet ortogonális nézetében, van olyan, amely perspektivikusan és van olyan, amelyik a helyiségeinek elrendezése szempontjából – vagyis alaprajzával – ábrázolja. Sőt, az egyes ábrázolások iránypontjaihoz fényképek is rendelkezhetők.

A jelenlegi közmegegyezés ezeket a rajzokat két csoportra osztja. Az ház felépülése előtt születetteket a tervek kategóriájába, az épület kivitelezése után szerkesztettek pedig vagy a felmérési rajzok, vagy pedig az explicit képzőművészeti szándékkal létrejött „műalkotások”, festmények, városi tájképek, grafikák és rézkarcok sorába illeszthetőek. Ez a felosztás – vagyis terv - ház - tájkép – rendkívül egyértelműnek feltételezhető kettő esetben: ha datálhatóan korábban keletkezett rajz, mint a ház, illetve ha az adott rajz többé-kevésbé azzal az absztrakt jelkulccsal van felruházva, melynek alapján ma műszaki tervként olvashatjuk azt. Ez nem spekulatív felvetés, ugyanis Zaha Hadid, vagy Bachman Gábor képeit a közönség festményként, a művész – velünk ellentétben – pedig alaprajzként kezeli. Jelkulcs, pláne dátum hiányában viszont nem igazolható a rajz időbeni prioritása, ami a rajz és az épület jelenleg egyértelműnek elfogadott viszonyát is megkérdőjelezi. Ez a viszony ugyanis a szándék, vagyis intenció. Talán közhely, de a továbbiak szempontjából elengedhetetlen annak a rögzítése, hogy a rajz és a ház között – amennyiben ugyanaz a tárgyuk – mindig van kapcsolat, amely tervrajzok esetében a ház megvalósításának irányába mutató intenció alapul. Ebben a felfogásban a tervrajz nem más, mint egy közbenső, önálló jelentéssel csak korlátozottan bíró médium a ház megvalósulása felé vezető úton, lévén a rajz már előfeltételezi, az avatott szem számára pedig felidézi az épületet, ekként tehát nem a rajzot, hanem magát a jelentését, vagyis a házat értékeljük. (Sokan a zenemű kottájához hasonlítják a tervrajz eme speciális státuszát, amely azonban sántít,

mivel az építészeztől az esetek 90%-ában kép formájában, vagyis a rajzzal megegyező médiumon keresztül szerezzük a közvetlen tapasztalás mellett a legtöbb információt.)

Korántsem ennyire egyértelmű ez a viszony, ha a házat építő kőműves mester szempontjából vizsgáljuk. Ő „megépíti azt, amit lerajzolnak”, a tevékenységéhez a modell tehát nem valamilyen vízió, hanem mindössze néhány vonal. Ebből a szempontból a ház nem más, mint – a szó szoros értelmében – megtettesülő rajz. A viszony iránya egy pillanatra megfordul, mert a háznak kell hasonlítania a rajzra, par excellence az utolsó szegig mímeli azt. Ne feledjük: az építész nem házat, hanem rajzot készít. A rajz és a ház közötti intencionáltság alapuló viszony újabb kritikáját adhatja az a távolról sem abszurd elképzelés, amikor a múltban született, meg nem valósult tanulmánytervek jövőbeni megépítése kerül szóba. A forradalmi építészet alkotásai, Ledoux és Boullée tervei az építészettörténet szerves részét képezik.



Charles Etienne Boullée: Newton síremlék 1790 k. A mennyiben ma az épület megépítése mellett döntenénk, akkor a ház referenciái ezek a rajzok lennének. Az épület lemásolná, mímelné a rajzot. A kiviteli tervek műszaki tartalommal felruházott mimézisek lennének.

Ugyanennek az építészettörténetnek része a többi nem létező, tervekben vagy leírásokban élő épület, így a mimézis szempontjából különösen éles kérdésként merül fel annak a következménye, ha ezeket a terveket esetleg megépítenék. Ebben az esetben ugyanis a mai műszaki tervektől eltérő, mára grafikaként értékelt független látványrajzokra hagyatkozván az építészeti alkotás egyértelműen *másolná* az adott rajzot. Az így létrejött mimetikus viszonyt csak erősítené, hogy az eredeti rajzok – a Newton síremlékre gondolván – olyannyira építészettörténeti kontextusba ágyazottak, hogy nehéz lenne a rajz és az épület közötti egyébként elfogadott, az épület irányába mutató intencióként értelmezni. Magyarán: a Newton síremlék jelenlegi formájában nem terv, egy utólagos megépítés azonos lenne az eredeti rajz épülettel történő utánzásával. A rajz és a ház sorrendjének és egymáshoz való viszonyának feszegetése az eltérő médiumok közötti, eddig egyértelműnek tétélezett sorrend, vagyis a házak és rajzok közötti viszonyrendszer sorrendiségét, és minőségét vizsgálja. Ha egy rajz utóbb készült egy házról, akkor elfogadott mimetikus kapcsolat áll fenn a kettő között. A rajz, a valóság egy szeletként utánozza a házat. Elképzelhető-e olyan eset, hogy ennek a mimetikus viszonyának az irány megfordul? Vajon létezhet-e olyan eset, amikor egy épület mímeli a valóság egy szeletét, tehát egy rajzot, ami viszont valamilyen idea, egy speciális képzet rögzítéséből jön létre? Még egy lépéssel továbbmenve elképzelhető-e az, hogy az építészetnek a rajzhoz való viszonya következtében egy ház felépülése nem más, mint egy műfaji sajátosságában kódolt, törvényszerű, a rajz irányába működő mimézis? Mi utánoz mit? A rajz a házat, esetleg a ház a rajzot? Lehetséges, hogy az építészet műfaji sajátosságából adódóan csak mimetikus lehet és ez a mimézis a rajz intenciójától – ti. azért készítettett, hogy azt megépítsék –, tehát az építés szándékától függetlenül állandó? Az építészet mimetikus műfaj? Úgy tűnik, igen. Az építészeti alkotás létrejötte feltételezi a terv – ház, vagyis rajz – tárgy ontológiai sorrendjét, ahol a tervrajz és a megépült ház között belső, műfajilag szükséges mimézis mutatható ki. Ebben az esetben a rajz lesz az a világelelem, amely az építészeti mimézis tárgyává válik. Ez a jelenség az építészeti belső – műfaji mimézise, amely különösen élesen jelentkezne a terv – esetleg leírások formájában ránk maradt építészeti alkotások felépítése esetén.

Tér - testi /természeti/ mimézis

A rajzokkal kapcsolatban megfogalmazott belső, műfaji mimézisen túl az első építészeti alkotások bizonyos természeti alapelemek mimézisének is tekinthetők. Ennek belátásához elengedhetetlen annak felidézése,

hogy az építészet speciális, egyszerre tértestiséggel és térbeliséggel bíró műfaj. A járható szobrok határeseteit leszámítva egy ház olyan alakulatnak tekinthető, melynek egyaránt létezik térbeli, vagyis belső, illetve külső, vagyis testi megjelenítése. Az építészet olyan speciális tárgyakat hoz létre, amelyek egyszerre tér-, illetve testszerűek. A kettő fontossága, vagyis az, hogy e kettősségnek megfelelően inkább kívülről, vagy belülről tekintünk az építészetre, az történeti koronként változik. A klasszikus modernizmus időszaka a kis szójátékkal belülről befelé tekintett az építészetre, vagyis a fent említett kettősségből az építészet térbeliségét, sőt azon belül is az alaprajz szentségét hangsúlyozta, olyan környezettől és helyi kultúrától elforduló, köldöknéző magatartást felvéve, melynek eredményeként a házak univerzális lakógépekké váltak. A racionalizmus eme utilitarizmusba hajló túlhajtása vezetett a legtöbb országban a lakótelepek horrorjához, melynek természetes kritikáját adta a klasszicizáló posztmodern illetve a regionalizmus. Radikális pozícióváltással mindkettő kívülről tekintett az építészetre, vagyis mindkettő hangsúlyozta a házak testszerű megjelenését. A kettő közötti különbség - kifejezetten a nézőpont szempontjából abban áll, hogy míg a klasszicizáló posztmodern kívülről tekint kifelé, vagyis az építészeti test-, és tömegképzést folyamatosan külső - történeti referenciákhoz köti, addig a regionalizmus ugyan kívülről tekint az építészetre, de fókuszát változtatlanul befelé irányul. Vagyis az épületek testszerű, tektonikai megfelelőségét keresve nem adja fel azokat az eredményeket és intenzív kutatásokat, amelyeket az építészet térszerű kizárólagossága indított el. Ezek a megközelítések természetesen az individuális alkotó művésznek az építészethez viszonyított pozícióját, illetve kutatásainak fókuszát jellemzik. A negyedik - véleményem szerint egyik legizgalmasabb pozíciót az olyan sokszorosan félreértett művészek képviselik, mint Mies van der Rohe. Mies álláspontjában belülről kifelé tekint az építészetre, ahol a belső térképzés hangsúlyozásán túl a fókuszban a klasszikus arányok, leginkább Friedrich Schinkel térképzése áll. A Fansworth villa olyan belülről kifelé áramló centripetális térkompozíció, melynek referenciájaként az Altes Museum centrifugális térszervezése áll.

A fent említett négy lehetőség a történeti építészetben az építész individualitásának hiányában a két alapeset, vagyis a külső, a belső, illetve a kettő párhuzamos hangsúlyozására redukálódik. Ilyen értelemben inkább testszerű a görög templom, mely a tájban álló entitásként egyértelműen a külsőre teszi a hangsúlyt, noha természetesen van belső tere. És ebben az értelemben jelenik meg az összetettebb térszerkezet a római építészetben, ahol a hellén testszerűség technicizálása mellett olyan bonyolult térkapcsolatú funkciók jelennek meg, mint például a fürdők.

Ha az építészet a tér és a test speciális ötvözete, akkor felmerül a kérdés, hogy feltétlenül együtt kell e járniuk? Vajon kölcsönösen feltételezik-e egymást? Létezik-e egyik a másik nélkül? Van e test tér nélkül, illetve találunk e teret test nélkül? Bármily meglepő is, a válasz: igen. Létezik test tér nélkül, és találhatunk teret test nélkül. A természetben fellelhető ez a két archetípus. Az egyik a hegy, a másik pedig a barlang. A hegy olyan természeti alakulat, amely test tér nélkül, a barlang pedig olyan, amely tér test nélkül. Ez egyben azt jelenti, hogy az építészet elvonhatatlanul sajátjának számító tér-testi lét mindkét eleme visszavezethető a természetre, sőt az építészet kezdetei e két természeti jelenség rendkívül szoros derivátumának tekinthető. Vagyis az építészet műfaji alapokon, tér-testi létének következtében mimetikus.

Ennek megfelelően Mezei Árpád az őseMBER által elfoglalt barlangban már nem pusztán természeti alakulatot, hanem olyan alap építészeti egységet, nukleust lát, amely megfogalmazza az építészet alapvető biológiai feladatát, vagyis az ember fizikai védelmének ellátását. Sőt, gondolatmenetében a barlanghasználat olyan antropológiai és szociológiai változásokat okoz, mint az irányok és az idő fogalmának megjelenése.

A másik alakulat a hegyek építészeti ösképként való megjelenése a piramisok formájában igazolható. A viszkóói piramis – régészeti körök szerint áltudományos blöffje – annyiban tartozik ide, hogy a természeti alakulatok és a neolitikus kultúrák artefaktumai közötti hasonlóságot húzza alá. A test és a tér egyesítésének példái a Kr. e. XVI. századból származó mükénéi halomsírok, melyek hagyománya egész a népvándorlás koráig húzódnak.

A testnélküli terek tudatos építészeti alakulatai között előkelő szerepelnek a barlangvárosok, mint a Kr. e. IV. században épített petrai együttes, illetve a nem sokkal későbbi ajantai barlangváros. Mindkét példa esetében olyan jelenségekről van szó, ahol a homlokzat – különösen Petra esetében – nem valamiféle térbeli tárgy egyik nézete, hanem síkba, vagyis a sziklafalba illesztett jel. Test nélküli térjel, amelyhez – homlokzatként – hiába tartozna test is mögötte pusztán teret találunk. A példák szinte a végtelenségig sorolhatóak, így elképzelhető egy olyan leírás is, mely a neolitikus kultúrák építészettörténetét a tér és test viszonyában tárgyalja.¹

¹ Ehelyütt a test, mint tömeg értendő, ami nem érinti a különböző falazatok taktilitása által adott értéktöbbletet, ami Semper, Wright elméletében központi jelentőségű. Utóbbiról lásd Simon, Mariann: "Variációk téglára". <http://arch.eptort.bme.hu/17/17simonm.html>

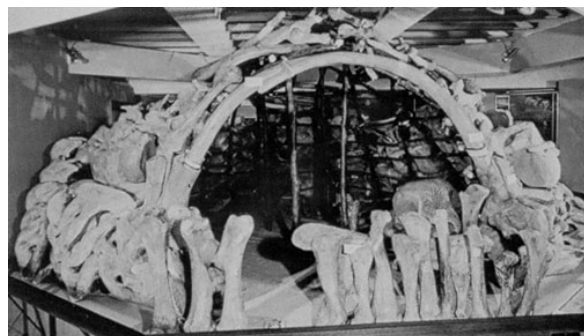
Építészeti mágikus mimézis

A mimézis története című fejezet a mágikus mimézis bemutatásával kezdődik. A következőkben hipotézisként kívánom felvetni annak a lehetőségét, hogy a kezdeti mimetikus tevékenységek táncsal miméléssel, végső soron pedig mágiával való kapcsolata kezdeti építészeti alkotásokon is jelentkeznek.

Az 1920-as évek végétől orosz archeológusok számos, ukrainai, a Dnyeszter és a Don partjai mentén elhelyezkedő csontfalut találtak². A legjelentősebb leletre 1965-ben a Kijev környéki Mezerihben bukkantak. A mintegy 20000 éves leletet egy helyi földműves fedezte fel, miközben a pincéjét ásta. A rekonstruált 4-5 métere átmérőjű mamut-kunyhó szerkezete a falazás szabályai szerint rakott fordított állkapcsok összefűzéséből és bordázatként pedig tucatnyi agyarból állt. A lelet legalább kilencvenöt különböző állattól származó csontból állt. Az összefűzött állkapcsok rendkívül stabil szerkezetet alkottak, ahol előfordultak száz kilógramm súlyú csontok is. A vázszerkezetet állati bőrrrel fedték hasonlatosan azokhoz a 19. századi bálnavadász kunyhókhoz, amiket a szibériai parti vadászok bálnacsontból-, és bőrből emeltek. A bejáratot egy mamut-koponya alkotta, melynek sérülése azt feltételezik, hogy dobként használták. A kunyhóban talált leletek figyelemre méltóak, itt bukkantak először egy hangszerre, egy kezdetleges dobra, valamint a lelőhelytől 250-500 kilométer távolságra lelhető kagylódarabokra. Feltételezik, hogy a kunyhó rituális célokat szolgált, noha számos, hasonló méretű kunyhóban pusztán lakófunkciója volt. Az együttest leíró számok döbbenetesek. Minden egyes kunyhóhoz mintegy húsz tonna mamutcsontot használtak, ami a lakó négyzetméterre vetítve kilencszáz kilogramm súlyt jelent. Az idők ilyen távlatából nehéz bármilyen, a mimézis szempontjából jelentős észrevételt tenni, de már pusztán az adatok is azt sugallják, hogy a csont nem pusztán építőanyag, hanem az elejtett állathoz kapcsolt mágikus-kapcsolat szimbóluma volt. Ebben az értelemben a mezirichi lelet kevésbé artefaktum, mint inkább a szerves élővilág részét mágikus úton képező menedék. Mimézissel létrehozott tér, amely a mágikus mimézis útján teremt kapcsolatot az élővilággal, végső soron tehát annak része.



Mezirich, ásatás, 1965.



Mezirich, mamutkunyhó, elölnézet - Kijevi Paleontológiai Múzeum

E három szakasz tanulságait összefogva megállapítható, hogy három alapvető érv rendelhető a mellé a vélekedés mellé, amely az építészetet mimetikus műfajként látja. E három indok az építészeti műfaji mimézise, alapvető tér-testi tulajdonságai, illetve a mágikus mimézise kapcsán fogalmazható meg. Ezek szerint (i) az építészeti mimetikus műfaj, hiszen az építész nem házat épít, hanem rajtot készít, így a ház mimetikus kapcsolatban áll a rajzzal; (ii) továbbá mimetikus műfaj azért, mert tér-testi valójában két természeti archetípusra a test nélküli térre, vagyis a barlangra, illetve a tér nélküli testre, vagyis a hegyre vezethető vissza; és végül de nem utolsósorban (iii) mimetikus azért, mert a korai mamutkunyhók kevésbé építészeti artefaktumként, mint inkább az szerves élővilághoz a mágikus mimézis útján kapcsolódó elemként kell tekintenünk.

E három elemen túl az építészeti kapcsán is kimutatható a művészettörténeti mimézis, mellyel a következő szakasz foglalkozik.

² Pidoplichko, I. H.: Upper Palaeolithic dwellings of mammoth bones in the Ukraine: Kiev-Kirillovskii, Gontsy, Dobranichevka, Mezin and Mezirich. Oxford: J. and E. Hedges, 1998.

Az építészet és a művészet

Az építészet, az előző pontban tárgyalt műfaji mimézisén túl, számtalan kortárs és történelmi esetben egyértelműen és beazonosíthatóan figuratív. Talán megengedhető iróniával – ha nem is az első, de említésében feltétlenül az első mimetikus építészeti alkotás a trójai faló. Az ismert történet Vergilius Aeneis-ében olvasható:

„(...) Miután megtörtek már a csatákban
s balsorsukban a főbb danaók – futván el az évek –,
hegynagyságú lovat kezdtek készíteni Pallas
útmutatása szerint, végigbordázva fenyőkkel;
színlelték – terjedt is – hogy fogadalmi ajándék,
mert hazatérnek. A szörnyű, sötét bendőben azonban
sors útján kiszemelt híveik bújtak meg orozva,
míg katonákkal nem telt meg hasa, méhe a lónak.”³



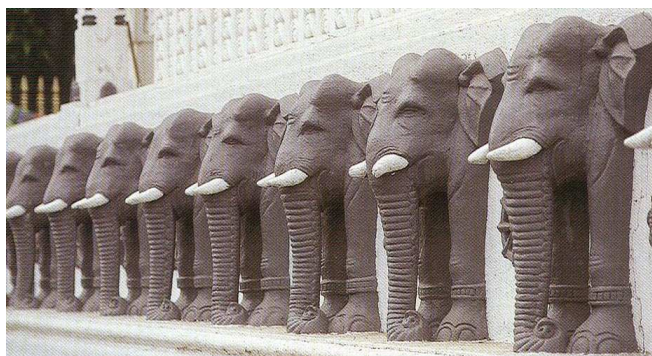
Tiepolo: A trójai faló. 1773.

Az építészettörténeti kontextusban egyedülálló szöveg hely voltaképpen egy olyan mimetikus építményt ír le, melynek figurativitása, nem feltétlenül egyedülálló:

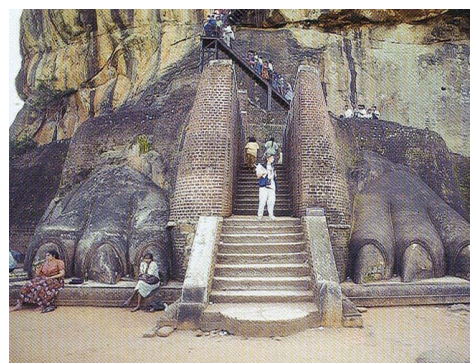
„A totemisztikus törzsi tudatalakzat is kiérlelt Egyiptom őskorában egy sajátos utánzási formát. Az archaikus idők állatábrázolásából tudunk egy szentélyépületről, amelynek formája egy állat formáját utánozta. (...) Miután tudjuk, hogy a totemisztikus vadásznemzetségek világnézetében az állat volt a központi tényező, ezt a jelenséget *mitológikus természetutánzásnak* nevezhetjük”⁴

³ Vergilius: *Aeneis*. A. II. 14-21. *Vergilius összes műve*. „A világirodalom klasszikusai. Új sorozat.” Európa könyvkiadó, 1984. Ford.: Lakatos István. 132.

⁴ Dr. Istvánfi, Gyula: „A tudatfejlődés és az építészet kialakulásának kezdetei.” in: *Építés – Építészet – Tudomány*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1975. 315-316.



Totemisztikus állatábrázolás példái: Sri Lanka: Elefánt fal;



Sri Lanka: Oroszlános szentély Kr. u. 5. sz.

E két mitológiai és történelmi példa ellenére az építészet mimetikus képességének megítélése ma távolról sem ilyen egyértelmű.

Az építészeti mimézis vizsgálatok ugyanis vitathatatlan nehézséget jelent az a bizonytalanság, mely az építészetnek a művészetek és a mesterségek közötti státuszát jellemzi.

Platón és Arisztotelész az építészetet eredeti művészetnek, míg a festészetet utánzó művészetnek tartotta abban a kézművesi értelemben, hogy az építészet olyan dolgokat hoz létre, melyek még nincsenek a világban. A mimézis-konceptió a mai értelemben vett képzőművészetek leválását segítette a mesterségekről, csakhogy ugyanez már nem volt alkalmazható az építészetre. Ennek belátásához az építészetnek a művészeteken belüli helyzetének rövid áttekintése szükséges. Csábító a feltételezés, hogy igazolva lássuk a mimézis kívánalmát az építészetre azokban az esetekben, mikor bizonyos traktátusok az építészetet a mai értelemben vett képzőművészetekkel együtt tárgyalták. Csakhogy: mint ahogy ezt látni fogjuk, számos esetben más, egyéb szempontból helyezték azonos csoportba a festészetet az építészettel.

Az antikvitás a művészetet – Τέχνη : tekhné – a mesterségbeli tudás értelmében, a szabó, a rétor művészeteként/mesterségeként kezelte. A hozzáértés ekkor a szabályok ismeretén alapul, nem létezhet művészet szabályok nélkül. Ennek megfelelően az építészetnek, mint művészetnek megvannak a szabályai, amely különbözik az orvos vagy a rétor művészetének szabályaitól. A képzeletből, vagy intuíciónál készített tárgyak – épphogy a rögzített szabályszerűség hiányában – az ókori és a skolasztika elmélete szerint sem voltak műalkotások. Ennek megfelelően a múzsák inspirációjából származó költészetet sem tekintették művészetnek. A változást költészet esetében Arisztotelész Poétikája jelenti, melyben épp a korábban hiányzó szabályszerűséget állítja fel.

A késő-antikvitás és a középkor a művészeteket szabad és közönséges művészetekre, az artes liberales – artes vulgares csoportjaira osztotta föl, ahol – rabszolgák végezvén – jóval alacsonyabb rendűnek számítottak a közönséges művészetek. A középkor ez utóbbit artes mechanicae-nek, vagyis mechanikai művészetnek nevezte el. Ebben a rendszerben az építészet a célkitűző, szabályokon alapuló rendszere okán a szabad művészetekhez tartozott volna, csakhogy rabszolgák általi – megvalósítása – egy végtelenül arisztokratikus társadalomban a közönséges művészetekhez sorolta. A hét szabad művészet rendszerét átvéve – grammatika, retorika, logika, (trivium) aritmetika, geometria, asztronómia, zene (quadrivium) – a középkor a mechanikai művészeteket is csoportokra osztotta, így került Hugo de St. Victor felosztásában az építészet az armatura gyűjtőfogalma alá. Az armatura azon mesterségeket tömörítette, mely az embert menedékkal és szerszámmal látta el.

Az érett reneszánszban születik meg a felismerés, hogy a szobrász és festő munkája hasonló az építészéhez. Kialakul tehát az arti del disegno, a tervező művészetek, ahol a terv vagy rajz az, ami összekapcsolja a festészetet az építészettel. A tervezőművészetek megszületésével tehát először a festészet, a szobrászat és az építészet talált egymásra, azonban ezeket még nem kapcsolták össze a költészetrel és színházművészetrel.

Marsiglio Ficino, a firenzei platóni akadémia vezetője 1492-ben új fogalommal, a zenei művészetekkel jelentkezett. Egy levelében a művészet régi terminusát megtartja, de alá sorolja a zenét, az orfikus himnuszt, grammatikát, a retorikát, az építészetet, a költészetet és a festészetet. A korábbi szabad művészetek közé vonja a festészet, építészet és költészetet, ahol az összekötő kapocs a zene. Felosztásában a zene inspirálja a teremtőket: a szónokokat, költőket, a szobrászokat és az építészeket. E definícióval természetesen megjelenik a kreatív individuum sejtése is.

1555-ben Giovanni Petro Capriano a nemes művészeteknek terminusával jelentkezik. Ezek szerint a költészet, festészet, szobrász, és az építészet, mint a legnemesebb érzékszerveinkre ható művészetek

kerülnek egy csoportba. Felosztásának alapja pozitív, hiszen e művészetek tökéletesebbek, nemesebbek, időt állóbbak a többinél.

Lodovico Castelvetro 1572-es fogalma, az *emlékezet művészetei* közül ugyanakkor hiányzik az építészet. Felosztásában a kézművesség olyan dolgot hoz létre, amire szükség van, a költészet, festészet szobrászat pedig olyat, hogy bizonyos dolgokat az emlékezetben tartsanak.

A 15. századtól kezdve él a vélekedés, hogy a festészet, szobrászat, zene, építészet, költészet, színház, tánc a művészetek különálló csoportjába tartoznak, de az nem világos, hogy mi kapcsolja őket össze, és milyen nevet kellene nekik adni. Gianbattista Vico 1744-ben ezt a csoportot a kellemes művészeteknek nevezi, ugyanakkor James Harris elegáns művészetnek hívja azt.

A nagy áttörés 1747-ben, Charles Batteux munkájával következik be, ahol fenti művészeteket szépművészetnek nevezi. Műve széles körben terjedt el, így felosztása megrögzül. A szépművészetek csoportjába a festészet, szobrászat, zene, költészet, tánc – valamint két rokon művészetként az építészet és ékesszólás tartozik. Batteux munkájával végleg kikerült a művészetek közül a tudomány és a kézművesség, és rögzül az a művészetfogalom, mely napjainkig is él. Ebben a művészetfogalomban – rokon művészetként még szerepel az építészet. E hét művészet közös jellemzője a valóság utánzása. Batteux rendszerét Lessing finomítja, aki a szépművészet fogalmát a képzőművészetére cseréli.

A modernitás hajnalán, abban a pillanatban, amikor kialakul és megszilárdul a művészet mai fogalma, az építészet még önértéken szerepel a művészetek között, melyekkel közös jellemzője a valóság utánzása. Vagyis a mimézis.

Két tradíció

Az előző szakaszban már említett trójai faló és állatformájú szentély példája építészeti mimézis építészet mimetikus tradíciójának két, egymástól jól elkülöníthető ágára reflektál. Az egyik a történeti-antropomorfikus tradíció, a másik pedig a kortárs tudományos tradíció. Ez a különbségtétel bevezetését indokolja, hogy a mai kutatók és az egykorú kortársak alapvetően más program eredményeként értékelték az építészeti alkotásokban és elemekben megjelenő mimetikus tendenciákat. Míg a korabeli gondolkodók egy sor elemhez történeti-mitológiai magyarázatot fűztek, addig a kortárs építészetelmélet tudományos összehasonlítások eredményeként látják ugyanazt a jelenséget. Noha mindkét esetben a végeredmény – vagyis a mimetikus mozzanat – azonos, a magyarázatok és programok már eltérőek. Megjegyzendő, hogy e két tradíció megkülönböztetése csakis a jelenkor diakron, vagyis időben visszafelé tekintő perspektívája alapján van értelme, hiszen a tárgyalt időszakban a tudomány, a mondák, a hiedelmek és az antropomorf istenek világa még nem mutatta a mai széthasadságát. Idővel, vagyis a reneszánszsal kezdve a történeti antropomorfikus tradíció lépésről lépésre a tudományos tradícióhoz simul. Ennek alapját az emlékek tudatos vizsgálata, a fokozatosan kialakuló történelmi tudat, valamint a tudomány felértékelődése jelenti. A művészetek autonómmá válásának folyamatában az első lépés ugyanis a festészet, a szobrászat és az építészet kézművességről történő leválasztása, illetve a tudományok körébe történő sorolása volt. A szabad művészetek rendszere a későantikvitásban ugyanis még a mai értelemben vett tudományokból állt (lásd: *Az építészet és a művészet* c. szakasz). A benne szereplő zene sem a mai értelemben vett dallamvilág, hanem a harmóniatan matematikai apparátusa okán szerepelt a csoportban.

Az antropomorf - transzcendens - tradíciónak a tudományos tradícióba történő olvadása a szellemtörténetnek a hittől a rációig ívelő nagy vonulatába illeszthető. A tudomány születésében éppúgy kimutatható, mint a transzcendenciához való viszonyunkban, illetve a folyamatos szekularizálódásban. Ez a szellemtörténetben kimutatható folyamat természetesen leszűkítette és átalakította az építészetnek és a művészetnek a mimetikus kapcsolatait. A racionalizmus előretörésével, a tudományos világkép megszilárdulásával a transzcendenciával szorosabb kapcsolatot tartó életvilág elemei a mai tekintet, elsősorban a ráció számára értelmezhetetlen távolságra kerültek. És épp ilyen távolságra kerültek a mimetikus kapcsolatok és referenciák olyan típusai, amely a középkor folyamán az egyes épületeket a keresztény hitvilág mellett létező transzcendens szellemvilághoz kötötték. Ezek, különösen a templomok helyének kiválasztásában, vagy a számmisztikában, a ma már feledésbe merült, ezoterikus szimbólumok ismeretében létező tradíciók voltak, mai említésük viszont az elfogadott tudományos diskurzuson kívül esik.

Mindez a két tradíció szétválasztásán túl az egyes mimetikusnak elismert kapcsolatok idő-, és kultúrafüggő létére hívja fel a figyelmet. Vagyis, nyugodtan beszélhetünk, eltűnő, vagy elveszett mimézisről, amikor az aranymetszés egykori jelentőségére, és szinte mágikus erejére gondolunk. Ugyan

ilyen eltűnő mimézis a szabadkőművesség építészeti szimbólumrendszere, mely valaha a TITOK megfejtését ígerte, vagy a latinkereszt alaprajzú templom mára típusá egyszerűsödött szimbolikája.

Mindez a dolgozatban második felében ismertetett mimetikus skálára is igaz. Olyan rendszerként érdemes tekinteni, mely egy – a kultúra hullámszásainak megfelelően – változó értelmezés éppen aktuális állapotát jelöli.

Kortárs tudományos tradíció

A tudományos tradíció egyik legfontosabb írása Dr. Istvánfi Gyula tollából származik, aki az archaikus kultúrák építészeti mimézisének teljes rendszerét állította fel.

Az alábbiakban sűrűn hivatkozott tanulmány az új anyagok megmunkálása kapcsán a *műveletátvitel*, a *formaátvitel*, illetve a *funkcióátvitel* mimetikus jelenségéről beszél. A *műveletátvitel* egy új anyagnak a régi anyag módjára történő megdolgozása: a *formaátvitel* egy új anyagból készült tárgynak a régi anyagtól kölcsönzött formálása, a *funkcióátvitel* pedig egy új eszköz régi funkcióval történő használata. Ezek szerint:

„A kerámiakészítés Európában az általánosodott kosárművesség alapján bontakozott ki. Az edény fenekének elkészítése után, mint egy vesszőt vagy háncksöteget, zsinórformára gyúrt agyaghurkát egyre emelkedő spirális sorokban építettek egymásra, végül az egészet elsimították. Amikor Elő-Ázsiában és Egyiptomban a természetes állapotban található rezes és ólmot kezdték feldolgozni, először csupán gyöngyöket, zsinórokat, szíjakat kalapáltak. A technológiák ilyenformán való keletkezését tehát úgy nevezhetjük, hogy egyszerű *műveletátvitel*, s mindig egy felhasználásra kerülő új anyag megmunkálására használják.(...)

...az első kerámiák a bőr-, csiszolt fa-, a háncs-, vagy vessző-, tökhéj-, vagy éppenséggel az emberi koponyákból készült edények formáját utánozták. Ezt a jelenséget tehát *formaátvitelnek* nevezhetjük.(...) Az előbbieknél megfelelően az utánzásos változatok között kell megemlíteni a *funkcióátvitelt* is. Igen sok szerszám és eszköz, ezt még példákkal sem kell alátámasztani, alkalmas olyan funkciók betöltésére, amelynek sajátosságait eredetileg nem vették figyelembe.⁵

Istvánfi bevezet még egy fogalmat, melyet *formarögzítésnek*, *posztformálásnak*, mint az utánzás sajátos formájának nevez. Erre példaként Doser fáraó univerzális miniszterének, Imhotepnek a főműve, a szakkarai sírkerület citálható. Az ókori legendák szerint a kőépítészet feltalálójának ez a főműve

„... egy együttes, valószínűleg a főváros, Memphis rendszerét vagy kormányzósági negyedét utánozta, de nem valóságos, hanem egy szobrászati eszközökkel kiképzett életnagyságú kőmodell formájában. Ez az eljárás tehát megfelel az előbbieken említett *formarögzítés*, vagy *posztformálás* jelenségének. (...) Az archaikus kor monumentális sírépítészetében megtalálható volt a ház, a háztartás, az udvar, építészeti vagy szobrászati eszközökkel történő utánzása, mumifikálása.”⁶

A tanulmány a továbbiakban a *forma-*, *művelet-*, és *funkcióátvitel*ek mint mimetikus tevékenységek építészeti alkalmazását mutatja be.

„Imhotep a szakkarai Doser-sírkerület építésekor egy téglából épített várost modellezett, ... [a] megmunkált követ téglá formára faragtatta, s a téglák kötésrendje szerint falaztatta. Ez az eljárás tehát megfelel a *műveletátvitel* jelenségének... Az együttes bejárat folyosójának oszlopai például pontosan követik a valószínűleg nádköteg-pillér előkép formarendszerét. A tetőszerkezet pedig a sűrűgerendás fáfödém formájának megfelelően kőből faragott fagerenda-utánzatok egymás mellé helyezésével készült. Az előbbi esetben *formaátvitelről*, az utóbbiban pedig *formaátvitellel* megerősített *műveletátvitelről* beszélünk. Az ilyen és ehhez hasonló formaátvitel... a legkülönbözőbb kultúrák korai építészetében egyebütt is megtalálhatóak. Az egyiptomi építészetben például a tagozatok, a hajlat, pálca stb., a sásfonatok, rojtok és korcok formaátvitellel készültek évezredekken keresztül.

A sírkerületben egy valóságos épület is készült, az ún. T-templom. Ennek az épületnek az alaprajzi formája pontosan megfelel az egy tornácos előterű, s mögötte lakóteret tartalmazó lakóház típusnak. (...) az utánzásnak ezt a formáját nevezhetjük *funkcióátvitelnek*...

⁵ Id. mű.: 314-315.

⁶ Id. mű.: 318.

Egyiptom őskorának építészetéből ismerünk egy példát, a totemisztikus természetutánzásra. Ebben az esetben még a totemállat volt az épület előképe. A harmadik dinasztia idején azonban a földművelő egyiptomiak világnézetének középpontjában már a vegetáció állt, s Imhotep úgy tűnik első ízben adott e szemléletváltozásnak kifejezést azzal, hogy növényt, nyitott kelyhű papiruszszárat mintázott meg az épület falán. Ez az első féloszlop a kőépítészet történetében mitologikus természetutánzás volt, melynek nyomán a későbbi egyiptomi építészet nem szakadt el többé a természet a természet ábrázolásától.⁷

Istvánfi rendszere tehát a legkülönbözőbb korai kultúrák építészeti mimézisét osztja három típusra, melyet *forma-*, *művelet-*, és *funkcióátvitelnek* nevez. Az ókori görög építészet peripterosz templomait e három mimetikus tevékenység kombinációjában látjuk, amennyiben a templom a lakóház funkcióátvitel, az oszlopkannelúrák a nádkötegek formaátvitel, a szerkezet pedig az egykori fafedélszékek műveletátvitel. Istvánfi rendszere tökéletesen illeszkedik a mimetikus építészet rendszeréhez, így az általa használt kifejezések szinonimája a művelet-, forma-, és funkciómimézis, hiszen ő maga is e terminusokat az utánzás aktusával írja le.

Az ókori görög építészet elemzése az egyes épületelemek geneziséét még ennél is szélesebb mimetikus rendszerben látja. Az oszlopok sudarasodása és hasasodása függőleges erő okozta alakváltozást mímeli. A párnatag íves kiképzése ugyancsak a gerendák által átadott erő torzító hatását illusztrálja. A történeti építészet formáit az erőjáték formai dramatizálását, illusztrálását jelentő tektonikai mimézis jellemzi. Megjegyzendő, hogy a művészet-történet ugyanezekre a jelenségekre eltérő, inkább vizuális magyarázatot ad. Ezek szerint az oszloptörzs kannelúrázása a plasztikusabb fény-árnyék hatás kedvéért jött létre. Az egyenletesen rovátkolt hengerfelületen ugyanis izgalmasabb, összetettebb reflexfények és önárnyékok alakulnak ki, mint a sima hengerpaláston. Egy bizonyos távolságból körszerűbb az oszlop, amely rovátkolt. A sudarasodás háttérében sem az erőjáték, hanem az oszlopok között keresztülsütő nap interferencia-korrektiója áll. Erős fényben a függőleges, vonalszerű tárgyak a fénysugarak elhajlása okán elvékonyodnak. Ennek vizuális korrektióját jelenti az, ha az oszlop törzse közepén vastagabb, vagyis sudarasodik.

A művészettörténeti látásmód – mint ellenvélemény – citálása annyiban fontos, hogy érzékelhetővé váljon: az egyes szakterületek az általuk jónak tartott modell segítségével rendszerezik és magyarázzák a tárgyi emlékeket. Az építészeti alapelemeknek a tektonikai illetve a művelet-, forma-, és funkciómimézis szerinti interpretációja a felvilágosodással jelentkező racionalizmus öröksége, melyre a továbbiakban még visszatérünk. Ez a racionalizmus az építészettörténet-tudományt elsősorban értelmező diszciplinaként, míg a művészettörténet-tudomány történeti-leíró műfajként jelentkezik.

Az építészet kezdeteit jellemző archaikus mimézis – bármennyire is örömteli a dolgozatom tézise szempontjából – korántsem széleskörű, általánosítható gyakorlat. Ennek oka ténylegesen az építészet tektonikai kötöttségeiben és a rendelkezésre álló korabeli anyagokban áll. Míg nem jelent problémát egy virágfejezetes ornamentika kifaragása, addig lehetetlenség komoly kőkonzolok építése.

Az imént említett racionalizmus a gótikus építészetben látta az erőjátéknak kitett építészeti alkotás, a plasztika és a díszítmények legtökéletesebb összhangját, mely kapcsán ugyanakkor botorság lenne mimézisről beszélni. A próbák és kudarcok során kikristályosodott gótikus építészet tudatos erőjáték-illusztrációja ugyanis anakronizmus, nem ismert olyasfajta fordított zsinór-makettek építése, mellyel Gaudi kereste az erők által motivált lázas formáit.

Az antikvitásban és az archaikus építészetben jelentkező intenzív, de korlátozott spektrumú mimézis a tárgyában még egyet hátralépett, amikor a reneszánsz a 15. században az antik emlékek másolatát tette meg programjának. Ha eddig az építészetre a művelet-, forma-, és funkciómimézis volt jellemző, akkor a mimézis iránya a természetben lévő bizonyos alapelemek és valóságdarabok helyett immár önmaga, vagyis az építészeti alkotás irányába fordult. Ahogy Peter Burke írja:

[Az itáliai reneszánszban] A görögök és rómaiak utánzására való törekvés az építészetben kimondottan feltűnő. Azért tanulmányozták a római Vitruvius értekezését, és azért vizsgálták az ókori épületeket, hogy megtanulják az építészet klasszikus 'nyelvét', nemcsak a szókincset (a timpanont, a tojásléc párkányt, a dór, a jón, és a korinthoszi oszlopokat stb.), hanem a nyelvtanát, a különböző elemek egymáshoz illesztésének szabályait is.⁸

⁷ U. o.

⁸ Burke, Peter: *The Italian Renaissance*. Polity Press, Cambridge, 1988. *Az olasz reneszánsz. Kultúra és társadalom Itáliában*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999. Ford.: Bérczes Tibor. 27.

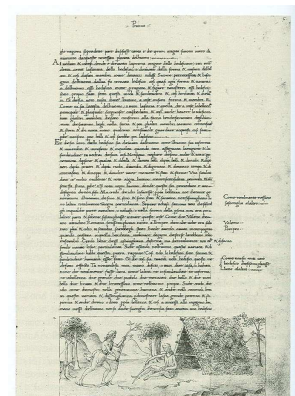
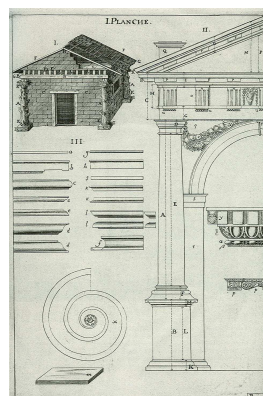
Vitruvius⁹ újra-felfedezése tehát rendkívül fontossággal bír, tanai pedig az építészeti mimézis történeti-antropomorfikus tradíciót indítják el.

Történeti-antropomorfikus tradíció

Vitruvius az őskunyhó építését a második könyv első fejezetében a szókratészi-arisztotelészi mimézis-fogalommal (lásd: *Művészeti mimézis* c. szakasz) írja le:

„...ebben a gyülekezetben egyesek lombból kezdtek kunyhókat csinálni, mások pedig barlangokat vájtak a hegyekbe, ismét mások a fecskék fészket és építését utánozván ágakból és sárból csináltak olyan helyeket, ahol meghúzhatták magukat. Aztán megfigyelték mások kunyhóit, saját elgondolásaikból újításokkal egészítették ki azokat, napról napra jobbfajta házakat építettek.

3. Mivel pedig az emberek természettől fogva utánzásra hajlamosak és tanulékonyak nap mint nap dicsekedvén leleményeikkel, megmutatták egymásnak, mire vitték az építkezésben.”¹⁰



Példák az őskunyhó koronkénti elképzelésére: Cesare Cesariano: *illusztrált Vitruvius-kiadás*; Blondel: *Az őskunyhó*; Antonio Averano – Filarete: *Codex Magliabechianus*

A szöveghely az emberi lelemény említése mellett az arisztotelészi utánzásos tanulásra, és szókratészi analóg természetutánzásra rímel. Ugyanez az analógia a későbbiekben már az emberi test felé fordul. Vitruvius teóriájában az antropomorfizmus axióma jellegű. Hajnóczy Gábor elemzése szerint

„A részeknek egymáshoz és az egészhez való meghatározott viszonyát, mely az építészetben a szépséget eredményezi, Vitruvius a természetben analóg módon meglévő harmonikus viszonyból származtatja. Ez utóbbi világában pedig az emberi test kínálja a legmegfelelőbb modellt az egyes részek legtökéletesebb egymáshoz rendeléséhez.”¹¹

Ebben a gondolatmenetben nem található meg a pythagoreus-platonikus arányrendszerre, illetve Arisztotelész mimézis-elvére történő hivatkozás, de – mint ahogy azt Hajnóczy megállapítja – a későbbiekben mindkét irányban kifejlesztik azt. A 16. században Lauca Pacioli és Francesco di Giorgio platonikus arányelmélete csakúgy vitruviusi indíttatású, mint Daniele Barbaro arisztotelianus építészettfilozófiája.¹²

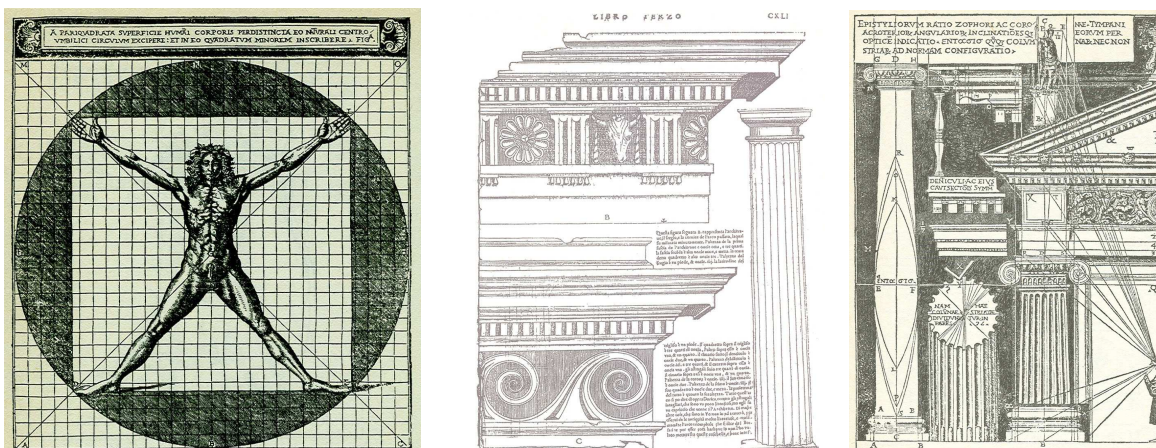
⁹ Vitruvii: *De Architectura Libri Decem*. Vitruvius: *Tíz könyv az építészetről*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988. (ford.: Gulyás Dénes)

¹⁰ Id. mű.: 52.

¹¹ Hajnóczy, Gábor: „A kétezres éves Vitruvius.” in: *Vitruvius: Tíz könyv az építészetről*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988. (ford.: Gulyás Dénes) 9. *Illetve: Hajnóczy, Gábor: Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században*. Akadémia kiadó, Budapest, 2002. 11-26.

¹² Hajnóczy, Gábor: „A XV. század művészetelmélete.” in: *A reneszánsz művészet történetének olvasókönyve. XV. század*. Balassi kiadó, Budapest, 2004.

Vitruvius a jó felépítésű ember arányait teszi meg a templom alapjának, az emberi arányrendszert pedig a pedig a *homo ad quadratum*, illetve *homo ad circulum* leírásával érzékelteti, ahol középpontként az emberi test köldökét határozza meg:



Homo ad circulum, dór és jón oszloprend illusztrációi Cesare Cesariano Vitruvius – kiadásából.

„Mert hiszen szimmetria és arányosság híján egyetlen templomot sem lehet ésszerűen tervezni, csak ha pontosan olya arányos, akár a jó testalkatú ember tagjainak szabatos rendje.

(...) Hasonlóan pedig a templomok tagjai a legillendőbbben, az egyes részekből vett közös mérték révén meg kell, hogy feleljenek az egész, teljes nagyságnak. Továbbá a testnek természetes középpontja a köldök. Mert ha az ember kitért karokkal és lábakkal hanyatt fektetjük, s a körző középpontját a köldökébe helyezzük, köré kört húzva, a vonalat mind a kéz, mind a láb ujjai érinteni fogják. Ugyanúgy, ahogy a testen kör alakzat jön létre, négyzet idom is található benne. Mert ha a talpaktól a koponya tetejéig terjedő távolságot lemérjük, s ezt a mértéket átvisszük a kitért karokra, úgy találjuk, hogy szélessége ugyanakkora, mint a magassága, mint az olyan négyzeté, melyet zsinórmértékkel szerkesztettek.”¹³

Vitruvius antropomorfizmusa mellett az oszloprend keletkezéstörténeteként – és kialakulásaként – ugyancsak antropomorfizáló történeti tradíciót ad meg. A dór oszlop ezek szerint a férfi test arányainak megfelelően épül fel:

„Lemérték a férfi láb nyomát, s azt a magasságra vonatkoztatták. Mivel úgy találták, hogy a láb az emberben a magasság hatod része, ezt a viszonyt átvitték az oszlopra, és amilyen vastagságúra csinálták az oszloptörzs lábát, magasságba a fejezettel együtt annak hatszorosaig húzták fel. Így kezdte a dór oszlop az épületeken a férfitest arányait, erejét és szépségét mutatni.”¹⁴

Ezzel szemben a jón oszlop a női test arányait mímeli:

„Aztán pedig Dianának emeltek templomot. Mivel újfajta rend formáját keresték, ugyanazokból a lábnyomokból kiindulva, azt az asszonyi karcsúságra vitték át és először az oszlopvastagságot a magasság nyolcadrészére vették, hogy sudarasabb alakja legyen. Az oszlopláb alá saru helyett lábazatot helyeztek, az oszlopfőkre jobbról és balról volutákat raktak, amelyek a hajviselet bodorított fürtjeihez hasonlóan függenek előre, a homlokokat haj helyett *kümmationok* és füzérek elrendezésével díszítették, s az egész törzsön vájatokat bocsátottak le, asszonyi módon, a stólák, leplek redőihez hasonlóan. Ekként kétféle oszlop leleményét kölcsönözték, egyiket a férfitestről - ez díztelen és meztelen, a másikat a női finomságról, ékességről és szimmetriáról.”¹⁵

¹³ Vitruvius: id. mű: 71.

¹⁴ Id. mű.: 111.

¹⁵ U. o.

A dorika és a jonika általános antropomorfikus analógiáján túl már konkrét mimetikus elemként köszön vissza a korinthuszi oszlop keletkezéstörténete. A Vitruvius által közreadott hagyomány szerint:

„A harmadik pedig, amit korinthusinak mondanak, a szüzi gyengédség utánzata, mivel a zsenge koruk következtében finomabb tagokkal alkotott szüzek díszekben ékezebben hatnak.

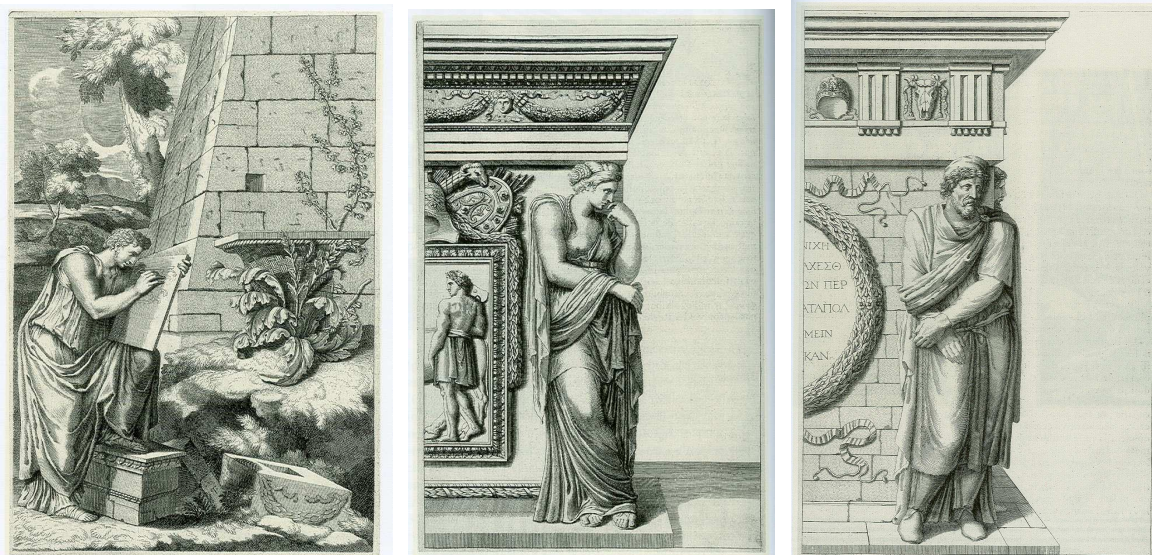
(...)Egy korinthuszi polgárságú szüz, aki immár nászra érett volt, megbetegedett és meghalt. Temetése után dajkája összeszedte edénykéit, amelyekben annak a szüznek életében kedve telt, és kosárba rakva a síremlékhez vitte őket és a tetejére tette, hogy a szabad ég alatt tovább megmaradjanak, egy tetőcseréppel fedte be. A kosarat véletlenül egy akanthosz gyökere fölé tette. Időközben a közepén reá nehezedő súly nyomta *akanthoszgyökér* tavasztájban leveleket s indákat hajtott, hajtásai a kosár oldalai mentén növekedtek, és a cserép sarkainak terhétől kényszerítve kénytelenek voltak kifelé volutákba hajlani.

10. Ekkor a síremlék mellett elment Kallimakhosz..., felfigyelt erre a kosárra és körülötte a növekvő levelek bájos voltára, s mivel gyönyörködött annak módjában és a forma újdonságában, ennek hasonlatosságára csinált a korinthusziaknál oszlopokat és határozta meg szimmetriáikat.

A kariatidák és a perzsák a korinthuszi oszlopfőhöz hasonló, konkrét mimézis eredményei, melyek a valóság-utánzásban még egy fokkal távolabb esnek az absztrakciótól. Míg a dorika és a jonika háttérben egy analógián alapuló, általános mimetikus mozzanat áll, addig a korinthuszi oszlopfő – a kariatidákkal és a perzsákkal együtt – egy-egy konkrét történelmi eseményt rögzít a mimézis útján.

„Kariia egy peloponnészoszi város, az ellenséges perzsákkal tartott a görögök ellenében. A görögök (...) miután elfoglalták és felégették a várost, megölték a férfiakat, az asszonyokat rabszolgaságba hurcolták, de nem engedték meg nekik, hogy lepleiket és asszonyi ékszereiket levessék, mintha nem egyetlen, hanem örökös diadalmenetben vonultak volna fel, s a rabszolgaság példajaként mintha súlyos gyalázzal nyomorítva bűnhődtek volna a város helyett. Ezért az akkori építészek a középületeken az ő szobraikat ábrázolták, teherhordókként, hogy a kariiaiak bűnének ismeretes büntetését az utókornak is megörökítsék.

6. Ugyanígy a spártaiak, midőn Pauszaniásznak, Ageszilaiosz fiának vezetésével a platiai ütközetben kis csapatukkal a perzsák végtelen sokaságú seregét győzték le, s dicső diadalmenetet tartottak a zsákmányolt fegyverekkel és kincsekkel, a hadizsákmányból a perzsa csarnokot emelték a városlakók hírnevének és vitézségének jeléül, s az utókornak a győzelem emlékeként. Ott a barbár viselettel ékesített foglyok képmásait, gögjük megérdemelt, csúfos büntetéseként a tetőzet alátámasztására helyezték el... Így ettől fogva sokan állítottak perzsákat ábrázoló szobrokat, hogy azok hordozzák a gerendázatot és annak díszeit, s e tárgy révén kiváló változatossággal gazdagították műveiket.”¹⁶



Roland Fréert de Chambray: *Parallèle de l'architecture antienne et de la moderne: avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit de cinq ordres*. 1650, Párizs. Az oszloprendek vitruviánus arányhagyományai mellett lándzsát törve elkészíti a Vitruvius-anekdóták illusztrációit is

¹⁶ Id. mű: 32-33.

Megjegyzendő, hogy a kariatidák és a perzsák története – mondhatni – traktátuson kívüli. Vitruvius nem tartja a főbb oszloprendek között őket és a történeteiket is inkább pedagógiai céllal, az építész sokirányú tájékozottságát illusztrálандó adja közre.

A jón oszlop keletkezéstörténete – pontosabban az oszloptörzs vitruviusi hagyomány szerinti kannelúrázottsága plasztikusan érzékelteti a kortárs tudományos és történeti antropomorf tradíció közötti különbséget. Ugyanaz a valóságélem markánsan eltérő magyarázatot kap egyikben, illetve a másikban, noha mindkét magyarázat háttérében ugyanaz a mozzanat, vagyis a mimézis áll. Csakhogy míg a tudományos magyarázat a nádkötegek miméziséről, a vitruviusi hagyomány a leplek redőiről – pontosabban annak analógiájáról mesél.

Vitruvius hatása – lévén újrafelfedezésének pillanatában az első, és addig egyetlen ilyen részletességű és ennyire átfogó traktátus – több évszázadra meghatározta az építészetről való gondolkodás módjait. Ennek, a vitruviánus hagyománynak a megteremtésében különleges szerepe volt Albertinek, aki egyszerre Vitruvius hatására illetve vele versengve megírta ugyancsak tízkötetes építészeti traktátusát, *De libri decem* címmel. Alberti értelmezésében ugyanakkor alapvető hangsúlyeltolódások következtek be. Az egyes funkciók között hierarchiát felállítva a templomot helyezte a csúcsra, illetve az oszlopnak egyszerre dekoratív és szerkezeti szerepet szánva a görög pillérvázás építést sikeresen egyeztette össze a reneszánsz alapvetően falas technológiájával¹⁷.

Alberti, korának rendkívül magasan képzett elméje egyike a kor legismertebb Ciceró-kutató Gasperino Barzizza tanítványinak, így cicerói latinsággal írja meg a művét. Koherensebb, jobban szerkesztett, mint Vitruvius opusza. Alberti szándéka annak meghaladása, ám számtalan esetben saját nézeteihez keres benne igazolást. A munkát az 1430-as esztendőben kezdi el, majd folytatja közel két évtizeden át.

Egyrészt Vitruvius leírásait kívánja összeegyeztetni a saját felméréseivel, így elődjét szükségszerűen meghaladva több évszázadnyi átfogó ismerete lehetővé tette a témáról, azért hogy mindezt azután a gyakorlati életben is kamatoztathassa. Alberti gyakorlatilag a saját korszakára igyekezett Vitruvius tanait alkalmazni. A legfőbb szándéka az volt, hogy igazolja és általánossá tegye az antik építészeti modort, ennek megfelelően a peripterosz elrendezésű templomot. Ehhez a templomot, pontosabban a portikuszt és az oszloprendeket az eredeti kontextusából kiszakítva, a párkányarányokat bemutatva az oszloprendeknek már jóval szélesebb és általánosabb jelentőséget tulajdonított. Az oszlop és oszloprendek az építészeti nyelv idealizált középpontjává válva így egyrészt rendkívüli jelentőségűvé váltak abban a folyamatban, hogy az Alpoktól északra elterjedjen a reneszánsz. Az oszloprendekben ugyanis létrejött egy univerzális és épülettípustól független közvetítő.

Alberti Vitruvius szövegét szinte elő szöveggént kezelte annak érdekében, hogy egy idealizált építészeti nyelvet alakítson ki. Ez – a reneszánsz manír északi elterjedésén túl – azzal az eredménnyel járt, hogy majdhogynem Ruskinig az oszloprendek váltak a különböző építészeti traktátusok középpontjává. Az Alberti által megerősített és némiképp a saját korára alakított Vitruviánus hagyomány az építészeti mimézis középpontjába az antik emlékeket, elsősorban pedig a templomot és az oszloprendeket helyezte. Ez egy olyan klasszicizáló tradíció elindulásához vezetett, amely több-kevesebb folytonossággal a 19. század végéig élt.

További mimetikus referenciaként Alberti a *homo ad quadratum* és a *homo ad circumum* alapján a centrális templomot határozta meg az ideális templom alaprajzában – vélhetően azért, mert nem ismerte az antik emlékeket.

A körbe rajzolt ember figurája – Francesco di Giorgio újrarajzol – először a centrális, majd később kontraposzt tartásban a latinkereszt alaprajzú templomba rajzolva az ideális templom alaprajzává és metszetévé válik. Az Ember, mint Isten képmása a mikrokozmosz és a makrokozmosz közötti matematikai összhang szimbólumaként a Világmindenség harmóniáját testesíti meg. A kör geometriai formája által tükrözött Isten és Világegyetem az Albertit követő építészetelméletben általánosan elfogadott tétellé válik.¹⁸

A jelen sorokon tárgyalt építészettörténeti mimézis mellett – ritka kivételként – a figurális utánpótlás egy példája is megépült meg a cinquecento közepén. Ezt Bomarzo hercege, Vicino Orsini építtette a kor egyik ismert kertésze és építésze, Pirro Ligoria elképzelései alapján bomarzó birtokán. Feleségének, Julia

¹⁷ Wittkower, Rudolf: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. 4th. ed. Academy Editions, Great Britain, 1973. *A humanizmus korának építészeti elvei*. Gondolat, Budapest, 1986. Ford.: Tatai Mária

¹⁸ Hajnóczy, Gábor: *Andrea Palladio*. Corvina kiadó, 1979. 17.

Fernesének halála után álmodta meg azt a parkot, amelyet a korabeli szokásokkal ellentétben nem kertescskének (giardino), hanem Bosco dei Monstri – latin eredetijében – bemutató/tematikus parknak nevezett el. A parkban található összes elem, stáció, az elveszített szerelméhez írt neoplatonikus költemény egy-egy soraként olvasható. Mimetikus jellegét az egyes grották bejáratát díszítő szörnyalakok fejének köszönheti.



Bomarzo: Bosco dei Monstri

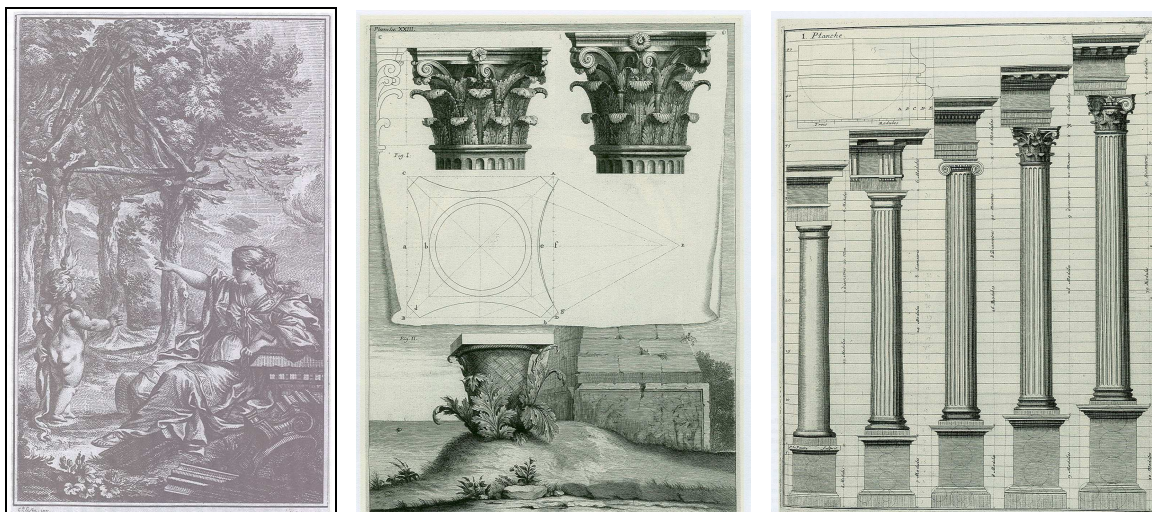
Visszatérve a történeti mimézis típusaihoz, Palladio elméletének alapja úgyszintén a szépség matematikai meghatározottsága, az aránytan, az antropomorfizmus és a centrális templomalaprajz kérdésében vallott elvek. Gondolatmenetének kiindulópontja az a közvetlenül Vitruviustól származó antik elv, mely az istenség és a templom formája között teremt kapcsolatot. Az általa javasolt templomalaprajzok között, azonban már latinkereszt alakúak is vannak.

A tudományos tradíció megerősödése

Alberti tevékenysége minden esetre elindítja azt a folyamatot, melyben az építészeti mimézis tárgyává – a reneszánsz antropomorfizmusa után – az antik emlékek, elsősorban a peripteroszos templom, a portikusz, illetve az oszloprendek válnak. Az imént említett antropomorf tradíció az antik emlékek egyre tudatosabb kutatásával egészül ki. Hiába fogadja el Serlio és Palladio azt, hogy az építészetnek a természet modelljét kell követni, az Albertit követő traktátusoknak az oszloprendekre kielezett „recept-, és aránytani könyv” jellege azt igazolja, hogy az építészet a mimézis tárgyát tekintve önmaga, pontosabban az antikvitás felé fordult. Ehhez a templomot eredeti kontextusából kiszakítva, annak oszloprend szerinti párkányarányait bemutatva jóval szélesebb és általánosabb jelentőséget tulajdonított ez olyan elemnek, amely Vitruviusnál még csak egy a sok közül. Az oszlop és oszloprendek az építészeti nyelv idealizált középpontjává válva rendkívüli jelentőségűre tettek szert abban a folyamatban, hogy az Alpoktól északra elterjedjen a reneszánsz. Formájukban ugyanis létrejön egy univerzális és épülettípustól független közvetítő, amely majdhogynem John Ruskinig és Viollet-le-Duc-ig vált az építészeti traktátusok középpontjává.¹⁹

Ebben stíluseszmenként az antik templom szerepel, a szépségről szóló viták középpontjában pedig az oszloprendek aránytani kérdései állnak. A modernitás hajnala, a francia felvilágosodással megjelenő racionalizmus a mimézis tárgyában hoz változást. Az építészetelméleti fejtegetések egyre szélesebb körben történő terjedése az európai kultúra és életmód 1750-és 1830 között lezajlott változásával következett be. Ez, az élet minden területén forradalomnak tekinthető időszak az úgynevezett modernitás kezdete, amikor a hagyományos földművelés mellett megjelent az ipari termelés. Az építészetről való gondolkodás korábbi itáliai dominanciája Franciaországnak és Angliának engedi át a kezdeményezést, az itt kialakuló, alapjaiban új kontextus pedig a klasszicizmusnak. Az első látásra semmilyen újdonságot nem hordozó stíluskorszak az antik elemek újabb sorozataként jelentkezik, csakhogy az, ami formaisméltésnek tűnt, már radikálisan új szintaxisban – vagyis olyan építészeti formszabályzat szerint rendeződött el, ami a kreatív kifejezés szolgálatába állt.

¹⁹ Hearn, Fil: *Ideas That Shaped Buildings*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 2002.



Marc Antoine Laugier: *Essai sur L'architecture*, 1753, *Frontiscipium*; Claude Perrault: *oszloprendek a Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en Francoise* című művéből. Párizs, 1673.

Marc Antoine Laugier – jezsuita pap – *Essai sur L'architecture* című 1753-as művével az építészet elméleti megfontolásai kikerülnek a gyakorló építészek kezéből, ami jelzi, hogy az építészeti alapproblémák tárgyalása a jövőben jóval szélesebb társadalmi kontextusban fog történni. Az 1755-ben újra kiadott mű, nem elsősorban az építészetet formai, arányrendszeri szempontból tárgyaló instrukciók halmaza, hanem olyan alkotás, melyet a természetről, a társadalomról és a szépségről írott filozófiának tekinthetünk. Laugier műve csak néhány ábrát kapott, de az mégis szinte azonnali ismertségre tett szert. A második kiadásának frontiscipiuma tartalmazza azt a híres rajzot az őskunyhóról, mely négy fa törzsére építve a természeti környezetben található. Laugier célja az volt, hogy létrehozasson az építészet számára egy olyan formát, melyben következetesen racionális. Sem az imagináció, sem pedig változó arányrendszerek, vagy a jó ízlés nem ilyenek, mivel eredményét nem a ráció kontrollálja. Alternatíva nélkül rögzített szabályokat keres, és azt a természetben találja meg. Ha ugyanis a természet törvényei okán hullik szét egy épület, akkor ennek így a természet törvényei okán áll meg. Éppen ezért az épületen látható elemek nem dekorációk, hanem a természeti törvények által kikényszerített megoldások. Az építészet kapcsán csak akkor beszélhetünk igazságról, ha nem tehető különbség szerkezet és dekoráció között. Művének ideája a szerkezetet kifejező, racionálisan szerkesztett épületen alkalmazott letisztított oszloprend, melynek használatát a gótikus katedrálisokon lehet tanulmányozni.²⁰

Laugier jelentősége napjainkig hat, ugyanis ő körvonalazza az építészeti vizsgálódásnak azt az igényét, mely az egyes elemek jelenlétét racionális indokok kereséséhez köti. Ez az igény az építészetelméletben – és tervezésben napjainkig virulens hagyomány, melyet épp a már citált kannelúrák magyarázata igazol.

Laugier mindazonáltal egy új stíluseszmény, a gótika tanulmányozását felvetve az első lépést teszi meg azon az úton, mely az építészettörténeti mimézis fókuszát elfordítja az antikvitástól. Az építészeti racionalizmus ugyanis alapvetően új útra lépett, amikor megállapítást nyert, hogy a vágott modell karakterében a gótikus katedrálshoz, mint ideához kell hasonlatosnak lennie. Ez a változás azonban inkább kulturális hullámzások semmint az építészek ízlésének megváltoztatása okán következett be.

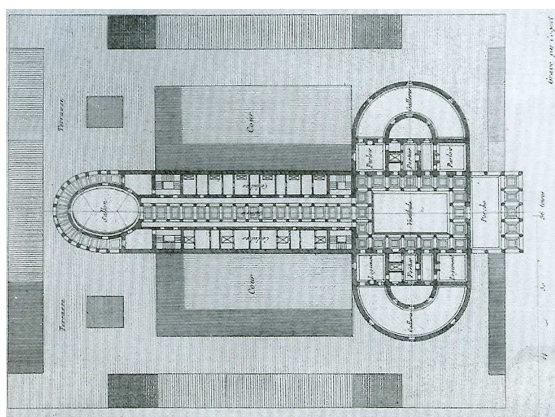
A klasszicizmus és neoklasszicizmus öröksége hirtelen megkérdőjeleződött Napóleon bukásával, aki ennek a stílusnak a legbefolyásosabb támogatója volt. Ezzel párhuzamosan a katolikus vallás erősödését jelentette a felvilágosodás szekularizációjának ellentétéként jelentkező romanticizmus. A katolicizmus megújítása Angliában a klasszicista templomokban gyakorolt protestantizmus mellett szükségszerűen állította a fókuszba a gótikus katedrálst. A gótika stíluseszménnyé válást tovább segített az, hogy a gyarmatok és az ipari forradalom okán nagyhatalmi Anglia két jellegzetesen világi intézménye, a parlament és az egyetemi oktatás is a gótikához kötődött.

²⁰ *Architectural Theory. From the Renaissance to the Present*. Taschen, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 2003.

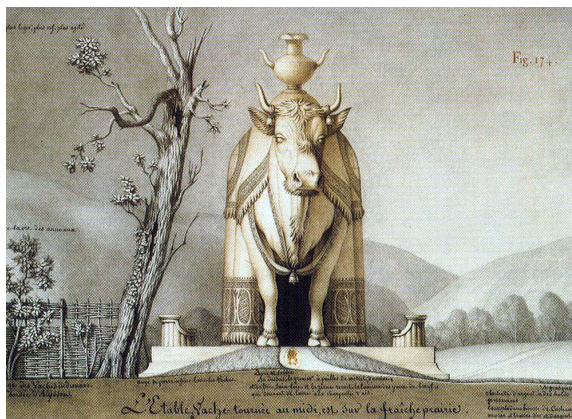
Hasonló fordulat játszódik le Németországban, ahol Johann Wolfgang Goethe²¹ a gótikában a nemzeti építészetet ünnepli, ünnepli. Még Franciaországban is, ahol a klasszicizmus soha sem élt át igazi napfogyatkozást, igen komoly hatásai lettek a gótikus múltnak, minek következtében a gótikus katedrális ideája foglalta el a klasszicista templom helyét. Mindez a mimézis új építészettörténeti középpontját is jelentette.

Abban a folyamatban, míg az építészettörténeti mimézis tárgya az antik templomról a gótikus katedrálisra fókuszált egy rövid, de izgalmas periódusként ékelődik be a forradalmi építészet. Etienne-Louis Boullée és Claude Nicholas Ledoux²² építészete, melynek vitathatatlan platonizmusa az építészeti formálást a platóni testekre: gömbre, kockára, illetve derivátumaira helyezte.

Ebben az időszakban, vagyis a 19. század jelenik meg az igény az építészeti szimbolizmusra is, melyet akkor a beszélő építészet – *architecture parlante* – névvel illették. Legjelentősebb emléke C. N. Ledoux terve a 'Gyönyörök háza' (1804) számára, amely rendkívül intenzitással fogalmazza meg az igényt egyfajta jelszerűségre, szimbolikára. Az épület tervrajza inkább fallikus, semmint funkcionális²³. Az elnevezés – beszélő építészet – arra az alapvetően grafikai igényre vonatkozik, mely egyértelmű kapcsolatot képes felállítani az épület funkciója, illetve annak formája között. A falosz alakú alaprajz egyértelműsíti a funkciót – 'gyönyörök háza'. Hasonló szellemben fogant ez idő tájt Jean Jacques Lequeu francia építész tehénistállója, mely úgyszintén a 19. század eleji *architecture parlante* példjaként tehen formát adott az istállóknak.



C. N. Ledoux: 'Gyönyörök háza' 1804



Jean Jacques Lequeu, 1800-as évek eleje, tehénistálló.

E ritka, és a mai szem értékelése által inkább gegnek minősülő megoldások ellenére a klasszicizmus kiemelkedő alakja, Goethe az építészet utánczóképesége kapcsán meglehetősen összetett álláspontot képvisel.

„Az építészet nem utánczó művészet, hanem önmagáért való; ám legmagasabb fokán már nem nélkülözheti az utánczást; valamely anyag tulajdonságait színleg átviszi egy másikra, ahogyan például minden oszloprendező elv a faépítészetet utánozza; az egyik épület tulajdonságait átviszi a másikra, ahogyan például oszlopokat és pilasztereket fallal köti össze; teszi ezt azért, hogy változatos és gazdag legyen...”²⁴

²¹ Goethe J. W.: „A német építőművészetről - D. M. Ervini a Steinbach.” in: *A műalkotások igazságáról és valóságosságáról – Válogatott képzőművészeti írások*. „Művészet és elmélet” Corvina kiadó, 1980. 29-35. old.

²² Kultermann, Udo: *Építészet és forradalom - Boullée és Ledoux látomásai*. „Építészet és művészet.” Kévék Stúdió Galéria, 2003. 4. old. Ugyanitt Kultermann felhívja a figyelmet arra, hogy a *forradalmi építészet* mint definíció annak ellenére vált történelmi körökben elfogadottá, hogy mindkét alkotó bizonyíthatóan a forradalommal szemben állóktól kapta megbízásait, épületeiket az arisztokrácia igényeire méretezték.

²³ Collins, Peter: *Changing Ideals in Modern Architecture 1750-1990*. Faber & Faber, London, 1965.

²⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Baukunst*. 1795. „Építőművészet.” in: *Antik és modern – Antológia a művészetekről*. szerk.: Pók Lajos, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1981, pp. 168-176.

Goethe szóhasználatában a művelt szellem által érzett bámulat és elragadtatás létrehozója a zseni. Ez az építészet legköltőibb része, ahol a fikció hat. Márpedig

„A legjelentősebb visszaesést az jelenti, hogy a fikció sajátosságát, az utánzás ildomos módját ritkán látszanak érteni az újkoriak; holott erre nagy szükség lett volna, hiszen nem egyéb történet, mint az, hogy szentélyek és s középületek hajdankori kizárólagos sajátosságait plántálták át magánlakások kiképzésére hogy tekintélyesebbé tegyék őket. Mondhatni, újabb időkben kettős fikció és kettőzött utánzás alakult ki, melyek mindegyike szellemet s értelmet követel alkalmazásakor s megítélésekor egyaránt.”²⁵

E kettős utánzás valójában nem más, mint az antik emlékeket mimézis tárgyává tévő középületek újabb mimézise. Érdekes, hogy Goethe szavai mennyire egybecsengenek dr. Istvánfi Gyula gondolatával: mintha a német költő a forma-, anyag-, és műveletátvitel, pontosabban mimézis típusait írná le.

Az építészeti szépségeszményt Goethe is bizonyos, részletekben nem kifejtett elemek utánzásában látja, amely pontosan reflektál az építészeti mimézist kísérő, jelen oldalakon is többször hangsúlyozott kettősségre. Bizonyos elemek egyértelmű és mimetikus kialakításán túl az építészet – technológiai kötöttségei alapján – képtelen a világ, természet, vagy valóság közvetlen, épülettömegű mimetikus leképezésére, ugyanakkor folyamatos történeti mimézissel fordul az antikvitás, később pedig a gótika emlékei irányába.

A reneszánszsal elinduló építészettörténeti mimézis – melynek középpontjában az antikvitás emlékei állnak – a historizmusok idején éri el a csúcspontját. Az eklektika, illetve a historizmus – jelentősége éppen abban a pluralitásban jelentkezik, amely a múlt stíluseszményeinek versengését már kiszakítja az antikvitás büvköréből, és a gótika, a román kor és immáron a reneszánsz stílusjegyeit keverve egyfajta stílusrelativitást valósít meg²⁶.

Innentől csak rendkívül vázlatosan áttekintve különösen az ornamentika frissülését hozza a 20. század első másfél évtizedében a szecesszió és az art nouveau, amely a növényi ornamentika vonalritmusát a rúdszerű épületszerkezeti elemeken, így a korlátokon is alkalmazza. Az erőjáték végtelen kifejezésének, vagyis a tektonikai mimézis csúcspontjaként értékelhető a katalán építész Antoni Gaudi művészete aki a fordított zsinór makettek segítségével elméleti úton jut el az épület erőtani csontvázszerkezetéig.

Eugene Emmanuel Viollet-le Duc gigantikus életműve a három alapvető alapvető metaforát, a kristály, az organizmus és a gép metaforáját használja a jól megtervezett ház és építészeti jelenség jellemzésére. Két nagy utódja, az amerikai Frank Lloyd Wright az organizmus, francia követője Le Corbusier pedig a gép metaforáját teszi meg saját építészetének alapjává. A francia technicista racionalizmus Le Corbusier tanainak kedvez, aki a Bauhausban tanító Walter Gropius segítségével még egy lépést tovább lépve a helytől és időtől eloldott, térszervezésre koncentráló, a belső funkcionális tartalmat kifejező építészet irányába. A huszadik századi modern építészet ikonoklaszta attitűdjé Adolf Loos tanait jelmondattá egyszerűsítve már teljesen elfordul az ornamentikában jelentkező mimézistől és létrehozta azt az építészeti alkotást amely tisztán és kompromisszummentesen a – megváltozott, modern – korakarat kifejezése. A mimézis Wilhelm Worringer programjában (lásd: *A művészeti mimézis története* c. fejezet) az absztrakciónál jóval alacsonyabb rendű tevékenység. Tézisében a művészetek – bennünk az építészet a fokozatos absztrahálódás felé haladva hagyja el az összes mimetikus tevékenységet. Az építészet ezzel a lépéssel és a Worringer által írt absztrahálódás látszólagos betetőzésével ugyan elfordul az ornamenstől és a múltidézésről mint „mimetikus alapanyagoktól”, de határozott nyitással új referenciákat is kijelöl magának. Ezek a referenciák – mint láttuk Le Corbusiernél a gép, F. L. Wrightnál az organizmus, Steinerrel maga az antropozófia – Mies van der Rohénél és általában a Nemzetközi Stílus számára pedig a tér. Az avantgarde építészet – Gerrit Rietveld, illetve Cornelius van Eestern és Theo van Doesburg villái ugyanakkor felvetik a mimézis egy olyan típusát, mely a festészethez kapcsolja az építészetet. Doesburg és Eestern axonometrikus rajzai a festmény és a tervrajz közötti határon állnak, és ugyanez mondható el a homlokzatokról is. Az absztrakt/avantgarde

²⁵ Id. mű.: 170.

²⁶ Moravánszky, Ákos: *Versengő látomások – esztétikai újítás és társadalmi program az Osztrák-Magyar Monarchia építészetében 1867-1918*. Vincze Kiadó, 1998.

építészetnek az absztrakt/avantgarde²⁷ művészetek irányába mutató kezdeti lelkesedése megtévesztő forma azonosságokat eredményez.

A képzőművészeti referenciák mellett az építészet a huszadik század új, meghatározó térelmélete, vagyis a relativitáselmélet hatása sem vonhatja ki magát. A modern építészet térszervezésének referenciájaként Einstein relativitáselmélete szinte tálcán kínálja magát²⁸. Sigfried Giedion könyve, a *Space, Time, and Architecture* valamint az építészet, mint korakarat elmélete egy olyan új tendenciát jelez, amely a természettudományok irányába történő nyitással, az építészet és az adott kora jellemző aktuális kozmológia kapcsolatát látja igazolva – mintegy retrospektíve is. A modern építészetelmélet párhuzamot von Kelpler tanai és az áramló barokk tér között, Einstein és Mies van der Rohe között. Ez az érvelés – bár feltételez egy általános mimetikus kapcsolatot – olyan szélesre tárja az építészet és a környezeteként jelentkező világ kapcsolatát, hogy az közhelyeken kívül semmit nem mond. Hiszen minden, a beszédmódunk, ahogy öltözünk, amikor és amit eszünk is egyben a korakarat tükrözése. Lukács György nagyvonalú koncepciója úgy illeszkedik az építészet modernista koncepciójához, hogy közben az archaikus jelenségekre is választ ad.²⁹

Lukácsnak az építészetre vonatkoztatott visszatükröződés-elmélete a modern építészet térkonceptióját és nagyfokú absztrakcióját is figyelembe véve megállapítja, hogy a zenén kívül az építészet az egyetlen olyan „világot alkotó” művészet, amelyben nem a reálisan tárgyias, közvetlenül adott objektív valóság a mimetikus felidézés előrelendítője. Tárgyi mozzanatok helyett tehát a tér, az érzésvilág, a gravitáció, illetve a funkció irányába mutató mimetikus tevékenységet elemzi.

Ezek szerint az építőművészet a térre vonatkozó tudományos eredményekből, olyan teret hoz létre, amely az ember saját világa a társadalmi fejlődés egy bizonyos fokán. Ez, a Christian Norberg-Schulz későbbi egzisztenciális³⁰ térfogalmát megelőlegező tér tehát szükségszerűen mimetikus.

A téren túl Lukács György az építészet emocionális hatásaival is foglalkozik. Az archaikus építészeti elemek mimetikus értékeléséhez nyújt szempontot az építészeti alkotásnak az emberi érzésvilágra gyakorolt hatása. A Kr.e. 3. évezred urbánus forradalmával megjelenő hatalmas, körülkerített városok falai ugyanis már kollektív érzéseket keltenek; a városfal vizuális megjelenésmódja is kiváltja a biztonság érzését. Ha egy élettelen emóciónak és egy falnak a vizuális megjelenése összekapcsolható, akkor egy vallásos építménynek az esetén ez még inkább jellemző. Az építészeti elem és az általa kiváltott érzélem kapcsolata lesz mimetikus eben az esetben. Hasonló szellemben nyilatkozik a funkcióról.

Lukács elfogadja, hogy az építészet kezdeteikor jelen lévő mimetikus mozzanatok – a reálisan tárgyias világtól kényszerűség okán eltávolodva – szükségképpen válnak áttételessé. Az építészeti mimézis

²⁷ Erről és a modern mozgalmak hazai fogadtatásáról, a Mondrian festmény mintájára felépülő homlokzatok korabeli kritikájáról lásd: Ferka, András: *Úr, vagy megélt tér. Építészettörténeti írások. „Építészet / elmélet. 8.”* Terc, 2003.

²⁸ vö: Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture*. London, 1941. a könyv a hat évvel korábban megjelent Edington-, Sir Arthur: *Space, Time and Gravitation: An Outline of the General Relativity Theory* (Cambridge Science Classics) 1935. című könyvének címében is jelentkező építészeti reflexiója, melyben Giedion Einstein relativitáselméletének és téridő kontinuumának hatását kívánja a modern építészet tereiben kimutatni. A könyv szkeptikus fogadtatásának ellenére – ahol Giedion téridő építészetének legprecízebb kritikáját Collins, Peter: *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*. Faber and Faber Limited and McGill University Press, 1965. Second Edition: McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Ithaca, 1998. p: 285-293 adja.

²⁹ Lukács, György: Id. mű. II. kötet. 410.

³⁰ Norberg-Schulz, Christian: *Existence, Space and ARCHITECTURE* 1971. Felismervén, hogy a tér problematikus volta nem teszi lehetővé egyetlen univerzális fogalomnak a bevezetését, Norberg-Schulz öt térkonceptiót különböztet meg, melyek a cselekvés *pragmatikus tere*, a tájékozódás *érzékelési tere*, az *egzisztenciális tér*, amelyek az embernek a környezetéről alkotott stabil 'imázsát' alakítják, a fizikai világ *gondolati tere*, (például az euklidészi tér) és a logikai relációk *absztrakt tere*. Ez utóbbi voltaképpen a kantianus tájékozódási elmélet térszerű rögzítése. Norberg-Schulz különösen fontos szerepet tulajdonít az egzisztenciális térnek, vélekedésében az ember ugyanis ezáltal, vagyis az egzisztenciális tere által válik egy kulturális és társadalmi totalitáshoz tartozóvá. E gondolatmenet szerint érthető igazándiból a gótika magasba törő diaphan térstruktúrája, vagy a barokk folyamatos mozgást modellező tere, melyek – utólagosan a korstílus definiálta társadalmi totalitásként abban az értelemben nőnek túl az (éppen aktuális) architektúra határain, hogy az egyén kulturális attitűdjeit, aktuális kozmológiáját is rögzítik. Belátható, hogy Christian Norberg-Schulz gondolatmenetének egyik alaptéziseként nem véletlenül definiálja az *építészeti teret* az ember egzisztenciális terének konkretizálódásaként. Erről részletesebben: Schneller, István: „Az építészeti tér településszintű értelmezésének egy lehetősége – Kandidátusi értekezés.” in: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Librarius, 2002, 31-128. old., melynek jegyzetanyaga bőséges, bibliográfiával szolgál a különböző térkonceptiókra.

lehetőségét egy meghatározott tér élményének felidőzésében is látja. Ebben a rendszerben Stonehenge-et az erdei tisztás képmásának tekinti, ahol a szabad teret határoló kőoszlopok a tisztást határoló fák utánpótlásai. E kőoszlopok rájuk helyezett kiváltóval trilith-ként már nem a fát, hanem a funkcióját, vagyis a körülkerítést mímelik.

A tér és a funkció mellett az építészet esztétikai alapanyaga még a nehézkedés és a merevség harca. Az építészet ezen az esetben az, hogy ezt sokoldalúan és teljesen világosan a napfényre hozza. E feladatát – Lukács György rendszerében úgy oldja meg –, hogy eme elpusztíthatatlan erőktől megvonja kielégítésük legrövidebb útját, és kerülő úton elodázza e kielégítést. Ezáltal ez a harc meghosszabbodik, és mindkét erő kimeríthetetlen törekvése sokféle módon láthatóvá válik. Magyarán az épületszerkezetek a formájukkal mímelik a rájuk ható erők torzító hatását. Ezt a jelenséget korábban a tektonikai mimézisnek neveztem.

Lukács rendszere egy igen magasrendű mimézis, amely a külvilág sokkal kevésbé kézenfekvő ábrázolására utal, mint a figuratív példák, miközben elkerüli a használhatatlanul tág általánosításokat is. Egy energikusan általánosított mimézisről van szó, melynek során az építészet a természet törvényeit mutatja meg. Az építészet a rá ható természeti erők küzdelmét ábrázolja vizuálisan, és mégpedig azáltal, hogy a használók megismerik ezt a küzdelmet. Az építészet statikai egyensúlyi viszonylatok szabályozott rendszere, mely bevezeti a kettős mimézis elvét. A primér mimézis a szerkezetekkel a statikai nehézedést képezi le olyan formában, amit a szerkezeteken látunk, másfelől az ember a terében – finom marxista ideológiával – bizonyos társadalmi viszonylatokat és elhivatottságot rögzít.

Lukács kettős mimézise tehát a szerkezetre illetve a térre vonatkozik olya módon, hogy a szerkezeti játékot bemutató tektonikai mimézis tárgyát a közvetlen tárgyi világtól némiképp különböző világdarabként látja. Az építészetnek ez az általános, elvont valóságelemekre történő hivatkozása természetesen rendkívül absztrakt formavilággal járt együtt, melynek univerzalizáló tendenciája³¹ olyan újfajta formaéhséget eredményezett, melyre a huszadik század ötvenes éveiben virágzó vasbeton-expresszionizmus válaszolt.

A vasbeton technológiájában rejlő expresszív formálási lehetőség Kenzo Tange és Eero Saarinen meghatározó műveit a 19. század eleji *architecture parlante*-hoz, vagyis a beszélő építészethez kötötték. Saarinen 1954-es TWA terminálja Louis Sullivan „forma követi funkciót”³² diktátummá torzított tézisének építészeti illusztrációja, ahol a repülőtér formája egy szárnyát bontó madár alakja. Egy halvány, ám nyomon követhető folyamatként a *beszélő építészet* különösen az Egyesült Államokban, az úgynevezett út menti építészet – *roadside architecture* – formájában élt tovább. 1883-ben James Lafferty szabadalmaztatja Margatben (New Jersey) tengerparti látványosságát, *Lucy, az elefánt* névvel. Az 1931-ben, felépített csalikacsákat árusító ház a *The Big Duck* (Riverhead New York, USA) pedig a funkcionális reklámjelként működő épületek sorát nyitja meg³³. Az építészetnek az ilyen értelmű jelszerűségét is bírálta Robert Venturi – kinek művei³⁴ a 20. század legféltreértettebb traktátusai lettek.

³¹ A modern építészet absztraktivitása, formafóbiája a festészeti ikonofóbiával és ábrázolás-ellenességgel állítható párhuzamba. Erről lásd: Kubler, George: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Budapest, Gondolat, 1992. Fordította Szilágyi Péter és Jávor Anna. Kubler elméletének lényege, hogy bizonyos tárgyszekvenciákat, feltételezve fenntartásokkal kezeli az individuális zseni éthosát és felteszi annak lehetőségét, hogy tárgyak formaproblémái kis módosulásokkal sorozatokat hoznak létre, amelynek a tradíció kialakulásában elengedhetetlen szerepe van. Ebben a sorozatban a tárgyak sokkal többet köszönhetnek egymásnak, – egy már korábbi tárgynak – mint individuális alkotójuknak.

³² Sullivan, Louis H. „The tall office building artistically considered”. In: *Lippincott's Magazine*, March, 1896.

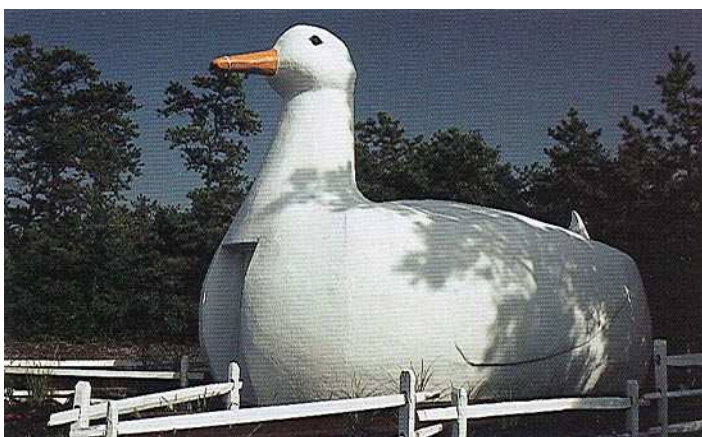
³³ Aldersey-Williams, Hugh: *Zoomorphic: New Animal Architecture*. Laurence King Publishing, London, 2003.

³⁴ Venturi, Robert, Denise Scott Brown, and Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*. Cambridge Mass., MIT Press, 1972., illetve:

Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York, 1966. *Összetettség és ellentmondás az építészetben*. Corvina, 1986. Ford.: Pálmai János.



James Lafferty Lucy az elefánt hotel 1883.



The Big Duck 1931.

Úgy a bíráló, mint pedig a könyveinek fogadtatását jellemző lelkes félreértés nyitotta meg az utat a posztmodern építészet új figurativitása³⁵ előtt, melyben a mimézis tárgya az építészet története során kialakult klasszikus építészeti formák lettek. A cél az emberközpontú építészet elérése volt, amely a tisztán felismerhető, klasszikus jelentéssel bíró építészeti formák visszanyerésével érhető el. Ekkor jelent meg a magyarországi organikus építészet, mely Rudolf Steiner munkásságáig visszanyúlva új antropomimetikus jelleggel ruházta fel az építészetet. Úgyszintén a posztmodern építészet kritikájaként jelent meg a regionalizmus, melynek kritikai formája az építészeti mimézis egy új értelmezése előtt nyitotta meg az utat. Úgy tűnik a modernizmus természetidegensége, a brutalitás, amivel a kultúra és a természet közötti szakadékot felnagyította: enyhülni látszik. Ma gép és az élő organizmusok közötti különbség lassan feloldódik, és az új technológiák megjelenésével új világelemek mimézise vált lehetővé. Ez az új világelem a körülöttünk áramló, egyre nagyobb fontosságra szert tevő adat, melynek felhasználása, mimetikus megjelenítése a számítógépekkel művelt buboréképítészet megszületéséhez vezetett. A rendelkezésre álló szoftverek és a fejlődő építőipari technológia egy rendkívül virulens építészeti irányzat a biológiai formákat helyezte a mimézis középpontjába. Visszautalva Sigfried Giedion könyvére – a modern építészeti térformálás és a kortárs kozmológia összekapcsolása a kísérlet kétséges eredményével együtt az építészet figyelmének homlokterébe állította a különböző tudományokat, így egyre erősödő referenciává váltak az irodalom, a szemiotika, a filozófia, melyek olyan meghatározó irányzatok létrejöttéhez vezettek, mint a dekonstruktivizmus és a folding. A biológiai-genetikai tudományok építészeti referencialitását azok etikus és rendkívül divatos jellege okozza. Cselekvéseink motivációit egyrészt genetikai okokra vezetjük vissza, másfelől a Föld sorsa felett érzett kulturális aggodalom a biológiára hivatkozó építészeti képződményeket különlegesen etikus színben tünteti fel.

A rendkívül tömör áttekintése a kortárs építészeti fejleményeknek a modern után elinduló, posztmodernnel kezdődő újmimetikus hullámra reflektál, ahol a késő-, utó-, neo-, és transz-, és szupermodern – mint modernderivátumok mellett határozott mimetikus hullámként jelentkeznek az fentebb említett, biológiára támaszkodó irányzatok.

Kritikai mimézis, regionalizmus, illeszkedés

Az építészeti mimézis – párhuzamban a művészeti mimézis történetével – úgy tűnik nyitott a kortárs, pszichológiai miméziselméletek befogadására és feldolgozására is. Ennek egyik példája a kritikai mimézis, mely a pszichológiai mimézis építészeti megfelelője és Hilde Heynen nevéhez kötődik³⁶. A kritikai mimézis voltaképpen a kortárs modern építészet illeszkedése a környezetéhez. A kritikai jelzőt Heynen a *modern*

³⁵ Graves, Michael: „A Case for Figurative Architecture.” (1982), in: Kate Nesbitt ed: *Theorizing a new Agenda for Architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press, New York 1996, 84-90.

³⁶ Heynen, Hilde: „Kritikai mimézis az építészetben.” in: *Átmenetek – az építészet helyzetéről*. Nemzetközi építészeti szimpózium, 2002, Budapest. „Építészet / Elmélet 3.” Terc Kft., 2002. 23-45

definíciójából származtatja mely szükségszerűen hangsúlyozza az átmenetet és állandóan kritikus³⁷ a saját valóságával.

Az illeszkedés kellően nem definiált fogalma alatt sok minden érthető. Ez lehet szabálykövetés, normakövetés, esetleg időutazás, melyben a múltat faggatva arra keressük a választ, hogy eleink milyen házat emelnének? Az illeszkedés rendre változatos morfológiai, illetve karakterológiai elemek létén, vagy éppen azok hiányán keresztül valósul meg. A konzervatív befogadói közeg a környezet építészeti alkotásain felelhető stíláriis elemeknek a listaszerűen kipipálható létét vizsgálja, míg az építész – szándékainak függvényében – akár egészen absztrakt modellek és utalások segítségével, a formai azonosulás szintjéről elszakadva, már azt a határterületet vizsgálja, ahol még kimutathatóak a múlt és a jelen közötti kapcsolódási pontok. Egy ilyen, felettébb absztrakt modell például a városi táj fogalma, ahol a kor technikai követelményei már kevésbé ütköznek egy-egy forma anakronizmusával, lévén a tájkarakter tágabb fogalom, mint a stilaritást is feltételező formakarakter.

Az illeszkedés tehát azonosulás, amely az előző fejezetben leírt Benjamin-Adorno által kidolgozott mimézisnek, felel meg. Ebben a rendszerben a mimézis pszichológiai, a befogadó kreatív részvételét is feltételező fogalom. Ez a kritikai (a kritikai szó el is hagyható, hiszen a kortárs lét eleve megelőlegezi a kritikát) illeszkedés voltaképpen egy kiterjesztett regionalizmus, ahol az atmoszféra, a hangulat, a helyi táj fények figyelembe vételével tervezett épület tervezője egyrészt előzetesen asszimilálódik a tájhoz, az általa tervezett ház pedig eme asszimiláció, illeszkedés, azonosulás hordozója. Ennek rendkívül pontos példáját adja Cságoly Ferenc amikor a Nyírbátorra kiírt tervpályázat kapcsán a hely szellemének megismeréséről így nyilatkozik:

„A református templom dombocskáján üldögéltem, figyeltem a környéket. Bementem a kocsmába, ittam egy sört, beszélgettem emberekkel, nézelődtem. Nem volt bennem semmi céltudatosság, csak úgy töltöttem az időt. Este aztán elutaztam. Jóval később tudatosult bennem, hogy milyen fontos dolog történt velem. A hely szellemét így lehet megérezni igazán. Az az alapvető, az ember mindenféle vágy, terv, vagy cél nélkül legyen valahol. Az első spontán tapasztalás óta tudatosan gyakorlom, mára elég jól kifejlesztettem magamban ezt a képességet: úgy tudok lenni, egy helyen, hogy semmit nem akarok tőle. (...) És akkor kell még egy kicsi idő, és még egy kicsi és akkor lassan lassan ... kialakulhat a kapcsolat.”³⁸

Kicsit később, egy szécsényi munka kapcsán így nyilatkozik:

„A terep felmérésekor kiültem a várfalra, és néztem lefelé. Alattam volt a szécsényi sík, az a vidék, ahol a békét kötötte Rákóczi fejedelem. Ott volt mindez az orrom előtt, a hátam mögött meg a rendház és a templom. És én csak ültem és ültem hosszú órákon át. Érzékelhető volt a hely aurája.”³⁹

Cságoly Ferenc szövegei a zen állapotban lévő, megtisztított tudat asszimilációja, azonosulása a környezetével. Az Adorno által leírt kreatív adaptáció, melyben a hely szellemének megérzése nem más, mint a szemlélő építész azonosulása a helyjel. Az ilyen tapasztalás segítségével létrehozott alkotás voltaképpen ugyanezen asszimilációnak a megtestesítője. Ez a kétirányú mimézis egyrészt – az épülettel megvalósított – asszimiláció a környezethez, mely asszimilációt az építész környezetet elfogadó a kreatív adaptációjának – úgyszintén mimetikus gyakorlata vezet be. Ha az épületet – mint ahogy azt ma szokás – az intencionalitás⁴⁰ filozófiája szerint önálló akarattal rendelkező ágensként, vagyis olyan rendszerként tekintjük, melynek vélekedéseket és vágyakat, félelmeket és szándékokat tulajdonítunk, akkor az épület

³⁷ Nem lehet nem észrevenni a *kritika* szó használatában Kenneth Frampton hatását. Vö: Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A critical History*. Thames & Hudson Ltd, London, 1980 (3rd edn. 1992), *A modern építészet kritikai története*. Terc, 2002.

³⁸ Somogyi, Krisztina: *Cságoly*. Kijárat kiadó, 2004. 41-46.

³⁹ Id. mű: 57.

⁴⁰ vö: Dennet, Daniel C.: *Az intencionalitás filozófiája*. „Horror Metaphisicae” Osiris kiadó, Budapest, 1998. „Az intencionális rendszerek (...) viselkedését -legalábbis időnként - úgy lehet megmagyarázni és bejósolni (predict), hogy vélekedéseket és vágyakat (valamint reményeket, félelmeket, szándékokat, megérzéseket stb.) rendelünk a rendszerhez. Az efféle rendszereket intencionális rendszereknek fogom nevezni, az ilyen magyarázatokat és bejósolásokat pedig intencionális magyarázatoknak és bejósolásoknak, annak köszönhetően, hogy a vélekedés és a vágy (valamint a remény, a félelem, a szándék, az előérzet stb.) beszédmódja alapvetően intencionális jellegű.”

kritikai regionalizmus szerinti helyformája, voltaképpen nem más, mint az épület asszimilációja a környezetéhez. A kritikai regionalizmus kiterjeszhető a városi környezetre, sőt, a kulturális régió rendszerére is, így nem tévedünk, ha az építészeti alkalmazkodás sokat sejtető, de különösebben nem definiált fogalma alatt az asszimiláció pszichológiai mimézisét látjuk. Ennek alapját, hiteles és megalapozott elvégzését, vagyis az épület illesztését, eme illeszkedés mibenlétének megállapítását – merthogy az építészeti alkotás mögött annak intenciói ellenére – a kritikai adaptáción, mimetikus folyamaton keresztülment építész végzi el. Az illeszkedés, vagy a sikeres illeszkedés három mimetikus pillanatot feltételez. Az első a kritikai adaptáció, melynek során az építész azonosul, asszimilálódik környezetéhez, a második, a létrejött alkotás mimetikus kapcsolata az építésszel, a harmadik pedig az alkotás azonosulása, illeszkedése a környezetéhez. Ebbe a rendszerbe görcsmentesen illeszkedik a kritikai regionalizmus maximája, amely nem más, mint Adorno miméziselméletének házakra bontott építészeti megfelelője.

Az adat mint valóságalelem – Digitális mimézis

A mimézis és az építészeti mimézis – rendkívül tömören – az építészet és a különböző világelemek, vagyis a környezetünk teljességét alkotó entitások kapcsolatának egy lehetséges típusát vizsgálja, ahol a világelemek a reális, tárgyi világ komponenseitől kezdve az álmok szürrealizmusáig terjedhet. A mimetikus pillanat páratlan lehetősége és mélysége épp abban rejlik, hogy bármilyen világelem a mimézis tárgyává válhat. A kreativitás látszólagos elvesztése révén, épp ezen a mimézis tárgyának intuitív leleményében, mint vámon térül meg. Bizonyos világelemek, így a természet, a növények és az állatok kézenfekvően váltak mimézis tárgyává, míg a valóság elvontabb darabjai, úgymint a filozófia vagy a tudományos eredmények csak a 20. század második harmadától váltak az inspiráció alapjává.

Egy pillantást vetve az emberi-, és természeti környezet végtelen gazdagságára, könnyen belátható, hogy jóval kisebb azoknak az elemeknek a csoportja, melyek valaha a mimézis tárgyává váltak. Éppen ezért különösen izgalmas, amikor ebben, a számassága ellenére igencsak szűk körben új elem jelentkezik. Az utóbbi időkben azonban megjelent egy olyan – voltaképpen mindig is ismert világelem – melynek növekvő fontossága, informatív ereje a huszadik századi információs-robbanással függ össze. Ezek az információk adatok formájában tárolódnak és terjednek. E körülöttünk áramló, a hétköznapjainkat is leíró – sőt befolyásoló – adathalmaz kezelése, megjelenítése, feldolgozása, összefügg az adatokat részben előállító számítógépek térhódításával.

A napjainkban is zajló építészet paradigmaváltás mibenlétét két pontban, a nagy elbeszélés elvesztésében, illetve az integrált számítógépes tervezés térhódításában szokás körvonalazni. Míg az előző általános társadalomelméleti kérdés, melynek jelölésére leginkább a posztmodern kifejezése kívánkozik, addig az utóbbi, vagyis a digitális robbanás alapuló soft-, és hardware apparátus a korábbi eszközlétén túllépve alkotástechnikai módszerré vált. A hagyományos értelemben vett tervezői akarat, alkotói szabadság, vagy mentális kép kivetítése mellett – és számtalan esetben helyette – a számítógépek által bizonyos algoritmusok szerint generált adathalmaz vált az építészeti forma alapjává. Mindez az építészet egyesítő fogalmán belüli hierarchiális viszonyok és ontológiai pozíciók átrendeződéséhez vezetett, melyek okaként *valóban* a szoftverintegrált tervezés nevezhető meg.

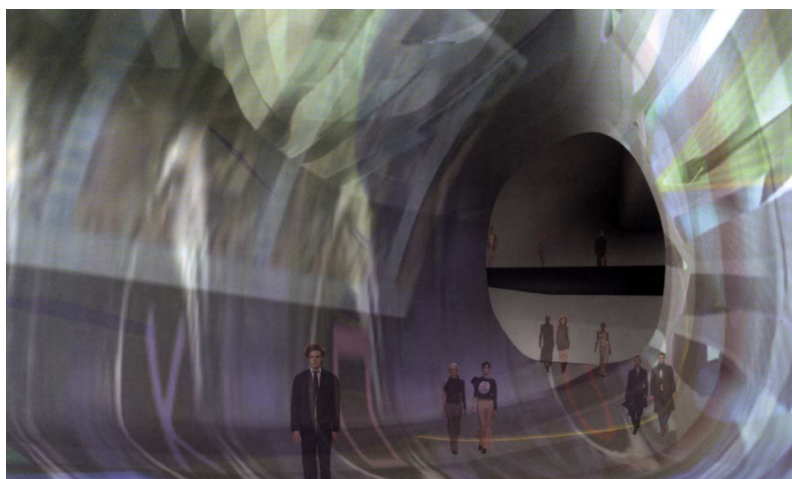
Ma evidenciaként kezelt az építészeti alkotás és a létrejöttét segítő rajzok sorrendje. (lásd: *Bevezetés*). Ezt a sorrendet először képernyőn megjelenő virtuális építészet kérdőjelezte meg azzal, hogy a realitással egyenértékű entitásként kezelt építészeti alakulatokat. Pontosabban, az építészet határait rákérdezve a képernyőn megjelenő alakulatokat építészetként kívánta elismertetni. A virtuális építészet csak a képernyőn létező építészet, így bármely családi ház számítógép által generált képdokumentációja is ide tartozik. Virtualitását észlelhetőségének átmenetisége és újraterezhetsége jelenti. Csakhogy pontosan a monitoron megjelenő képiségének okán, a virtuális építészet pár esztendő távlatából belesimulni látszik az építészeti kép, par excellence az építészeti technikai kép problémájába. A virtuális építészet – reprezentációs formaként és környezetként természetesen megmaradva – ambiciózus szándéka szerint sem érintette a hagyományosnak tekinthető építészeti alkotástechnikákat, így új médiumként a jelenleg forrponon lévő képméleti kutatások része lett.

Csakhogy egy építészeti képet létrehozni képes szoftver – a jelenlegi értelemben vett CAD családok együttese – az általam vizsgált töréspont innenső oldalán helyezkednek el. Zaha Hadid, Frank O. Gehry, és a Coop Himmelb(l)au teljes-, valamint Peter Eisenman korai munkásságával egyetemben. Csak példaként: Frank O. Gehry a leghagyományosabb módon skiccel, skicceit pedig azzal a már saját neve alatt forgalmazott Cathia repülőgép-tervező programmal dolgozzák fel, mellyel ugyanó a Bilbaói Guggenheim

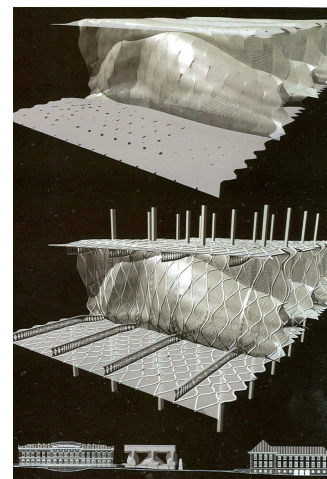
Múzeum magisztrális épületét tervezte. A speciális technológiai háttér ellenére az építészeti alkotás folyamata, az idea rögzítése a hagyományos médiumok, vagyis a vázlatrajz segítségével történik. Gehry formakísérletei, torzfelületei, szabad formái tehát kevésbé egy *integrált* számítógépes tervezés, mint inkább egy rendkívül személyes ösztönépítéssel felől közelíthető meg. A számítógép hasznos eszköz, briliáns képkészítő-, és hordozó médium, mely, ha szorosan is, de még mindig az individuális építészeti akaratot követi. Ez az akarat formákat hoz létre, melynek milyenségét, minőségét a tervezői szem kontrollálja. Ezek a formák, alkotójuk elképzelése okán még a rendhagyó mivoltuk ellenére is, már meglévő forma szekvenciákhoz csatolhatóak. E formaszekvenciák közös tulajdonsága, hogy az emberi testből, mint elsődleges képhordozó médiumból származnak. A mentális kép előbb virtuális, majd – papírra vetvén – táblaképpé válva a folyamat legvégén emelkedik építészetté. E folyamat – még Gehry és van Egeraat ösztönépítészetbe hajló gesztusainak tekintetében is rögzít egy sorrendet, amelyet hagyományos paradigmaként az *idea-kép-építészet* ontológiai pozícióival jellemezhetünk.

Ebben a kontextusban a legelképzeltetlenebb számítógépes grafikákat, a Gyűrűk Ura című film zuhanásait, tornyait, a Csillagok háborújának nemlétező tereit is előzetesen elképzelet valaki. Digitális leképezésük nem más, mint egy mentális képnek a speciális médium segítségével történő megismétlése. Ha úgy tetszik Platóni mimézis, ahol a szem szerepét Szent Ágostonnal szólva a „lelki szem”, a lélek lámpása veszi át. A virtuális valóság leképezésnek az alapanyaga tehát a mentális kép, mely jelzi, hogy az általam boncolt töréspont innenső – analóg – oldalán nem beszélhetünk autonóm digitális művészetről sem. Autonomitása ugyanis feltételezne egy saját alapanyagot, mely a többi művészeti ágtól egyértelműen megkülönböztetné.

A korábbiakban érzékeltetett törésvonal túlsó oldalán az MvRdV, Greg Lynn, Tom Kováč és Hani Rashid munkássága áll.



Tom Kováč: Digitális Galéria, Melbourne. 2002.



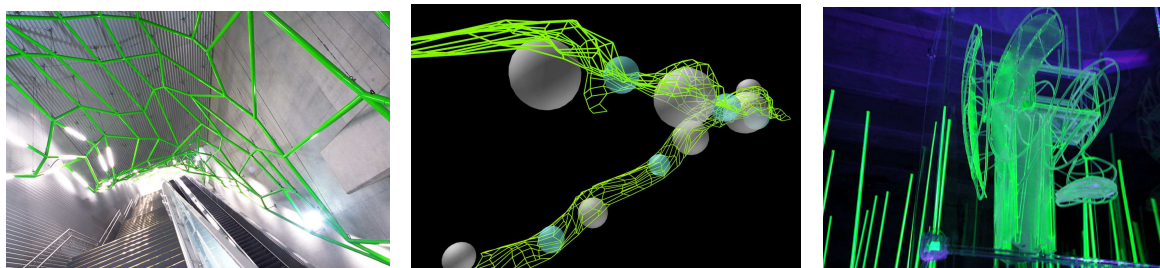
Greg Lynn: Múzeumbővítés, Sankt Gallen, 2004.

Mindkét terv jellegzetessége, hogy a számítógépen, algoritmusokkal generált adatok alapján kialakuló ALAK jön létre.

Utóbbi három alkotó projektjeinek egy részét – megengedhetetlen túlegyszerősítéssel – *blobnak*, vagyis buboréképítészetnek nevezték el. Az általánosan elfogadott, stílárison történő felosztás következtében azonban rendre elsikkad egy speciális kapcsolat, amely a formailag egyébként eltérő Greg Lynnt, Makoto Sei Watanabét, valamint az MvRdV-t közös nevezőre rendezi. Ez a kapcsolat a számítógépek, illetve bizonyos tervezői programok *integrált* felhasználásában keresendő.

A továbbiakban szükséges az *alak* és a *forma* közötti különbség érzékeltetése. Makoto Sei Watanabe japán építész, a tokiói metró Edo vonalának egyik állomásának világításrendszerét – a szerzőség individuális rendszerét megkérdőjelezve – teljes egészében számítógép bevonásával tervezte. A saját fejlesztésű program bonyolult algoritmusokon keresztül vált alkalmassá a feladat elvégzésére melynek modelljét egy növényi mag szolgáltatja. Watanabe elgondolásában ez a mag a földbe kerülve nem tesz mást, mint elemzi annak hőmérsékletét, savasságát, nedvességét és a kapott információk alapján gyökeret ereszt, illetve hajtást növeszt. A friss hajtás a felszínre érve –érvelése szerint – ugyancsak algoritmusok sorozatát futtatja le, míg érzékeli a hőmérsékletet, a szelet, a napfényt és a kapott „adatokat” feldolgozva a leoptimalisabb szárkeresztmetszettel és levélmérettel elkezdi növekedni. Mondhatnánk kettős mimézisről van szó, hiszen Watanabe egy növény fejlődését vette mintául arra, hogy a metróállomás mélyből a felszínre futó zöld

világítási rácsszerkezetét megépítse, csak hogy itt a mimézis az adatok *feldolgozására*, illetve azok térbeli megjelenítésére koncentrálnak.



Makoto Sei Watanabe: *Idabashi, Edo Line: A világítást a számítógép tervezi az előre magadott algoritmusok alapján.*

A végeredmény valamilyen alak, de nem forma. Ebben az értelemben a *forma* az Euklideszi, esetleg Bolyai geometria valamilyen függvényével leírható test, míg az *alak*-hoz már nem rendelhető ilyen függvény, vagy geometria. Egy alak egzakt meghatározását a minden egyes pontjához rendelhető adat jelenti, ami emberi képességgel fel nem dolgozható adatmennyiség, ám a mai számítógépek számára ténylegesen gyerekjáték. Tudván, hogy a számítógépek bemeneti oldala szintén adatokat feltételez, kijelenthető, hogy az *adat* a számítástechnika alapanyaga, sőt, en block a digitális kultúra alapanyaga. Ennek belátása elengedhetetlen ahhoz, hogy a digitális művészetet új, az eddigiektől eltérő alapokon nyugvó, autonóm műfajként lehessen kezelni. Ilyen anyag, vagyis az adat hiányában a digitális művészet, a virtuális valóság – visszautalva a korábbi passzusban írtakra – nem más, mint egy valós, vagy elképzelt, ám ebben az elképzelt voltában is pontosan leírható látványvilág megjelenítése. Mórusz Tamás Utópiája, Atlantisz, vagy egy sci-fi nem létező látványvilágának megteremtéséhez – Piranesi fantáziarajzainak ismeretében – nincs szükségünk fejlett technológiára, mindössze fantázia és ügyes kéz kérdése. Az a digitális képáradat, mely körülvesz bennünket voltaképpen nem más, mint egy új technológia rekonstrukciós vizuális mankója. Jelenlegi céljaként az animáció filmek, az utópiák kapcsán is egy olyan vizuális perfekcionizmus jelölte meg, ami az önértékű expresszivitás, az autonóm gondolat helyett a mimézis platóni konvencióját követi. Meggyőződésem, hogy autonóm digitális művészet abban az értelemben létezhet csak amennyiben az a saját anyagaként jelentkező adatot képes a művészeti alkotás anyagává tenni. A hagyományos művészetek ugyanis beleérték az anyagukba, feltételezik az anyagot, a saját anyagukat, amelyektől nem választhatóak el. Általánosabbá téve ezt a talán túlzottan materialista megközelítést: minden egyes művészeti ág a rá jellemző matéria segítségével kommunikál a környezetével. Ezek az építészet és a szobrászat esetében valóban olyan haptikus-optikus anyagok mint a kő, fém, üveg, esetleg beton ám analógiák a bonyolultabb esetekre is találhatóak. Így festőnek a vászon és a szín, a zenében hang, a színház-művészetben a szó, a táncban a test, az irodalomban pedig Esterházy Péter szerint szintén a szó, Márton László szerint pedig a mondat. A digitális művészetben eddig nem sikerült ilyen analógiát találni, így ezért van rendkívül jelentősége azoknak az építészeti kísérleteknek, melyek a számítógépet egyenrangú tervezőtársá emelik és az adatban találják meg az új alakok generálásának módját. Mint látható tehát az adat lett a kiindulópontja egy új építészeti paradigmának és vált egy újabb típusú mimézis alapjává, és ugyanez az adat válhat a digitális művészet alapanyagává. A valamilyen algoritmusok szerint fellépő adatok alapján generált építészeti alkotás viszonya a digitális kultúra alapanyagaként elfogadott adathoz újfent csak mimetikus. Az épület és a ház közötti kapcsolat alapján a sokszor hivatkozott törésvonal túlsó oldalán születő alkotás tehát nem más, mint az adatmimetikus építészet.

Az adatmimetikus építészet első formájában *virtuális* építészeti környezetként jelentkezett. Bármilyen tervezési koncepció alapján álmódott építészeti alkotás lehet virtuális, ám az adatmimetikus építészet genezise előfeltételezi a digitális világ alapanyagaként elfogadott adatokkal kapcsolatos, megjelenítésen túli viszonyt. Számok, adatok, eredmények ábrázolására a legváltozatosabb grafikai képek állnak a rendelkezésre, ám már építészeti kategóriát képez az, amikor ezekből a grafikonokból valamilyen tér-, és tömegszerkezet képezhető.

Összefoglalásként megállapítható, az építészetben a számítógépek elterjedése azoknak egy új, a hasznos munkaeszközön túlmutató felhasználását is lehetővé tette. A fiatalabb építészgeneráció egy csoportja a komputereket az építészeti tervezés integráns részévé téve az építészeti alkotás és a számítógéppel generált illetve feldolgozott adatok kapcsolatát vizsgálja. A vizsgálat eredményeként létrejött építészeti-belsőépítészet alkotás megjelenít, utánoz, mímel egy adathalmazt, amelyben az adathalmaz tehát inspirációs

forrásként értelmezendő, a forrás és a végeredmény közötti kapcsolat pedig ismételten csak a mimézis. A jelenség leírásaként pedig létrejön az adatmimetikus építész.

Összefoglalás

Az építészeti mimézis története négy, jól elkülöníthető szakaszra osztható. Az archaikus kultúrák egyiptomi, mezopotámiai építészeti emlékei egy olyan közvetlen mimetikus tevékenységről tanúskodnak, melyben az egyes épületelemek és épületrészek formái kialakítása mögött konkrét természeti, illetve építési előkép áll. Az így létrejövő jelenséget Dr. Istvánfi Gyula kutatásai alapján, ezt a jelenséget funkció-, művelet-, és formamimézisnek neveztem el. Az ókori emlékekben jelentkező mimézis eme újkori, kortárs tudományos magyarázata mellett megjelenik egy egykorú, antropomorf magyarázat is, melynek legfontosabb képviselője Vitruvius. Az általa elindított történeti antropomorf tradíciót megkülönböztettem a kortárs tudományos tradíciótól.

A későantikvitásnak a Vitruvius által ránk hagyományozott az antropomorfizmus éled fel a reneszánszban, ahol az emberi test analógiájából kiinduló miméziskoncepció a gyakorlat szintjén az antik építészeti emlékeinek egyre tudatosabb másolását jelenti. Ennek középpontjává a portikusz, az oszloprendek és – először a centrális majd axiális – elrendezésű antik templomok válnak. Az építészeti mimézis eme második szakaszában a Nemzetközi Stílus „nemzetközivé” válásáig az építészeti önreflektív mimetikus gyakorlatot folytató.

A harmadik szakaszban a modern építészeti absztrakтивitása úgy a természettel, mint a történeti építészeti múlt örökségével kapcsolatban „kemény” álláspontra helyezkedik. Ekkor a formai mimézis helyett a funkció, a társadalom, az erőjáték és legfőképpen a természettudományok és a kortárs kozmológia tér általi kifejezése válik programmá. Ekkor az építészeti metanyelv, mely elsősorban és kizárólag építészeti problémák megoldására törekszik. Ez természetszerűen hozza az univerzalizált formák és helytől, klímától elforduló megoldások tömkelegét, melynek egyértelmű kritikájaként a posztmodern építészeti lép fel.

A modern eredményeinek a megtartásával a posztmodern bizonyos irányai új figurativitást csempésznek az építészetbe. A klasszicizáló posztmodern klasszikus építészeti elemek újraértelmezését tűzik ki célul; ekkor a mimézis típusa ismét önreflektív, az eklektikához hasonlatosan az építészettörténeti elemeket helyezi a középpontba. Az organikus építészeti középpontjává, a növény-, és embervilág válik, a mimézis jellege antropomorf és biomorf. A regionalizmus és a kritikai regionalizmus pedig a kortárs, pszichológiai miméziselméletek építészeti megfelelőinek tekinthető, ahol a mimézis nem pusztán másolás, hanem az alkotó és a befogadó aktív részvételét követelő kreatív folyamat, asszimiláció. Míg ebben a mimézis típusa újdonság, addig a technológiai robbanással megjelenő számítógépek egy új világelem, vagyis az adat jelentőségére hívják fel a figyelmet. A számítógép által – emberek tervezte algoritmusok nyomán – elvégzett adatrepresentáció az arisztotelészi mimézis alapesete, melyben egy új világelem, az adat válik reprezentáció tárgyává.

3. FEJEZET: Mimézis vagy NAGYítás

Ekler Dezső és a NAGYítás

A miméziselmélet konkurenciájaként Ekler Dezső NAGYítás-elmélete áll. Ekler Dezső DLA értekezése¹ „Nagyítás az Építészetben - Vázlatok az építészet jelentéstanához” címmel jelent meg. A tanulmány túllépve a magyarországi szakmagyakorlás keretein térben és időben radikálisan kiterjeszhető építészetteoretikai konstrukciót javasol. Ez a javaslat – mindamelllett, hogy egyrészt elválaszthatatlan a magyar organikus építészet és főleg Makovecz Imre térkonceptiójának megértésétől – olyan tapasztalati kapcsolatot mutat a *mimézis* elméletével, hogy a kettőt akár egynek is lehetne tekinteni, ha Ekler Dezső rendszere nem a pusztá léptékváltásra redukálná. Meggyőződésem – és ebben a fejezetben határozott célom megmutatni ezt –, hogy az általa javasolt rendszer csak részben fedí, illetve magyarázza mindazt a jelenséghalmazt, aminek alapján éppen megalkottattott; mi több e jelenségeket a *mimézis* jobban és egyszerűen magyarázza.

A *nagyítás* tanulmány szövege először 1999. március 16-án hangzott el a Budapesti Műszaki Egyetemen, Ekler Dezső DLA címének átadásakor, és azóta számtalan vele készült beszélgetés, folyóiratcikk, interjú vagy előadás fúgaként visszatérő témájává vált². A saját dolgozatom alapját az a szilárd meggyőződés jelenti, hogy a művészettörténeti lomok padlásszobájában ráletem egy modellre, ami meglepően alkalmas az építészeti jelenségek értelmezésére. Az építészeti *mimézis* tézisszerű megfogalmazása előtt ugyanakkor nem vettem számot annak a lehetőségével, hogy esetleg egy ismert és a kortárs építészetbölcselet által használt banalitást állíthatok piederstálra. Azzal, hogy Ekler Dezső a mimetikus kapcsolat kidomborítása helyett a nagyítás mellett érvel, ennek veszélye elhárult, sőt megadta a lehetőséget arra, hogy megtisztelő vitába bocsátkozhassam arról, hogy az építészet vajon nagyít, vagy mímel?

A NAGYítás leírása

Ekler Dezső alaptézise, vagyis a nagyítás nem új leleménye, hanem egy 1983-as, Makovecz Imre építészetét méltató írásában fordul elő először.³

A Makovecz Imre építészetéről és térképzéséről írott dolgozatban Ekler – sok egyéb mellett arra a következtetésre jut, hogy mestere építészetében meghatározó a térfelfogás. Ekler – egykori mesterének térképzési koncepcióját az individuális térben meghatározva – kimondja, hogy „Makovecz építészetének titka az, hogy az ember legszemélyesebb terét, egzisztenciájának auráját nagyítja architektonikus térré.”⁴ Ekler Dezső ekkor használja először egy fikatív, nem építészeti dolog, valamint egy par excellence építészeti entitás, vagyis a tér közötti kapcsolat rendezésére és bemutatására a nagyítás relációját.

A koncepciót kiterjesztve Ekler megállapítja, hogy Makovecz Imre „több a hetvenes évek elején született munkája (...) a virágformát nagyítja monolitikus egészé (Bodrog Áruház, Sárospatak, 1972)”⁵. Tanulmányának összegzését, egyben tizennégy esztendővel későbbi DLA értekezésének intellektuális alaptónusát adja meg, amikor írja:

„Megfigyelhetjük, hogy Makovecz majd minden munkája nagyításokat tartalmaz, Antropomorf téralakítási módszere nem más, mint az egyszemélyes tér mozgulatszerű felnagyítása. Szerkezetei a ferde

¹ Ekler, Dezső: „Nagyítás az építészetben – Vázlatok az építészet jelentéstanához.” in: Országépítő - Építészet Környezet Társadalom – A Kós Károly Egyesülés negyedéves folyóirata. Melléklet. 1999/2., még: in: *Ember és háza*, Kijarat kiadó, Budapest, 2000. 135-151. old., még in: Kapitány, Ágnes – Kapitány Gábor (szerk.): „Jelbeszéd az életünk” 2. Osiris kiadó, Budapest, 2002. 249-266. old.

² lásd: Ekler, Dezső: „A nyugatosodás felkészületlenül ért bennünket” – Ekler Dezső építésszel Bojár Iván András beszélget”. in: *Octagon Architecture & Design*, 2002/5, 26. szám, 129-131. old., ahol a magyarországi téglapítészeti terjedéséről, divatjáról és reprezentáns alkotásairól készített tematikus számban a nemzetközi kortárs építészeti eseményekről szövegnél a szót Ekler Dezső a háttérben a nagyítás gesztusát látja.

³ Ekler, Dezső: „Építészet Innen, Építészet Túl – Makovecz Imre tereiről” in: *Ember és háza*, Kijarat kiadó, Budapest, 2000. 31-41. old.

⁴ Ekler, Dezső: Id. mű: 37. old.

⁵ Id. mű: 39. old.

támok, a kelyhes pillérek, a bordákat idéző szaruzat – egytől egyig nagyított épületelemek, nagyított ácsszerkezetek, hatalmas virágok, óriás ágak, csontozatok, Lényszerű házainak koponya-, kar-, és szemformái is mind nagyítások, De mi más volna a görög templom és a görög oszlopfü – eredetét illetően –, ha nem nagyítás? Primitív hajlékok, növényi elemek, mívés ácsszerkezetek, kőbe nagyítása. Vagy egy indiai sztúpa, egy Rietveld-, egy Corbusier-ház? Miniatur, (vagy kozmikus) modellek, szobrászi plasztikák, festői gesztusok térbe nagyításai. És mi maga a monumentalitás, a 'stílusok virágzása'? Nem egyszerűen 'nagy'-ság, hanem nagyítotttság.”⁶

Ezt az először 1986-ban papírra vetett gondolatot gyakorlatilag változtatás nélkül fejleszti, magyarázza tovább Ekler Dezső az 1999-ben publikált DLA tanulmányában⁷, ahol a történeti alkotások ismertetésével – mint ahogy addig is - helyesen veszi észre bizonyos természeti elemek és az építészet közötti kapcsolatot. Az általa citált szerzők között található Goethe, Vitruvius, Arisztotelész és annak ellenére, hogy utóbbi Poétikájából a mimézis programját is idézi, ezt az utánzási viszonyt egyszerű léptékváltásként, vagyis nagyításként látja. A mimézist – szavaival élve az utánzást – ontológiailag a nagyítás elé helyezi, leszögezve, hogy a mimézis nélkül az elmélete nem volna elgondolható. Elméletében a nagyítás a mimézis után következő, bölcséleti és kulturális többlettartalommal egyaránt rendelkező episztemévé válik. Dolgozatában így ír erről:

„Próbáljuk mégis közelebbről megvizsgálni, miként is működik a NAGYÍTÁS. Ki hogyan és miért csinálja? Kézenfekvő, ha a NAGYÍTÁST egyfajta utánzásként vizsgáljuk, hiszen kimondatlanul is mindig valamilyen előkép utánzatáról, felidézéséről van szó a NAGYÍTÁSBAN. Enélkül a dolog nyilvánvalóan nem volna elgondolható.”⁸

A nagyításnak a mimézis fölé emelése, pontosabban annak feltételezése, hogy a nagyítás, mint fogalom, vagy építészeti-művészeti aktus bölcséleti, vagy kulturális többletet hordozna a rendkívül összetett univerzálitáit lefedő mimézishez képest, nos, ez a gondolat kellően igazolható. A mimézis alapjáról induló nagyítás bemutatását szolgáló – és általam is citált – példával a tanulmány a későbbiekben olyan szövegeket idéz, mely egyrészt az építészet mimetikus képességét bizonyítja, miközben elfedi azt a tényt, hogy az építészet mérete folytán, léptékéből adódóan nagy. Műfaji sajátossága egy bizonyos méret, ami alatt a végeredményt a jelenlegi fogalmaink szerint nem lehetne épületként, vagy belső térrel bíró tárgyalakulatként kezelni.

Jóval problémásabb az, hogy míg a Makovecz-tanulmány viszonya a léptékváltáshoz inkább leíró volt, tehát megállapított egy tapasztalati úton is valamelyest igazolható jelenséget, addig nem rendelt elméletéhez minőségi elvárásokat, vagy normatívát. Ezzel szemben a tézist adó opus magnum már erőteljesen normatív lesz, amelynek megfelelően tanulmányának főtétele így szól:

„Tézisem: A NAGYÍTÁS az építészet fontos eleme, amely meghatározó az építési hely és a funkciók (rítusok) térbeli rendjének dramatizálásában, valamint szerkezetek és formák alkotásában is. Úgy vélem, talán nem jött volna létre a művészi rangú építészet a NAGYÍTÁS különös igénye nélkül, s ily módon – megkockáztatható – az ember sem volna az, aki. NAGYÍTÁS nélkül nincsen jó építészet, és fordítva a jó építészetben valahol mindig megtalálható a NAGYÍTÁS. Az építészet jelentéseinek értelmezéséhez ezért elengedhetetlen a NAGYÍTÁS értése és leírása.”⁹

Az építészeti minőség és az általa felfedezni vélt léptékváltás közötti kapcsolat jegyében hasonló szellemben nyilatkozott 2004-ben, egy a *Mozgó Világ* című folyóirat számára adott interjújában. Itt, a Zoboki Gábor és

⁶ Id. mű:

⁷ Ekler, Dezső: „Nagyítás az építészetben – Vázlatok az építészet jelentéséhez.” in: *Ember és háza*, Kijárat kiadó, Budapest, 2000. 135-151. old., még in: Kapitány, Ágnes – Kapitány Gábor (szerk.): „*Jelbeszéd az életünk*” 2. Osiris kiadó, Budapest, 2002. 249-266. old.

⁸ Ekler, Dezső: „Nagyítás az építészetben – Vázlatok az építészet jelentéséhez.” in: *Ember és háza*, Kijárat kiadó, Budapest, 2000. 135. old.

⁹ Ekler, Dezső: „Nagyítás az építészetben – Vázlatok az építészet jelentéséhez.” in: *Ember és háza*, Kijárat kiadó, Budapest, 2000. 135. old.

Demeter Nóra által tervezett, a Lágymányosi híd pesti hídfőjénél álló kultúrpalota építészeti kialakításának háttérben újfent a nagyítást véli felfedezni. Ekler az épület kapcsán így vall:

„Annak a háznak az erénye a NAGYÍTÁS. Sokat írtam a NAGYÍTÁS jelentőségéről az építészetben, egyfajta garanciája ez a minőségi építészetnek. Szenzációs, ahogyan Zoboki arra az iszonyatosan nagy méretű házra rá mert tenni egyetlen gesztust, ez egyszerű, puritán, modernista homlokzatra egyetlen ablakot és egy hatalmas tetőt.¹⁰”

A fenti sorok rögzítik azt a normatív építészeti kozmológiát, mely egyaránt vall önmagáról, szerzőjéről, illetve stratégiájáról. E kozmológiának az alappillére egy olyan építőművészet definíciót sejtet, mely sem részleteiben sem pedig egészében nem igazolható. A kozmológiát a benne lévő totalitás teszi azzá, ami; a totalitás pedig a benne rejlő definíciórendszereken keresztül válik azzá, ami. Mindez természetesen a vélemény kategóriájába helyezi a kozmológiát – így Ekler kozmológiáját is. Ez kizárja a párbeszédet, diktátumokhoz, esetünkben pedig a nagyítottság tényéhez köti az építészetet.

E normativitás oka kettős lehet. Az egyik a szó szerinti értelmezés. Vagyis a pluralitás és a narratíva nélküliség korában Ekler Dezső meglehetősen vitathatóan úgy vélekedik, hogy az általa szabadalmaztatni kívánt léptékváltás – a reneszánsz építészeti traktátusokra jellemző receptúra adás felelevenítésével – *valóban* a minőség egy záloga.

A másik ok taktikai. Ekler Dezső olyan kiemelkedő, nemzetközi építészeti alkotások kapcsán szól elméletéről, melyek hírnevük révén legitimálhatják is az elméletet, illetve ezzel párhuzamosan Ekler léptékváltó építészetét is a minőségi építészet kategóriájába emeli. A minőség és a nagyítás Ekler által sejtetett kapcsolatán túl a nagyítás elméleti „jelentőségét” erősíthetné az, hogy ha elfogadjuk: valóban ily egyszerű a recept, valóban „...egyfajta garanciája ez a minőségi építészetnek”. Csakhogy ez nem így van, ilyen recept nincs.

Akárhogy is legyen, a tény, hogy Ekler Dezső a legváltozatosabb kontextusokba szövi bele DLA tézisést úgy, hogy a „nagy” szót tipográfiai értelemben is hangsúlyozza¹¹. E tipográfiai didaxis legszembetűnőbb változását a Makovecz-tanulmány általunk is idézett passzusának¹² a nagyító-tanulmány újracitálása reprezentálja, ahol az eredeti szedéstől eltérően a nagy szó már nagybetűvel olvasható. Mindez már felveti annak a lehetőségét, hogy Ekler Dezső stratégiáját egyfajta sulykolásként, egy fogalom dominanciájáért vívott harcaként értelmezzük. E sulykolás eredményeként szinte mindenhol nagyítást lát, minden építészeti és nem építészeti gesztusban saját elméletének bizonyosságát keresi, így olyan példákhoz is nyúl, amelyeket a filozófiai esztétika a mimetikus alapképességekként tart számon. Tanulmányának 4-es számú lábjegyzetében így ír egyik élményéről:

„Tokaj *téremléki jegyzéke* címmel készítettünk a konceptuális művészet jegyében egy sajátos 'munkát' 1978-ban Madarász Ildikóval és Birkás Ákossal. Tokaj térbeli valóságát próbáltuk dokumentálni nem akvarellal, mint a művésztelepen festők tették, hanem az ott lakók tudattartalmait felfejtve és rögzítve. Kérdésünkre, melyet a Tisza hídnál tettünk fel – 'Merre van a rév?' –, zavaros szöveg, a táncosokat megszegyenítően tiszta mozdulatok, intések volt a válasz, teli NAGYÍTÓ gesztusokkal, amelyek sajátos mester-és-margarítás térben lebegésre, képzeletbeli repülésre, s ezáltal kétségtelenül illuminatív téri tudattartalmakra utaltak.”

A valóság egy darabjának gesztusokkal, mozdulatokkal, ahogy Ekler Dezső is rámutat táncsal való megjelenítését, bemutatását mások is – lásd hatodik fejezet – leírták. Sőt, az antropológiai kutatások szerint a törzsi közösségekben élő emberek esetében a közvetlen kifejezés, hovatovább a tényállást megjelenítő folyamat is mimetikus jellegű. Max Schmidt nagyon plasztikusan ír le egy olyan esetet, amely rímek Ekler Dezső beszámolójára. Elmeséli, hogy egy indián, kit egy utazás időtartamáról kérdeztek

¹⁰ Ekler, Dezső: „Budapest: terek nélkül – Ekler Dezsővel beszélget Rádai Eszter”, in: *Mozgó Világ*, 2004/11, harmincadik évfolyam, 9-14. old.

¹¹ Lásd rengeteg egyéb példa mellett: Ekler, Dezső: „Ciciztetés nagyítással, Bonyolult szemiotikai okfejtés, amely látszólag nem az Arénáról szól.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 3. szám, 2003. április, 29. old.)

¹² vö: 11-es számú idézet.

„...kezével a nap mindennapi pályájának megfelelő körívet rajzol az égre fel, és azután alvást jelölő taglejtéseket tesz. Ezeket a taglejtéseket annyiszor ismétli meg, ahány egész napra szükség van az utazás céljának eléréséig. Azt a pontosabb időt, amikor az utolsó napon célba érnek, oly módon mutatja meg, hogy kezével megadja a napállás magasságát és az érkezés óráját. (...) Az indián taglejtéseivel csakugyan az utazásnak az időponttal kapcsolatos tényleges lefolyását ábrázolja. Minden alkalommal, amikor a karjával körívet ír le, egy egészen meghatározott útszakaszt tart szem előtt, és minden egyes alvást kifejező taglejtésnek elsősorban egy egészen meghatározott pihenőhelyet kell kifejeznie. Csak mi adjuk össze az egyes útszakaszok és pihenőhelyek számát, és akkor a napok meghatározott számának képzetéhez jutunk. Magának a taglejtéseket végző indiánnak azonban nem volt szüksége ezekre a képzetekre, amikor az utazás időtartamát megadta.”¹³

Ennek a közlésnek a világos, közvetlen mimetikus jellegét Lukács György is alátámasztja, sőt ugyanezt a szöveget elemezve, illetve annak tanulságait levonva az alábbi – számunkra rendkívül fontos megállapítást teszi:

Tehát a mimetikus taglejtés is magában véve (...) szópótlék és ezzel fogalmi pótlék is, öntudatlan törekvés a tárgyak, események stb. fogalmi rögzítésére és rendszerezésére.¹⁴

Mind Ekler, mind pedig Schmidt példájában látszik, hogy a felidézéssel egy „varázs” jön létre, amely részben abból ered, hogy elégtelenek azok a fogalmi, nyelvi eszközök a tárgy kifejezésére, részben pedig abból, hogy a tárgy fokozatosan összegyűlő, összegződő élményekkel gazdagodott. Akárhogy is, nem lehet nem észrevenni a két példának a táncsal, mit *par excellence* mimetikus művészettel a kapcsolatát. Ami viszont újfent csak cáfolja a nagyítást. Mindezek alapján joggal vélhető, hogy Ekler Dezső modellje – pontosan annak túlhajszolása miatt – a nem igazán használható. A modell használhatatlansága úgy értendő, ha mindig, minden, mindenhol nagyítás – vagy mímelés – akkor banalitása révén voltaképpen semmi sem az. Egy elmélet kontroll nélküli univerzalizálása a teória alkalmazhatatlanságát veti fel.

Talán nem járunk messze az igazságtól, ha kijelentjük: egy bölcséleti modell akkor jó, ha a pontosan kijelölhető határok között a lehető legáltalánosabb esetek leírására alkalmas. Ezzel szemben a nagyítás csak a léptékváltásnak a bölcséleti tartalom nélküli – általam nem vitatott jelenségét állapítja meg. Ekler Dezső ugyanakkor nem jelöli ki modelljének alkalmazási határait, így azt szélsőséges esetekben már nem lehet elválasztani bizonyos banalitásoktól. Ez a kritika bármilyen elharapózó, zablát vesztett modellre igaz, mint ahogy igaz lehetne a mimézisre is, ha annak terepnumát ha mégoly diverz módon, de ne definiálná a dolgozatom *Mimézistípusok*, illetve *Mimetikus skála* című fejezetei.

Mindez azonban csak felszíni adalék egy olyan fogalmi kötözködéshez, amelynek nem szabad elfednie azt a tényt, hogy a nagyítás modellje – szerzőjének szándékától függetlenül, valamint a léptékváltásban, illetve annak kritizálhatóságában rejülő polémián túl – komoly hiányosságokat mutat olyan tartalmi kérdésekben, melyek a kortárs építészeti legprogresszívebb irányzatainak értelmezését vetik fel. E dolgozat szempontjából mindez annyiban érdekes, hogy a nagyítás alapját jelentő, Ekler Dezső által utazásként interpretált mimézis – a nagyítással ellentétben – alkalmas modell például az adatmimetikus építészeti törekvéseinek jellemzésére. Mint ahogy – bármilyen léptékváltással ellentétben – éppily alkalmas, révén klasszikus genealógiájában innen ered, bizonyos filozófiai ideák megjelenítésére is.

Összegzés

A nagyítás természetesen helyesen és pontosan ír le bizonyos méreteltéréseket-, és változ(tat)ásokat, ám – Makovecz Imre minimáltér koncepciójának vázlatos elemzésével belátható – csakis egynemű létezők, jobbára méretállandó fizikai entitások közötti kapcsolat rendezésére alkalmas. Fontos kitétel a méretállandóság, ugyanis egy hajó, melynek markáns motívumai rendre visszaköszönnek a legeltérőbb építészeti alkotásokban, éppúgy lehet kicsi, mint amennyire nagy. Nem lehet bizony állítani, hogy Zoboki Gábor akár kicsinyített, akár nagyított, akár pont ugyan akkora hajót is illeszt a művészetek palotájába, révén nem tudjuk, hogy mekkora hajót is választott Zoboki. Ha az ideáról, vagyis kifejezetten a hajó ideájának, vagy bármilyen más – bizonyos határok között – méretfüggetlen emberi artefaktumnak a platóni

¹³ Schmidt, Max: *Grundriss der ethnologischen Volkswirtschaftslehre*. I. köt. Stuttgart, 1920. 112. old.

¹⁴ Lukács, György: *Az esztétikum sajátossága*. I. köt. Magvető kiadó, Budapest, 1965. 3. kiadás, 1965. 373. old.

értelemben tekintett ideájának építészeti megtestesüléséről, jelenvalóvá válásáról beszélünk, nos akkor erre a jelenvalóvá tételre a nagyítás önmagában éppúgy alkalmatlan, mint a kicsinyítés, lévén nem végzi el azt a transzformációt, ami egy metafizikai létezőnek a fizikaivá válásához szükséges. Az aurából nem lesz rajz, a rajzból pedig nem lesz tér pusztán a nagyítás által. Mindössze egy nagyobb "aura" illetve egy nagyobb rajz.

Ennek megfelelően – bár a nagyításra ösztönös ellenérvként elhangozhat és el is fog hangzani – éppily féligazság azt állítani – mint ahogy tézisémet erősítő fogom állítani –, hogy a festészet, vagy a szobrászat pusztán kicsinyít. A Nabis festőcsoport teoretikusának, Maurice Denisnek 1893-ban papírra vetett gondolatait újfent idézve ne feledjük, hogy egy festmény *elsősorban* nem hegy – vagy csatamén, mezítelen nő, esetleg valamilyen történet – hanem festékek *síkbeli* rendszere a vásznon. Tárgyisága – Renée Magritte brilliáns alkotására „Ez nem pipa” gondolván – elsősorban *kép* mivoltában keresendő. Ráadásul az sem segít, ha kijelentjük, hogy a kép által ábrázolt dolog méretre kisebb, mint ábrázolásának tárgya – ellenkező esetben rá sem férne a vászonra – mert létezik egy, az érzékelés-pszichológiai elfogadott egyetlen nézőpont, ahonnan tárgy és ábra azonos, ez pedig a plan air festő szeme. E talán fárasztó, ám elengedhetetlen szemiotikai bíbelődésnek egyetlen oka van, hogy beláthassuk: bármilyen léptékváltásra vonatkozó kifejezés kulturális, intellektuális és bölcséleti háttere kevés ahhoz, hogy leírja az ábrázolás bármilyen irányú, bármilyen médiumot segítségül hívó, rendkívül összetett és problémáktól sem mentes viszonyát, főleg akkor, ha elfogadjuk, hogy a művészet-, és esztétikaelmélet már réges-rég megalkotott e viszony tömör jellemzésére szolgáló fogalmat. E történeti és kulturális konszenzussal elfogadott jelentésű fogalomnak egyszerre kell egyesítenie mind a szükségszerű léptékváltást, mind a nagyításból, vagy kicsinyítésből hiányzó mediális transzformációt, vagyis azt a bonyolult folyamatot, ami alkalmassá teszi a tárgyat, eszmét, univerzálitárra, hogy egyáltalán ábrázolni, megjeleníteni lehessen. Márpedig ez a fogalom nem más, mint a mimézis.

Leszögezhető, hogy egészen egyszerűen az építészet azért nagyít, mert emberi mércével mérve nagy. Műfaji sajátossága bizonyos lépték, éppúgy, ahogyan egy festménynek – bár láttuk, hogy ez távolról sem ilyen egyszerű – a kicsinyítés. Ha nem lenne az, akkor az adott motívum, vagy téma nem férne rá a vászonra.

Mindez persze – ezen a ponton visszautalva a kicsinyítés relativitására is – újfent csak nem jelenthető ki ilyen határozottsággal. Az építészet esetében a szobrászat, a festészetében pedig a hiperrealizmus, vagy szürrealizmus – történeti példával pedig az északi reneszánsz, jelesen Albrecht Dürer munkásságának egy része – jelenti azokat a távolról sem absztrakt határterületeket, ahol az egyes műfajokhoz rendelt és konvencióval elfogadott léptékek megváltoznak, ám ez a váltás az adott médiumtól megszokott léptéktöréssel ellentétes irányban történik, vagyis a festészet kezd el nagyítani, és az építészet kicsinyíteni. Gondoljunk csak Andy Warhol felnagyított leveskonzervjeire, vagy történelmi példaként a murális festészet javára, ahol például gigantikus Patokrátor tekint ránk egy ortodox templom kupolájából. Az adott médium méretét, az inspirációs forráshoz mért léptékét – különösen a Capella Sistinában Michelangelo által festett mennyezetfreskó monumentális alakjainak ismeretében – többszörös tévedés az adott műfaj sajátosságaként beállítani. Hasonló példákat az építészet is szép számmal szállít. Massimiliano Fuksas épülés előtt álló római Konferencia Központjának legfőbb előadótere egy felhőt mímel, Zaha Hadid kéregelemekből hajtogatott, a táj és a város határvonalát elmosó épületei, vagy Peter Eisenman Santiago de Compostelában épülő, a természet részeként jelentkező kulturális központjának filozófiai hátterében sem egyszerű léptékváltás, éppenséggel kicsinyítés áll.

Versengő elméletek megmértetése alkalmazhatóságuk, egyszerűségük esetleg eleganciájuk alapján lehetséges.

A mimézis nem feltétlenül egyszerűbb modell, mint a nagyítás, sőt, filozófiai és episztemológiai transzformációja jóval bonyolultabb és összetettebb, mit a nagyításé, ám ennek megfelelően a korunkra jellemző, paradigmaváltáson túli építészeti események halmazát is képes leírni. E kérdésről, arról, hogy az építészet mímel, vagy nagyít, Meggyesi Tamás 2004. május 6-án, Ekler Dezsőnek a Vizivárosi Galériában rendezett kiállításának megnyitóján így szólt:

„Ekler Dezső építészet – saját ars poeticájának tükrében – a nagyítások művészete. A nagyítást – és persze a kicsinyítést – azonban tágabb és mélyebb értelemben használja, mint ahogy mondja. Talán helyesebb lenne mimézisről beszélni. A mimézis azonban nem csak a görög művészetelmélet, hanem az ókori dráma központi fogalma is, ami lehet komédia vagy tragédia – vagyis az emberi élet és a sors drámájának megjelenítése. A görög dráma mindig egy mítoszt jelenít meg, aminek a 'sztoriját' mindenki ismerte: nem is azért mentek el az előadásra, hanem azért, hogy az ünnep keretében átélhessék az örök történetet, ami az ő sorsuk értelméről szól. Ezért minden előadás egyben beavatás, misztérium,

vagyis szakrális esemény volt. Lehet-e az építészet esetében mimézisről beszélni? Hol van a dráma ott, ahol nincs cselekmény, vagy ha van, akkor csak 'megfagyott' állapotában?¹⁵

A mimézisre vonatkozó kérdés Meggyesi Tamás pár sorral följebb már megválaszolja, a drámára vonatkozó kérdésre pedig Makovecz Imre építészetuniverzuma ad választ.

Ekler Dezső a magyar szerves építészet tanulmányozása és számtalan nemzetközi példa ismertetésével pontos és helyes megfigyelések eredményeként rögzíti az építészet biomorf, antropomorf és zoomorf képességét, ám általánosításként és alapjelenséggként nem a mimézist, hanem – mint immáron bizonyítást nyert – tévesen és egyoldalúan a nagyítást határozza meg.

A nagyításnak a lépték bizonytalanságán, vagyis a mihez képest kérdésén túl, az Ekler Dezső által kialakított modell a kortárs építészet egyik legprogresszívebb irányzatát, az adatokon alapuló digitális építészet, vagyis az adatmimetikus építészet jelenségeit már nem tudja rendszerezni, egész egyszerűen azért, mert léptékváltással csak egynemű, legtöbbször fizikai entitások között lévő viszonyt lehet leírni. Létezik ugyanis olyan, inspiráción alapuló, megjelenítési, vagyis – a mimézis fogalmát kissé kitérítve – mimetikus eljárás, ami nem is kicsinyít, nem is nagyít, mert a megjeleníteni kívánt alapanyaga matéria, vagyis fizikai formájában nem létezik. Egy szám, vagy adat anyagi formában nem létezik, legfeljebb jelenvalóvá tehető, esetleg illusztrálható, ami nem jelenti azt, hogy ezek a bizonyos adatok, számok, melyek a valóságot, vagy annak egy jól körülhatárolt darabját, így a részvényárfolyamokat, a hőmérséklet-, és páratartalmat leírják, jellemzik, vagy megértésében segítenek, ne léteznének.

A nagyság és a kicsiség jelentette diskurzusban kevésbé a felszínes formai azonosság, mint inkább a tartalmi különbségek leírása és vizsgálata lenne az izgalmas. Az, hogy milyen rendszerrel tárható fel az a méret, amelynél már menthetetlenül szétesik például egy kompozíció eredeti hatása. E probléma egyik közkeletű illusztrációjaként tartja számon az építészettörténet a San Pietro elé épített, Maderno által emelt palotahomlokzatot, mely arányait tekintve egy rajzi reprezentációban bizonyára működő rendszernek hatott. A mód, ahogy a térre és a kupola jelentette kompozícióra Bernini által épített kolonnád óta szeretünk tekinteni, kimondta az ítéletet a gigantikus homlokzat felett, és egyúttal érzéki – pszichológiai eszközökkel bizonyára leírható határt szabott a léptékváltás mértékének. Ugyanez a másik irányba, vagyis a kicsinyítés irányába is izgalmas problémákat vet fel. Komoly kutatások lennének szükségesek annak megállapítására, hogy vajon meddig tömöríthető egy ház anélkül, hogy a méretálló technológiai részletei, mint ereszcsonna, korc, tetőcserép szét ne feszítenék az eredeti arányait.

¹⁵ Meggyesi, Tamás: „Ekler Dezső kiállítása a Vizivárosi galériában” in: *Régi-Új Magyar Építőművészet – a Magyar Építőművészek szövetségének Kulturális folyóirata*, 2004/3. 56-57. old.

3. FEJEZET: Mimézis vagy kreativitás

Az építészeti-, és általában a művészeti mimézis tárgyalásakor megkerülhetetlen az ellenállás, mely a mimézis – utánzás, másolás – aktusát fogadja.

Ez a kritikai attitűd jellemzően két forrásból táplálkozik. Az egyik a kreativitás és a mimézis egymást kizárónak feltételező fogalmai közül – a korunkra jellemző pánkreációs megközelítés eredményeként – a kreativitásra voksol, amivel automatikusan elutasítja a mimézist. Az építészeti mimézist fogadó bizalmatlanság másik forrása már az építészet öndefiníciós stratégiájával függ össze.

A kreativitás alapján elutasított mimézis a másolás-utánzás aktusát diszkreditálja. Ezt megvizsgálva látható, hogy a másolás, ha rossz, akkor az azért az, mert az újdonság értékét szünteti meg a műnek. Sőt, Walter Benjaminszal szólva a másolás a mű eredetiségét támadja meg. Ezt egy fölöttébb problematikus, ám annál többet idézett tanulmány *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában* című esszé fejti ki. Ebben – itt most brutálisan tömörítve – Benjamin megalkotja az aura fogalmát, és írása téziseként megállapítja, hogy

„A műalkotás alapvetően mindig reprodukálható volt. Amit emberek hoztak létre, azt emberek mindenkor utánozhatták is. (...)Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. (...)Ami itt hiányzik, az aura fogalmában foglalható össze. Kimondhatjuk, hogy ami a műalkotás technikai reprodukálhatóságának korában szertefoszlik, az a mű aurája. (...)Az aura definíciója: "egyszeri felsejlése valami távolinak, legyen a jelenség bármilyen közel" – nem más, mint a műalkotás kultikus értékének a tér-időbeli észlelés kategóriáiban történő megfogalmazása. A távoli a közeli ellentéte. A lényege szerint távoli a megközelíthetetlen. A megközelíthetlenség valóban a kultikus kép egyik fő jellemzője. Természetéből fakadóan "távoli" marad, "legyen bármilyen közel". A közelség, amely materiájából nyerhető, nem csorbítja azt a távolit, ami benne feltűnése után is megmarad.”¹

Az építészet a modernista-funkcionalista felfogásában szükségszerűen új és eme újdonságélményt minden alkalommal megismétli. Az egyedi megrendelő igényére kidolgozott alaprajzi elrendezés, illetve a tömeg és a homlokzat, mint a funkció – a belső tartalom – kivételése minden egyes alkalommal más-, és más. Az egyedi igényekhez szabott egyedi megoldás, mely szükségszerűen hordozza a kreativitás pillanatát. E felfogás szerint:

„Az építész feladata az, hogy a helyiségeket az önkényesség teljes kizárásával, tisztán, végső tárgyi funkciójuk szerint kiegyensúlyozott rendben kapcsolja egymáshoz. Arra kell törekednie, hogy a telekből, a telken való elhelyezésből, a belső-, és külső terek méretéből, a legjobb térelrendezés szükségszerűségéből, és a fényhez, a kerthez, az utcához, a közlekedéshez való viszonyból valamennyi tényező végső soron egyedül lehetséges, végérvényes tektonikai összekapcsolását, az építést valósítsa meg...az építészetnek alakított valósággá kell válnia.”²

Adolf Behne idealista funkcionalizmusa tehát az építészeti mű minden egyes pillanatában egyszeri és megismételhetetlen kreativitást rendel, ami attól függetlenül igaz, hogy a funkcionalizmus a lakótelepek formájában épphogy a dehumanizált univerzalizmus okán vált önmaga paródiájává. Nincs két egyforma telek, nincs két egyforma igény, nincs két egyforma ház. Az újdonságnak, az eltérésnek e kódolt mítosza természetesen azokkal az alapvetően magváltozott művészeti intenciókkal is összhangban állt, mely a korábbi maximát, a mimézist egy új hívó szóra, a 19. 20. századi kritika fő érték-kritériumává vált kreativitásra és újdonságra cserélte.³ A kreativitás különösen a napjainkra általános életmód-kategóriává

¹ Benjamin: Walter: "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (1936). In: *Gesammelte Schriften*. Band I.2. Abhandlungen. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1980., p. 471-508. "A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában" in: *Kommentár és Prófécia* Gondolat, Budapest, 1969. 301-334 ill. 386-394. old. Kurucz Andrea új fordítását átdolgozta: Mélyi József

² Behne, Adolf: „Túl a megformált téren – az alakított valóság.” in: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen - Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex, 2000. 46.

³ Erről részletesen: Bialostocki, Jan: „Régi” és „új” a művészettörténetben” in: Marosi, Ernő szerk. *Régi és új a művészettörténetben*, „Művészet és elmélet” Corvina kiadó, 1982. pp: 77-97.

vált. Kreatívan élünk, kreatívan kérdezzük, kreatívan látjuk és értelmezzük a világot, mely a pánkreativitás éthoszához vezetett. Ebben a helyzetben akár életviteli, akár művészeti-, akár építészeti mimézisről beszélni felettébb kritikus vállalkozás. Az eredetiség megítélésének kérdésében olyan bölcséleti harcmezővel találkozhatunk, melyen a szépség és az eredetiség zászlói alatt csapnak össze a küzdő felek. És ez csak az egyik oldal. A kreativitás és a mimézis egymást kölcsönösen kizárónak feltételezett definícióinak ismeretében ha létezik erkölcsi konnotációja a mimézisnek – mint másolásnak – akkor az azért elítélendő, mert nem képes a biztosítani a tárgy újdonságértékét.

Az építészet öndefiniálásból származó mimézis-elutasítás

Az ellenállás fentiekben is jelölt másik már az építészet öndefiniációs stratégiájában rejlik. Ez az öndefiniálási kényszer, hogy ti. mi is az építészet, az a műfaj körül tapasztalható ellentmondásokból következik. Ezen ellentmondások ismert elemei a, művészség és mérnökség közötti állapot valamint az a hasznosság-elvárás, amit a kortárs művészetekkel szemben már régóta nem támasztunk. Ez az ellentmondás tovább fokozható a Behne passzus felidézésével. Ha az építész tevékenysége ennyire feltételezi a kreativitást, akkor miért nem érvényes rá az a társadalmi státusz, amely a művészeket – festőket, szobrászokat, táncosokat illeti?

E bizonytalan, kategóriák közötti állapot az építészet olyan öndefiniációs kísérleteihez vezetett, melyek egyszerre két stratégiával éltek. Az egyik stratégia abban állt, hogy a lehető legpontosabban meghatározzák: *mi* az építészet, a másik pedig ennek ellentétében, hogy meghatározzák: hogy *mi nem* az építészet. E két stratégia mellett természetesen szép számmal találhatók építészet-definíciók is. Ezek szerint például Le Corbusier francia építész szavainak parafrázisaként az építészet tömegek és terek játéka a fényben – poétikus, jól idézhető definíciót ad, míg Nikolaus Pevsner szerint az „építészet” fogalma csupán az esztétikai érzék számára tervezett épületekre vonatkozik.

A mimézis gyakorlatának építészeti elutasításában a tagadó stratégia, vagyis annak hangsúlyozása áll, hogy *mi nem* az építészet, illetve ennek fordítottjaként annak kifejtése, hogy az építészet mennyiben *más*, eltérő. Az építészet másság bemutatása két módon történhet. Az egyik a *másnak*, *eltérőnek* faktumként történő megállapítása, ami az *építészet nem olyan mint* illetve az *építészet annyiban más mint* fordulataiban él. E nyelvi formulák a hiány(ok) összehasonlítással eldönthető, duális oppozíció szerinti listázását jelentik, ahol a felismert *mátság*, vagyis maga az eltérés az oldalon hiányként, míg a másik oldalon jellemzőként tűnik fel. Ennek egyik leggyönyörűbb emléke Füst Milán esztétikai előadásának egy részlete, mely szerint az építészet

„(...)a legkülönállóbb művészetünk, amelynek aránylag legkevesebb közössége vagy hasonlósága van a többi művészetekkel, már annál fogva is, mert nemcsak művészet, hanem – minthogy nem is után képzés útján jön létre – ő maga egyszersmind valóság is, amin többek közt az is értendő, hogy:

1. az építészet alkotásainak szemléletekor nem azt érezzük, hogy amit látunk, csak játszi utánképzése valaminek - holott hát minden egyéb művészetek mindenekelőtt ilyen érzéseket keltenek. Egy lefestett almáról tudjuk, hogy lefestett alma, tehát nem valódi - ezzel szemben, amit az építőművész létrehoz, az valódi, használható ház kell hogy legyen. A lefestett almát nem akarom semmire se használni, de a házat igen. Ebből tehát az következik, hogy amit az építőművészet létrehoz,

2. annak mindenekelőtt és mindenekelőtt praktikusnak is kell lennie, azonfelül hogy szép, míg a többi művészeteket javarészt éppen az jellemzi legjobban, épp arról nevezetesen, hogy ilyen praktikus hasznuk semmi sincsen és:

3. a többi művészet javarészt a valóságból veszi modelljeit, tehát a külvilágból. Igaz, kivételek is vannak ebben, s ilyenek nemcsak a lírai művek, valamint a tánc és a zene, de mindazon ábrázolatok is, amelyek – mondjuk, egy regényben – valakinek érzelmeit érzékeltetik. Ez utóbbi fajta művészi ábrázolatok modellje tehát már nem a külvilág, hanem az ember belvilága – ezek szerint nekünk tehát az ember lelkében, sőt lelke mélyén végbemenő és eredetileg a külvilágban nem érzékelhető jelenségeket is a valóság adottságaiként kell tekintenünk annál is inkább, minthogy modellként szolgálnak – és az építészet, amelyre most vissza akarok térni, éppen abban különbözik még ezektől is, hogy érzéseink közül csakis és tisztán a térség okozta forma és arány-érzéseinknek és azok kívánságainak plasztikus kielégítője, s hogy mely modellek alapján? Mégcsak rámutatni se tudunk, nem úgy, mint a szobrászat esetében, amely művészet szintén mindenekfelett térhatású, de amelynek modellje mégiscsak az emberi s legfeljebb még az állati test. Az építészetről viszont, úgy látszik, azt kell feltételeznünk, hogy se madárfészkek, se állati barlangok nemigen szolgálhattak modelljeiül – hanem, mondjuk úgy, hogy kiindult az emberek barlangjából, s végül is önmaga fejlesztette ki modelljeit. Ami annyit jelent, hogy az

építészet mindenkor maga alakította ki önmagát, minthogy a valóság látványa erre, a többi művészethez viszonyítva, csak kevés impulzust adhatott neki. Az építészet tehát szintén bizonyos érzelmieknek nevezhető érzékenységeink szószólója: a térérzékenységünk tiszta kivételése, s minthogy ennek az érzékenységiinknek ingerei tisztán arányossági és ritmikai természetűek, s minthogy a zeneművészet többféle hatóelemei közt épp az ilyeneknek is igen hatékony szerepe van - talán ezért is hasonlítható annyira a zenéhez. Viszont persze mégse képzelhető el azért, hogy ebben semminemű természetes előképek nem vezetnek, feltételezhető tehát, hogy mindama térbeli tapasztalatok és emlékek alapján is fejlődött idáig vagyis művészetté, amelyeket a mindenkor jelenlévő térben az emberi lény kedvére vagy kedve ellenére mindenkor szerezni kénytelen. Az építészet tehát, mint e csekély észrevételekből is megítélhető, voltaképp bizonyos tekintetben különálló művészet. S amiben más, mint a többi, abban más szabályok is érvényesek reá. Mi tehát, akik javarészt irodalmi esztétikával akarunk most foglalkozni – számos oly szabályhoz fogunk eljutni az irodalomban, amelyekről ki fog derülni, hogy más művészetekre éppoly érvényesek, vagyis támogatni fogják azt az ősi emberi tapasztalatot, hogy akármiben nyilvánul is meg az ember alkotószelleme: ha szoborban, ha képben, ha költeményben - hogy mindezeket nemcsak ugyanaz a vágy, de ugyanaz a lelkiállapot és lelki minőség hozta létre benne - hogy tehát az "ars una"-szóban alapvető igazság rejlik: a művészet voltaképpen egy dolog, akármilyen is a megjelenése vagy formája... – viszont megállapításaink az építészetre, itt jellemzett különálló helyzete miatt, mégse vonatkozhatnak oly mértékben, mint a többi művészetekre.

Az építészet esztétikája az általános esztétikán belül oly különálló tudomány, amelyet csak e stúdium egy másik részében, az alkalmazott esztétika fejezeteiben s azoknak is tér-kompozíciós, valamint stílus-ismereti részében lehetne témaként felvenni.⁴

Az építészet mássága az ő víziójában tehát az eltéréstől, az irodalomtól, a festésztől való eltéréstől származik. Márpedig a Füst Milán által megfogalmazott legfőbb eltérés az, hogy az építészet nem mimetikus.

Ezen túl épphogy csak említi, de nem fejti ki azt a tartalmi különbséget, ami már elvezet az építészet másságának differenciált tárgyalásához. Ez a diskurzus a hiányok, vagy eltérések listázásán túl olyan tartalmi elem létezését ígéri, amely viszonyítás, vagyis összehasonlító elemzés nélkül is az építészet sajátjává válván, annak alapanyagát képezheti. Ez az alapanyag – vagy más szóval az építészet tudatalattija – a tér. Dolgozatom e szakasza vázlatosan sem vállalkozik a tér mibenlétének, az építészeti tér definíálásának feladatára, szinte beláthatatlan irodalmának mégoly vázlatos ismertetésére sem, noha elkerülhetetlen konnotációként Ekler Dezső nagytér elméletének ismertetésekor (lásd: *Mímélés vagy nagyítás* c. fejezet.) a térelmélet bizonyos aspektusaira visszatérek. Vizsgálódásom szándéka csak annyi, hogy néhány példával jelezsem, hogyan leltem meg az építészetet a teret, illetve mennyiben segítette ez az autonóm építészetértelmezés-, és építészetelmélet létrejöttét, mely szükségszerűen utasítja el a mimetikus képességet.

Az építészethez térközpontú tárgyalásának – nem utolsósorban azért, hogy az építészet leválhasson a képzőművészeti kritika fogalomrendszeréről⁵ – legfőbb alakjai Sigfried Giedion, Bruno Zevi, Christian Norberg-Schulz, Magyarországon pedig Hajnóczi Gyula és Szentkirályi Zoltán voltak. E nagy teoretikus generáció a teret, a pszichológia által először a 19. század végén problematizált belső alakulatot helyezte vizsgálódásainak középpontjává. Ennek megfelelően nyilatkozik ír Szentkirályi Zoltán amikor azt írja:

„Az építészet alapvető sajátossága, hogy a művészet minden más ágánál erősebben kötődik a térhez. Alkotásai nemcsak térbeliek, hanem végső soron maguk is terek, hiszen az építés elsődleges célja mindig az, hogy az élet szűkebb keretét, az emberi tevékenység különböző formáinak kifejtéséhez szükséges, meghatározott méretű és jellegű teret létrehozza. Némi túlzással még azt is mondhatjuk, hogy az építészet tulajdonképpeni anyaga, amivel dolgozik, amit alakít, az maga a tér. Hatásának tehát lényeges eleme az építészetileg alakított terek kapcsolatában, szervezettségében megjelenő rend, s ez tényleg lehet (...) a világegyetem rendjét felidéző.”⁶

Szinte ugyanígy hangzik Nikolaus Pevsner tézise is, mely szerint:

⁴ Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Akadémia Kiadó 1963. 2. kiadás 49-50. old.

⁵ Zevi, Bruno: *Az építészet megismerése*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1964.

⁶ Szentkirályi, Zoltán: *Az építészet világtörténete*. Terc Kft, 2004. 10. old.

„Az építészetet térbelisége különbözteti meg a festésztől és a szobrástól. Ebben és csakis ebben más művész nem vetekedhet az építésszel. Az építészet története tehát elsősorban a térformáló ember története, és a történésznek mindig szem előtt kell tartania a térbeli problémákat. Ezért, ha mégoly népszerű is valamely építéssel foglalkozó kiadvány, nem számíthat sikerre alaprajzok nélkül.

Am az építészet, ha elsősorban térbeli is, nem kizárólag térbeli. Azon kívül, hogy minden épület teret zár be, az építész minden épületben tömeget mintáz meg és felületet tervez, azaz külsőt tervez, és egyes falakat kiemel. Ezért nem elég, ha az építésznek térbeli képzelete van: szüksége van a szobrász és a festő látásmódjára is. Ezért az építészet minden vizuális művészet közül a legátfogóbb, és joggal tekinti magát felsőbbrendűnek a többinél.

Az esztétikai felsőbbrendűséghez társadalmi felsőbbrendűség is járul.”⁷

E rendkívül problémás szöveghelyet Pevsner a későbbiekben azzal egészíti ki, hogy könyvének fejezetei

„(...) az európai építészet történetét mint a kifejezés, elsősorban a térbeli kifejezés történetét tárgyalják.”

Pevsner bevezetője – a könyv legalább hét kiadást ért meg, úgyhogy hatását nem lehet alábecsülni – a reneszánsz *paragoné*kat idéző hevességgel definiálja az építészetet a legmagasabb rendű művészetként, valamint a Bauhaus Gesamtkuswerkjének idézetével egyszerre teremt kapcsolatot a modernizmussal, és a Le Corbusier által képviselt pantokrator – világokat emelő és döntő építész archetípusával, úgy, hogy ezt nem egy kiáltványba, hanem egy oktatásra is szánt történeti-akadémikus mű kontextusába illeszti bele. E kérdéses mozzanaton túl a sorokból több ellentmondás is kiviláglik. Pevsner kísérlete nem sikerül, ugyanis könyve a történeti épületek helyiségeinek leírásán és jelölésén túl a térbeli kifejezés kanonizált – nem pedig személyes érzeteken alapuló – történetét annak milyenségét nem mondja el. Ellenkező esetben az olyan alapvető fogalmakkal lennének tisztában, mint a vidám tér, a szomorú tér, a komor tér, noha vannak elképzeléseink az ünnepélyes térről. A citált szöveghelyből kiolvasható explicit ellentmondás – egyben jelzi a tér, mint építészeti alapanyag megfoghatatlan voltát az alaprajzokra vonatkozó passzusa. Ezen a ponton markáns különbséget kívánok tenni, egy épület helyiségei – szobái és terei között. Nem akarom definiálni a nemfizikai építészeti teret, mindössze úgy vélem, hogy kezelése emeltebb érték kategóriáiként történik, mint egy helyiségnek. Elfogadva, hogy eme differenciált érték kategória okán válik a tér az építészet tudatalattijává, akkor téves Pevsnernek az a vélekedése, ez alaprajzról vagyis síkban létező grafikus jelek alapján megfejthető, megismerhető, vagy akár csak sejthető. Vagy ha mégis – ne feledjük, hogy kiváló építészet-, és művésztörténészek generációi nevelkedtek úgy, vizsgálódásuk tárgyát csakis reprodukciókon, kétdimenziós formában ismerték –, akkor a *tér mint olyan* építészeti értelemben kiténtetett szerepe kérdőjelezhető meg. Ha e belülről érzékelhető forma által keltett érzetrendszernek létezik kétdimenziós fordítása, akkor oka fogyottá válik azt az építészet definíciós, vagy bölcséleti alapanyagává tenni. Az építészeti tér leírásai, értékelései, – részben a felettebb bonyolult teóriák következtében – nem váltak széles körben kanonizálttá. A tér létező és általam távolról sem megkérdőjelezett *valamilyen* hatása és az érzete ugyanakkor nem művészetelméleti kategória. Alkalmatlan arra, hogy általa határozottassék meg az építészet mibenléte, révén, hogy egzakt definíciója vagy definícióval felérő elmélete még várat magára. Sőt, a képelméleti diskurzus a világot érzékelt képek sorozataként kezelve a hangsúlyt a térről a képre, a mentális képre helyezte. Talán megengedhető retorikai túlzással azt is állíthatnók, hogy az építészetelmélet-, és történet a fogalmak és a stílus útvesztőjében bolyongva hirtelen rálelt egy ajtóra, amely a kiút ígérését hordozta. Az ajtó fölé az íratott, hogy „TÉR” ám kinyitva ezt az ajtót, az *elmélet* a maradék kapaszkodóit is elvesztvén, mondhatni légüres térben találta magát.

Megemlíteném, hogy a képzőművészetek önfeledten veszik át azokat a kifejezéseket, melyeket az építészet kizárólagosan a sajátjának szeretne tudni. Képtér, képarcitektúra, képtektonika, a képarchitektonikus egyensúly, vagy az evolúciobiológiában a lehetőségtér, Borges Bábeli könyvtárában a könyv-tér, sőt a szövegekben lévő tér, a papírtér, szövegköziség, intertextualitás mint kifejezések igazolják, hogy a térés a mögötte lévő érzetrendszer sokkal szélesebb körű – analógiákon és metaforákon túlmutató – ismeretek hordozója lehet, semmint hogy az építészet kisajátítsa.

A fentiek alapján nem lehet figyelmen kívül hagyni a (képző)művészetnek azt az expanziós képességét, amivel szinte mindent, amivel érintkezik, a saját fennhatósága alá vonva pontosan a tárgyai között lévő tartalmi – és gyakran formai különbségeket is elmosza. Ennek megfelelően tökéletesen érthető Bruno Zevi

⁷ Pevsner, Nikolaus: *An Outline of European Architecture*. Penguin Books Ltd. 1943. Az európai építészet története. Nyugat-Európa a X. századtól a XX. századig. Corvina kiadó, 1972, fordította: Borbás Mária 15-16. old.

törekvése, hogy az építészetet kivonja az alól a tárgyalási mód alól, sőt, Pevsner által elindított hagyományt – explicit Pevsner citátumokkal továbbvezetve az építészet történetét az ember számára alkotott belső tér evolúciójaként fogta fel. 1948-ban megjelent könyvében így ír:

„Mi a jellemző hiba az építészettörténet tárgyalásában a művészettörténeten belül? Mint ahogyan már ismételtelen mondtuk, ez abban a tényben rejlik, hogy az épületeket úgy ítélik meg, mint szobrászati és festészeti alkotásokat, vagyis külsőleg és felületesen, csupán mint plasztikai jelenségeket. A tévedés a kritikai módszereket megelőző filozófiai beállításban rejlik. Eza felfogás ugyanis megszilárdította a művészetek egységét. Ezzel mindazoknak, akik jártasak voltak valamelyik művészeti tevékenységben, átengedte azt a szabadságot, hogy minden művészeti alkotást megértsenek és megbíráljanak. A kritikák zöme a festészet értékelő módszerét kiterjesztette az ábrázoló művészetek egész területére, mindent összevonva a festészet értékelése szerint. Ilyen módon elmulasztották megállapítani, hogy mik a különlegesen jellemzők az építészetre, miben különbözik az a szobrászattól és festésztől és viszont, elmulasztották megállapítani azokat a tulajdonságokat, melyek általánosan érvényesek az építészetre, a festészetre és a szobrászatra.”⁸

Zevi úgy látja az építészetet, mint ami az absztraktivitása révén olyan tartalmilag rögzített fogalmakkal operál, amelyek nem engedhetik meg mindazt a romantikus-pszichológiai szellemidézést, amit megbocsátott a festészet és szobrászat anyagában.

„Amikor a modern festészet – folytatja ő – a kritikai szótár magújítását kívánta, akkor természetes, hogy éppen ehhez a művészethez [ti. az építészethez WGA] és a zenéhez folyamodott, felületes osztályozásával annyira visszaélve, hogy az építészetet összekapcsolta a zenével olyan feltételezés alapján, hogy testvérek az absztrakcióban.”⁹

Zevi számára ezek a kísérletek, vagyis Mondrian képeinek összehasonlíthatósága Mies van der Rohe homlokzatával, a neoplaszticitás, vagy a kubizmus fogalmának Le Corbusier-re történő alkalmazását a kedves hazardjáték, intellektuális szobatorna kategóriájába száműzi. Zevi indulata egy olyan – az építészet kulturális evidenciaként történő elfogadtatására irányuló – stratégia, amely az önálló frazeológia, metodológia és fogalomrendszer létének hangsúlyozásával kívánja az építészetre irányítani a figyelmet. E sorok azt a vélekedést húzzák alá, hogy a festészet és a képzőművészetek radikális expanziójuk következtében oly mértékben sajátítják el az építészeti terminusokat, amelyek megkérdőjelezzik az építészet figyelmet érdemlő autonómitását, értsd: önértékű evidenciaként történő kezelhetőségét. Az építészet körüli légüres tér jellemzéseként adja, hogy:

„A közönség érdeklődik a festészet, a zene, a szobrászat, és az irodalom iránt, de közömbös az építészettel szemben. Az a művelt ember, aki szégyellné, ha nem ismerne egy Sebastiano del Piombo nívóján álló festőt, elsápadna, ha rajta kapnók, hogy nem ismeri Matisse egy képét, vagy Éluard egy versét, közönnnyel vallja be, hogy nem hallotta soha Buontalenti vagy Neutra nevét. A napilapok egész hasáboakat szentelnek Koestler egyik új könyvének, vagy egy Morandi-kiállításnak, de sohasem számolnak be egy új palota építéséről, még akkor sem, ha az közismert építész alkotása. Minden újság, amely ad valamit a tekintélyére, rendszeresen közöl zenei, színházi és filmbeszámolókat, és legalább hetenként egyszer a művészetnek is áldoz egy hasábot, de az építészetről a sajtó mindig megelégedezik.”¹⁰

E sorokat akár napjaink Magyarországon is írhatták volna, noha Zevi megállapításaiban ugyanakkor kibogozhatatlan retorikai elegyet alkot az, hogy az építészettörténet, a művészettörténet, a kortárs művészetkritika vagy építészetkritika fogalomrendszerével van-e problémája.

A tér – általam a fentiekben megkérdőjelezett építészeti alapanyaggá válásának gondolatára Vidor Ferenc teszi fel a koronát:

⁸ Zevi, Bruno: *Az építészet megismerése*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1964. 11. old.

⁹ U.o.

¹⁰ Id mű: 9.

„Az építészetnek bármilyen értelmezését fogadjuk el, akár a Zevi által említett kilenc főcsoport közül az első nyolcat [úgy mint politikai, vallásfilozófiai, tudományos, gazdasági-társadalmi, materiális, technikai, fiziko-pszichológiai, formális szempontok /WGA/], az építészet művészi vagy tudományos vonásait hangsúlyozzuk, a térbeliség (a Zevi-féle kilencedik szempont) minden esetben alapvető jellemzőként jelenik meg. Az építészet nem képzelhető el térbeliség nélkül.”¹¹

Ehelyütt csak megjegyezhető: elképzelhető, mely a kétdimenziós építészet, illetve a szavakból szótt építészet kategóriáit vezeti be.

Összefoglalás – kreatív érzékenység

Az építészeti-, és művészettörténeti mimézis elfogadása, legitimációja ma komoly ellenállásba ütközhet. Ennek jellemzően két oka van. Az egyik a mimézis szó fordításában keresendő, mely utánzásként a mű újdonság-, és eredetiségértékét kérdőjelezi meg egy olyan korban, ahol a kreativitás életmódot is jelző fogalomná vált. Ebben a rendszerben a mimézis és a kreativitás egymást kizáró fogalmak.

A „mimetikus szkepszis” másik indoka az építészet öndefiníciós stratégiájának következménye. Az építészetelméleti erők erősítéseikben, hogy meghatározzák az építészet mibenlétét, szükségszerűen fordulnak el a képzőművészet más ágaitól és keresnek csakis az építészetre jellemző tulajdonságokat. Ez eleve diszkreditálja a mimézist, mint a 19. század második feléig élő művészettörténeti maximumát, illetve határozza meg a teret az építészet alapanyagaként.

A kérdés az, hogy valóban kizárják-e egymást a mimézis és a kreativitás fogalmai? A válasz egyértelmű: a kreativitás és a mimézis különösen a szavak jelenkori értelmezésében nem kizáró fogalmak. Ha a kreativitás valóban az életmód része is, akkor rendkívül szerepet játszik azoknak a kérdések megválaszolásában, melyek a mimézis módját, tárgyát firtatják. Magyarán, a mimézis kulcsfontosságú elemmé emeli a kreatív kérdést. Hogy a körülöttünk lévő diszperz világ melyik elemére reagáljon az alkotás? Egy felhőre? Egy adatra? Egy érzésre? Ezek közül melyik releváns?

A mimézis kortárs pszichológiai értelmezése már magában foglalja az alkotó és a befogadó kreatív azonosulását, asszimilációját, adaptációját. A kritikai regionalizmus, a hely szellemének sikeres megértése és tolmácsolása elképzelhetetlen egy új tulajdonság, a kreatív érzékenység nélkül, ahol a kreativitás tárgyává az alkotó saját univerzumából születt új érzések, hangulatok szükségessé válnak. *A művészettörténeti és életmódbeli kreativitást ebben a rendszerben tehát a kreatív érzékenység váltja fel.*

A mimézis gyakorlatában az alkotó szerepére, illetve az építészet mibenlétére vonatkoztatott ellenállás revíziójára készlet egy olyan szempont, mely a mimézis aktusát az építészeti hagyomány és az élő, képviselhető és követhető tradíció függvényében tárgyalja. A kreativitás és az új mítosza ugyanis eleve tradíció-ellenes. A referenciáktól történő állandó elfordulás ugyanis eleve felfüggeszti az építészetnek a formahagyományokon keresztüli tárgyalhatóságát. Makovecz re vizionárius organikus építésze a követői által vált iskolává, amely bizonyos formák, elvek és motívumok öröklését, átvételét is jelenti. Ez ugyanakkor nem képzelhető el a mimézis jelnléte nélkül.

A mimézis gyakorlatának ilyen értelmű elfogadásához, pontosabban annak árnyaltabb megközelítéséhez nyújt segítséget George Kubler szekvencia-elmélete. Jelen fejezetben ismertetett a mimézis-ellenes álláspontban szinte egyedüli ellenvéleményként szerepel az amerikai művészettörténész, aki az utánzás

¹¹ Vidor, Ferenc: *Az építészet inyen és túl – A technétől az urbanisztikáig*. Gyorsjelenés kiadó Kft., 1994. A könyv első része szisztematikus rendszerben, gazdag szövegmontázs segítségével vázlatos áttekintését adja a különböző kortárs, XX. századi definícióknak, hogy passzusának végén a teret, a jelet és a szimbólumot, valamint a ritmust és labirintust tárgyalva megállapítsa: „Az építészet sajátosságai, az a tény hogy tudomány és művészet elválaszthatatlan egységet alkot benne, bizonyos lehetőséget ad a ritmus kettős értelmezésére”. Vidor ezen a ponton eltér korábbi vélekedésétől, mely szerint az építészet – igaz az urbanisztikáról szólva – „a tudomány, a technika és a művészet egysége”. Erről lásd: Vidor, Ferenc: „Az urbanisztika világáról.” in: *Urbanisztika – Válogatott tanulmányok*, szerk.: Vidor Ferenc, Gondolat, Budapest, 1979, 7. old. Vidor holisztikus építészetértelmezéséből kihullik a „technika”, amellyel az architektúra, „ősi mesterség” arche-techné etimológiai visszafejtésével belátható tautológiát kerüli el. „Az építészet sajátosságának” említésekor érdekes módon ugyanakkor nem utal a Major Máté sajátosságai elméletére, melynek oka lehet, hogy Vidor kéziratának születésekor a „tudományos divat” épp az emlékezet vakfoltjára számúzte a hatvanas éveket, vele együtt Major Mátét is. E kollektív amnézia feloldásában különösen jelentős Simon Mariann tanulmánya a korszak építészetelméletéről. Erről lásd: Simon, Mariann: „Művészi szabadság és kötöttségek – Építészetelmélet a hatvanas években Magyarországon.” In: *arc'4 Az Új Magyar Építőművészet melléklete*. 2000. február, 24-33.

gyakorlatában tradíció-teremtő erőt lát. Kubler elméletének lényege, hogy bizonyos tárgyszekvenciákat, feltételezve, fenntartásokkal kezeli az individuális zseni éthoszáét. Felteszi annak lehetőségét, hogy tárgyak formaproblémái kis módosulásokkal sorozatokat hoznak létre, amelynek a tradíció kialakulásában elengedhetetlen szerepe van. Ebben a sorozatban a tárgyak – beleértve az építészeti alkotásokat sokkal többet köszönhetnek egymásnak, – egy már korábbi tárgynak, háznak – mint individuális alkotójuknak. Az építészeti mimézis kapcsán ugyanis normakövetésről ritkábban plágiumról, legtöbbször pedig másolásról beszélünk. Ez nem a hamisításnak, mint alapvetően destruktív, önző, haszonleső, ugyanakkor az *eredetit* valóban kritizáló aktusával, hanem a tradíció fenntartásával áll kapcsolatban. A tradíció valóban egymáshoz bizonyos formaproblémákon keresztül hasonló házak élő párbeszédét jelenti.¹² Ebben a megközelítésben például az autonóm, beazonosítható magyar építészet igénye a normakövetésen alapuló mimézis gyakorlatát feltételezi. Kugler tétele tehát kitüntetett szerepet szán a formának, a mi viszont a sullivani paradigma – a forma követi a funkciót – félreértelmezéséből származó formafóbiába ütközik. Amíg a forma ugyanis következmény, eredmény, nem pedig önértéken tárgyalható összetevő, addig a formaelméleti elemzések és összefüggések legitimitása is megkérdőjelezett. A posztmodern építészetnek a modern irányába irányuló kritikája, valamint a digitális mimézissel megjelenő új alakzatok épphogy a *forma* rehabilitálásának tekinthetők.

¹² Erről lásd: Kubler, George: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Budapest, Gondolat, 1992. Fordította Szilágyi Péter és Jávor Anna.

II. RÉSZ: AZ ÉPÍTÉSZETI MIMÉZIS RENDSZERE

1. FEJEZET: A mimézis elméletének határhelyzetei

Program – Építészet - Interpretáció

A mimézis rendkívül gazdag művészettörténeti, filozófiai és esztétikai rendszere alkalmas arra, hogy valamilyen szempontból minden építészeti alkotást mimetikusnak tekintsünk. Ezen az állásponton – mint lehetséges végponton túllépve – különbség tehető a mimetikusnak *szánt* illetve a mimetikusként *érzékel*t alkotások között. Számtalan szimbolikus, narratív, vagy metaforikus alkotás létezik, melyek felfejtése, megértése, távolról sem egyszerű feladat. Befogadói, vagyis az „ártatlan szem” irányából viszonylag szűk azon alkotások köre, melyek valóban hasonlítanak valamilyen világelemre. Alkotói oldalról ugyanakkor felállítható egy többé-kevésbé növekvő skála, mely a mimetikus mozzanat erősségét jellemzi. Ez a mozzanat azonban elválaszthatatlan attól a nyelvi közegtől melyben az építészeti alkotás fogan, illetve a hatását érzékelteti. Az építészeti mimézis tárgyalása, illetve igazolása olyan építészet-bölcseleti határterületet képvisel, melynek a szavak és a szövegek éppúgy természetes közegét képezik, mint az egyes formák, tárgyak vagy épületek. Sőt – mint ahogy látni fogjuk – az építészeti alkotás szemléletkor a befogadó, néző, szubjektum aktív részvételét kell feltételeznünk ahhoz, hogy az építészeti alkotást a maga léptékében mimetikusként ismerjük fel. Mindez olyan, az eltérő szövegtípusok és az építészet kapcsolatát sorrendjében is leíró rendszert feltételez, amely első megközelítésében a *program-építészet-interpretáció* hármásával jellemezhető.

Program – Építészet

Szándékos és nagyon markáns távolságot tartva az építészeti szemiotika világától, megállapítható, hogy az írás, vagy szöveg és az építészet kapcsolata kétirányú. Ezt a kétirányúság eredményeként vázolható fel a program-építészet-interpretáció kapcsolatrendszere, ahol – ideális esetben az építészetből eredő – úgymint interpretáció – illetve az építészet felé mutató textusok –úgymint program – időben is jól elkülöníthetők egymástól. Ebben a hármás, egyébként gyakorta és igen könnyen összegabalyodó láncban a program nem más, mint valamilyen szándék – rendszerint építési, építészeti szándék, melyet valamilyen textus képvisel. Rögtön tegyük hozzá, nem feltétlenül. Számtalan építészeti ötletpályázat programjaként egy már létező, másik műalkotás – esetleg film –, vagy bármilyen metafizikai entitás is szerepelhet. Ilyen lehet a lugas, ahol Zsuzsannát meglesték a vének, Andrej Tarkovszkij *Stalker* című filmjéből a Zóna, esetleg Italo Calvino *Láthatatlan városai* vagy Harold Pinter „Gondnok”-lakása. Építészeti határterületként ide sorolható a kortárs táncművek díszletvilága, ahol az építészeti tér a benne mozgó testekkel együtt fejt ki hatását. E határterületeken túl a program olyan szöveg, amely az alapigények listászerű felsorolásától egészen a legabsztraktabb kívánalmak artikulálásáig is terjedhet. Láthattunk erre példát egy felvételi tervpályázat szöveghelyének bemutatásában, a mely szándékolt líraisággal teremtette meg azt a személyes hangnemet amelynek alapján a tervválaszok személyességét elvárhatta. A program absztrahálódásában ugyanakkor felettebb kritikusok azok a – és ennek okán adják a legeltérőbb építészeti fordításokat – melyek az adott kultúrkör, társadalom kulturális identitását, ennek megfelelően történelmi múltját érintik. Ilyen, rendkívül diszperz építészeti megközelítést lehetővé tévő, kritikus szöveghely egy magyar építésznek a *hagyomány* és az *illeszkedés* vagy – német kollégájának – a *forma* és a *figurativitás*. Ennek érzékeltetéseként a Nemzeti Színház programjáról azt olvashatjuk, hogy

„A színház eszmei programját Schwajda György tömören fogalmazta meg a tervezés indításakor – a városligeti helyszínen valahogy így: '... a Nemzeti Színház épülete mindenekelőtt legyen funkcionális! Őrizze az értékálló tradíciókat, az épület szellemisége szóljon a színház kétezeröttszáz éves történetéről, de legyen a 21. század küszöbén a technika eredményeit is felhasználó, a millenniumi épületek szomszédságában környezetbarát, tehát valahol magyar is. Szóval kísérlelje meg a lehetetlent!' (...) Schwajda György programja tehát nem tartalmazott konkrét építészeti-stiláris ötleteket, de elvárásai mindenképpen ösztönzően hatottak...”¹

¹ Siklós, Mária: „Nemzeti színház – 2002” in: *Műszaki tervezés*, Építésügyi Tájékoztatói Központ Kft., 42. évf. 3. sz. / 2002, 2-11. old.



Siklós Mária: Új Nemzeti Színház, 2002.

A forma és a figurativitás kritikus szöveghelyként történő elfogadására Hermann Albert német művész személyes leírása segítheti, aki a műfajoktól függetlenül a német értelmiség és művészeti élet dilemmáját is megfogalmazta, amikor így írt:

„1972 nyarán rövid időt Firenzében töltöttem, és az egyik hétvégén néhány kollégámmal kirándulni mentünk a hegyekbe. Az autóból kiszállva ott álltunk a toszkán vidéken, ciprusfákkal, olajfaligetekkel, és régi házakkal - maga volt a harmónia. A nap lemenőben volt és hamarosan eltűnt a horizontról, de halványan még mindig megvilágították a vidéket a napsugarak. Egyre jobban megnyúltak az árnyékok, és érezni lehetett az éjszaka közeledtét, noha még nappal volt. Ott álltunk, a drámai látványt figyelve, és hirtelen egyikünk azt mondta: 'Kár, hogy manapság ilyen már nem lehet lefesteni'. Ez egy kulcsszó volt, mióta csak elkezdtem festéssel foglalkozni. Én pedig azt válaszoltam neki, pusztán pimaszságból: 'Miért ne lehetne? Mindent meg lehet tenni.' Csak miután kimondtam, jöttem rá, hogy amit eredetileg provokációnak szántam, tényleg igaz. Miért mondaná bárki is azt nekem, hogy nem festhetek naplementét?'²

Hermann Albert szavaiban rejlő dac voltaképpen annak szól, hogy nem mindenki náci, aki elutasítja a művészeti absztrakciót, azt a valamit, amit Németország a győztesekhez való csatlakozással – Amerikából importálva – saját művészeti programjává emelt. Az absztrakció versus figurativitás kérdéskörére utalt Axel Schultes német építész a berlini új kancellária épületének reprezentatív erejéről nyilatkozva, ahol az egyébként nagyméretű ház homlokzatának formálásakor szándékoltnak kerüld a megaformát egy olyan területen, amely Hitler győzelmével Albert Speer gigantomán palotájának adott volna helyet. Schultes és a kancellária programjának óhatatlan hatalmi reprezentációja tehát a Hermann Albert által megkérdőjelezett absztrakтивitás építészeti fordítását eredményezte.



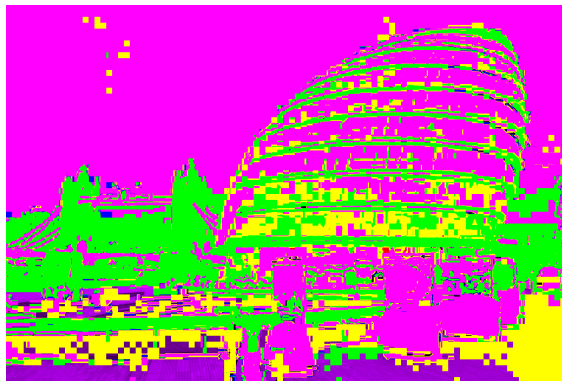
Albert Speer: Berlin Rendezési makettje a Nagycsarnokkal, 1939-1941.

² idézi: Danto, Arthur C.: „Művészet a művészet vége után.” In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijárat Kiadó, 1997. 377. old.

Építészet – Interpretáció

Míg az építészet a *Program* fordítása³, sorrendben a legutolsó elem, vagyis az *Interpretáció* voltaképpen a fordítás fordítása; léteben nem kizárólagos, hanem megengedő egymásmellettségben – az eltérő keresztmetszeteket felvevő kritikai diskurzusok és elemzések eredményeként – jön létre. Az egyenrangú értelmezések közül ugyanakkor rendre kiemelt figyelem kíséri – pluralitásuk megtartásával – az alkotói interpretációt, mely – legalább is szinkron fellépő *értelmező* recenzió és a jövőbeni diakron művészettörténet számára egyaránt legautentikusabb ősforrást jelenti. A *kritikai* recenzió elsődleges célja ugyanakkor az épület. Nem véletlenül oszlanak a teoretikusok két táborra: az egyik csakis az alkotóval folytatott beszélgetés kapcsán képes és akar újabb interpretációval szolgálni, míg a másik tábor képviselői – közöttük a vérmesebb kritikusok – tisztánlátásuk megőrzésére egyenesen kerülnek az alkotóval folytatott eszmecsere. Ez a két mentalitás, vagyis az ősforrás, arche-interpretáció tudatos reflexiója, illetve tudatos megkerülése – függetlenül attól, hogy értelmezői, vagy kritikai szándékkal történt – a szövegek két jól elkülöníthető csoportját, az elsődleges illetve a másodlagos szövegeket hozzák létre. Sem a primer, sem pedig a szekunder textusnak nem követelménye az, hogy csakis és kizárólag az adott épületről szóljon; egy kritika éppúgy érinthet társadalmi, politikai és kulturális kontextusokat, mint egy nagy ívű elemzés. Csakhogy a másodlagos szövegek reflexióik egy részét az épület, a gazdasági környezet szélesebb aspektusainak említése mellett az ősforrásra, vagyis az építész által adott interpretáció kapcsán fogalmazzák meg. Ezzel szemben a másik – jellemzően a kritikai oldal képviselő kifejezetten az önálló, az ősfordítástól független fordítás elkészítésének igényével, ekként tehát elsődleges szöveggé lépnek fel. Bennünket ehelyütt az ősfordítás, az építész által adott – és a kortárs művek értelmezését azért a jenkor számára döntően befolyásoló építészeti arche-interpretációk érdekelnek, mivel ez alkotóra lebontva művenként – az önhamisítás és önmegtágadás aktusát nem feltételezve – csak egyszer születhet.

Az elsődleges alkotói és a másodlagos szakértelmezői interpretációk mögött idővel olyan harmadlagos, a szélesebb közösség által megfogalmazott interpretációk jelennek meg, melyek már az építészeti közbeszéd kategóriájába tartoznak. A köznyelv, illetve az építészeiről való beszéd – nyelvi stratégiaként gazdag hasonlatok és metaforák rendszerével nyilatkozik építészeti alkotásokról. Ezek a nyelvi stratégiák azonban inkább magyarázóak, semmint a tartalmiak, és olyan hasonlatokon keresztül tárgyalja az építészeti alkotást, melynek – a hasonlat ellenére – nem fogalmaz meg mimézist. A kortárs magyar építészetben Virág Csaba és Z. Halmágyi Judit Kálvin téri házai egyfajta értékítéletként nevezheti „üvegridzsidernek” ám az elnevezés mögötti azonosító hasonlat nyelv, nem pedig az építészeti mimézis része.



Virág Csaba és Z. Halmágyi Judit, Kálvin Center, Budapest, 2001-2003, illetve Norman Foster: Londni tanácsközház, 2004.

Virág Csaba épületét egyfajta identifikáló hasonlattal üvegridzsiderként nevezik, míg londoni kollégáját üvegherének. Az épületek elnevezése mögött álló nyelvi stratégia nem a mimézis, hanem – a budapesti esetben a kritika esete.

³ Az első, vagyis építészeti fordítás végeredménye ugyanakkor nem feltétlenül ház, amit az építészet expanziós pillanatai kapcsán lehet elfogadni. Ilyen expanziós pillanat az, amikor építészeti tettként értékelnek mondjuk egy szöveget, vagy egy filmet. Ennek lehetőségeiről: Wesselényi-Garay, Andor: „Hardware Software Humanware, Interjú Irimias Balázssal és Bach Péterrel, rotterdami biennálé nyertesével.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 5. szám, 2003. július-augusztus, 12-15 old., illetve: Janáky, István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon. Terc Kft., 2004. 199 old., ahol az építészeti alkotásként nem tekintett középítészet kerül új kontextusba.

Elfogadott vélekedés szerint a szavak és az építészet viszonyát vizsgálva felettebb aggályos eredményt ad a tárgy, az építészeti alkotás szavakkal, a nyelv eszközeivel történő bemutatása. Alapvető nehézséget az időbeliség, illetve annak eltérő típusú jelentkezése jelenti. Az időbeliség szerepének dramatizálása például Esterházy Péter Ottlik-lapjának egyik jelentősége, melynek során az időben lineáris textus térbelivé válik, recepciója újszerű szinkronitással valósul meg. (Erről részletesen: *Isméltés* című szakasz.) A szöveg linearitása, szukcesszivitása ugyanakkor ontológiai ellentétben áll egy tárgy, illetve építészeti alkotás térbeliségével *egyidejű* létezésével. Ezt a műfaji különbséget csak részben oldja fel az épület megismerésének időbelisége, amely az élmény folyamatosságát ugyan konvertálhatja a szöveg időbeli folyamatosságába. Az építészet időbelisége – értelmezésben – kevésbé a megismerés kritériuma, mint inkább a dimenziók, a méretek jelzése. Egy ház időbelisége elsősorban a méreteinek érzékeltetésére szolgál. Egy épület bejárásának, megismerésének időbeliségét valós időként a szövegben megjelenítve élethű élménybeszámolót kapunk. Bárminemű elágazás, a terek hatásából feltáruló *élmény* – bármi is legyen az – szöveghelyes bemutatása rendszerint lelkes félreértésekhez, vagy elbonyolódásokhoz vezet. Talán nem véletlen, hogy az irodalomban olyannyira kevés „sikeres” vagy „jegyzet” térleírással, térteremtéssel találkozunk⁴. Közöttük az irodalomtörténet csúcspontjaként tartják számon Victor Hugo leírását Párizsról a *Nyomorultakban*, vagy Franz Kafka *Kastélyát*. Rendkívül egyszerű módon – egymás melletti viszonyok szövevényes rendszereként – egy ülésrend ürügyén mutatja be a diktatúra és az elnyomás terét Friedrich Dürrenmatt *A bukás* című novellájában, ám ahhoz, hogy az olvasása közben ne gabalyodjunk el, az író egy kis ültetésrendet rajzol a címlapra. Nem bízván a szavak erejében és egyértelműségében, Umberto Eco is kis alaprajzzal egészíti ki a nyolcszög alakú, „töltött” könyvtár leírását *A rózsza neve* című regényében. Külön kutatás tárgya lehetne az írott szövegekben megjelenő tér, melyek még a legérzékenyebb íróknál is klisékben, vagy pedig véget nem érő elbonyolított leírásokban ölt testet. Ennek egyik – jellemzően technikai oka tehát a két médium, vagyis a szöveg és az építészet közötti rendkívül markáns eltérés, amely eltérés elsősorban médium időbeliségének illetve annak jelentőségének – szukcesszivitás és szinkronitás – eltérő formájában jelentkezik. Az építészet és a szöveg problémás viszonya, illetve annak magyarázata több annak a felismerésénél, hogy markánsan eltérő médiumok esetén a szavak hatalma esetleg már csődöt mond azokban a határhelyzetekben, ahol a *másik* jellemzése és megismerése – majdhogynem kizárólag – az egyéni érzékeken és tapasztaláson keresztül történhet. Ennek ellenére – a kézenfekvő példaként citálható – konyhaművészet és borkultúra – mint a szövegektől markánsan eltérő médium, vagy kevésbé emelkedetten: valóságdarab olyannyira koherens textuális kultúrát teremtett maga körül, amely megeremtetten a gasztrofilozófiát. Ebben kiemelt szerepe van azoknak az olyan objektív jelentéstartalommal felruházott retorikai komplexeknek, mint „szájban hatalmas test” melyek „irodalmi önértékükön túl” pontosan meghatározott momentumokra utalnak a bor értékelésekor. Ezzel szemben a nyelv, a szöveg határait láthatjuk építészeti alkotások ismertetésekor, leginkább stíláris meghatározásokkor véget nem érő vita generálható például a modern vagy az organikus miben létérol.

Mind a bor, mind a gasztronómia körül kialakult komplex, ugyanakkor árnyalt jelentéshalmaz bizonyítja azt, hogy az írás/szöveg nem sui generis alkalmatlan alapvetően érzékiségükben létező valóságdarabok hű interpretálására, bemutatására. A festészet esetében – a szavakon keresztül kommunikáló művészettörténet-tudomány, igaz hosszas és következetes, gyötrő vitáktól sem mentes folyamatban kidolgozta az ikonológia – a képek szimbólumtartalmának – valamint az ikonográfia – a képleírás, az állandósult képelemek elemzésének – rendszereit. Bajosan találunk ugyanakkor ilyen, vagy ehhez hasonló szakszót az építészeti leírásra, noha sokan úgy vélik, hogy egy korszak leghívebb tükré az építészet; általa reprezentált leghívebben a kor-, és eszmerendszer, a társadalmi -, és kulturális mozgásirányok eredőjévé válva egyszerre eredmény és emlékmű. Az építészetben – annak rendkívül erős kulturális beágyazottsága ellenére sem találunk az ikonológiához és az ikonográfiához hasonló szakszót, amely eleve bizonytalanságot sejtet a szavak és a szövegek irányába. Ez a bizonytalanság az építészet és általában a tárgyak illetve a szövegek *eleve* problematikus kapcsolatában, a másik oldalon pedig a nyelvnek a képek irányába történő elmozdulásában, a reneszánsz ut pictura poesisében, mint a festészet és a költészet, vagyis a kép és a szó testvériségét hirdető, jellemzően módszertani lehetőségben is keresendő⁵.

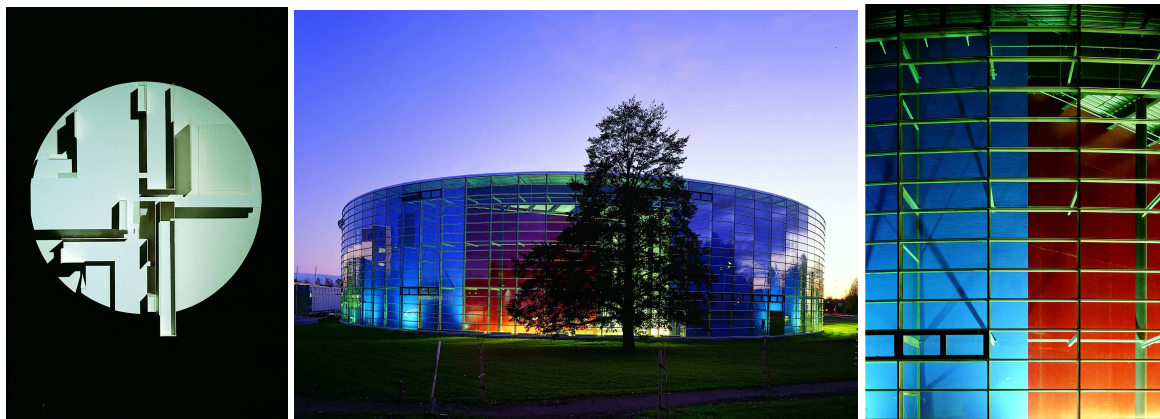
⁴ Ennek egyik legszebb példája: Márton, László: „A kontinens mint műtárgy.” in: *Jelenkor - Irodalmi és művészeti folyóirat*, 2001. március, 266-282. old.

⁵ Mitchell, W. J. Thomas: „Mi a kép?” in: Bacsó Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijarat Kiadó, 1997. 338-369. old. (ford.: Szécsényi Endre) A képek családját a grafikus ábrázolások, vagyis a festmények, szobrok, tervrajzok diagramok hagyományosan elfogadott kategóriáiról a kiterjeszti a mentális és a verbális képek, utóbbi, mint metaforák körére is. Ez felveti annak a lehetőségét, hogy ne az építészet, hanem a képek tárgyalási módján

Számunkra – vagyis a nyelv a szöveg és az építészet kapcsolata, egészen pontosan azok sorrendje a fontos. A tárgyak és a nyelv viszonyrendszerének illusztrálásához Gunther Nitschke *Shime – Binding / Unbinding* című tanulmányának rekonstrukciója adhat szempontokat.⁶ Gunter Nitschke nem tesz más, mint a feje tetejéről a talpára állítja az elméletet amikor rámutat arra, hogy az ember fejlődése során az építés az megelőzi a vallást, a csomózás, mint rituális területfoglaló akció a tanulmány szerint a kötelekre csomókkal tett jelek formájában pedig megelőzi a számolást és az írást is. Elfogadva mindezt, az ember fejlődésének egy szakaszán a csinálás, illetve a csinálás aktusával létrehozott jelek megelőzik azokat a jeleket, amelyek a nyelv és a számok kialakulásához szükségeltetnek. A korabeli legfőbb építészeti konstrukciós eszköz, a csomózás és kötözés tehát megelőzi a nyelv kialakulását, illetve annak későbbi jelrendszereként fog szolgálni. Úgy tűnik, hogy a később kialakult rendszer – mint nyelv – fogalmi alkalmatlanok, vagy szükségserűen hiányosak annak a vallást is megelőző területfoglaló tárgyalkotói rítusnak a leírására, tárgyalására, melyben archaikus formában az építészetet láthatjuk. A régebbi, nagyobb rendszer – építészet – kibújik az újabb és kisebb rendszer – a nyelv – fogalomkészlete alól.

A nyelv és az építészet ontológiai pozíciójának időbeli eltérése, azzal, hogy a nyelv, mint absztraktum időben követi az építészetet, mint konkrétumot, csak egy része, ámbátor rendkívül fontos része annak a problémahalmaznak, amibe egy épület és a mellé rendelt szövegek kapcsán rendre belebotunk. Ezek a szövegek, az építészet befogadói oldalán olyan kellően nem definiált retorikai halmazok, konstrukciók megjelenéséhez vezetett, amelyek – bizonyos jól bevált irodalmi és nyelvészeti eszközökön keresztül nem tesznek mást, mint – stilitástól függetlenül – szavakra fordítják, elmesélik, interpretálják az adott építészeti alkotást. Ehhez rengeteg esetben a hasonlat és a metafora eszközeihez nyúlnak, ami nem jelenti azt, hogy az adott alkotás mimetikus lenne, vagy ténylegesen hasonlítana valamire.

Az alkotás interpretációjaként rendelt szöveg vagy elbeszélés párhuzamos, magyarázó hasonlat segítségével mutatja be az épületet, vagy annak egyik elemét. Erre kiváló példát adott Pentti Kareoja és Tuomo Siitonen finn építészek 2003 tavaszán Magyarországon tett látogatása, melynek során saját munkáikból tartottak előadást. Pentti Kareoja az egyik épületének csonkolt körkírk tömegét – magyarázó hasonlatként – a kivágott tortaszelet rendkívül könnyen megjegyezhető ikonjával magyarázta, de a jellegzetesen finn-modernista stílusjegyekből ház kapcsán senki nem feszegette a tortával való mélyebb azonosságot, mivel az kimerült egy hasonlattal.



ARK – house Viiki információs központ Korona. 2002. A kör alakú épület beharapásainak meleg színű burkolatát a felvágott epertorta hasonlatával magyarázták. Ettől függetlenül a finn modernizmus eme kiváló épülete nem mimetikus.

Magyarázó hasonlattal, ami felszeletelt torta és a megaformának tekinthető hengerből kihalított kubus távoli kapcsolatára hívta fel a figyelmet. Ennek értelmében – vagyis a kihalítás-kivágás elvét burkolatokkal is erősítő építészeti végeredményhez távoli analógiaként akár egy torta is rendelhető. Kareoja ezzel a

foglalkozunk épületekkel, lévén az építészettel való találkozás javarészt tíz, tizenöt magazinokban leközlött képen keresztül történik. Kézenfekvő munkahipotézisnek tűnik az, hogy pontosan a képiségen keresztül megismert építészeti, és a verbális képek összekapcsolásával kialakítható olyan tárgyalási mód, mely a képelméleti kutatásokra támaszkodva nyilatkozik építészeiről – mint képről.

⁶ Nitschke, Gunther: „Shime – Binding/Unbinding” in: *Architectural Design*, 1974. 12. 748. old.

magyarázattal nem az épület programját adta meg, hanem mindössze lefordított egy aktust olyan nyelvre, amit a hallgatósága is megértett. Egy ilyen hasonlat tartalmilag ugyanis nem számon kérhető; a következő előadáson majd dinnye fog szerepelni vagy avokado, esetleg a bélését kivillantó télikabát. Ennek hiányában az építészeti rétegzettségnek a tektonikával összefüggő, valamint a védelem által elvárt külső keménység rétegenkénti felpuhulásáról, fellágyulásáról lett volna kénytelen beszélni. Az áltudományosnak tetsző tartalomnak a tortaszelet példájával adott azonossága jelzi, hogy az építészeti állandóságát és az alkotó szándékát, illetve a koncepciót nem érinti a hasonlat, lévén az csak korcs nyelvi eszköz valaminek – ebben az esetben lehetséges, hogy ösztönös, vagy transzcendens okokra visszavezethető építészeti tettnek az illusztrálására. Mindezek persze jelzik, hogy az építészeti végeredmény olyannyira saját törvényszerűségeivel van elfoglalva, hogy annak eredményeként jellegzetesen önmagába fordul – a helytől és az éghajlattól könnyen elszakadó, eloldódó, köldöknéző alkotás születik.

Összefoglalás

Az építészet körüli fogalmi bizonytalanságokból kinövő nyelvi stratégia az építészet és a szöveg közötti két irányban is járható kapcsolat megteremtéséhez vezet. E kétirányú kapcsolat elindulhat az építészetből, ám a szövegnek építészeti eredője is lehetséges. Az előbbi a magyarázat, az utóbbi pedig az építészeti metafora, vagy illusztrativitás, esetleg programépítészet, mely már mimetikus elemeket is tartalmazhat. A magyarázat nem létezik ház nélkül, illusztrativitás pedig nem létezhet illusztrálandó szöveg nélkül. Míg a magyarázat nem mimetikus viszony, az illusztrálandó szöveg építészeti megjelenése már az.

A Program – Építészet – Interpretáció hármában a Program és az Interpretáció az építészethez – rendszerint – nyelvi alakzatok formájában kapcsolódik. Az interpretáció annak ellenére, hogy számtalan hasonlattal, metaforával él, nem mimetikus viszony.

Az építészeti alkotásnak a programhoz fűzött viszonya ugyanakkor már *lehet* az. A lehetséges két szélsőséget egy skála végpólusaival jellemezhetjük. Az egyik határhelyzetet a programépítészet másik pedig az absztrakt metafizikai építészet. A programépítészet az építészeti mimézisnek az a típusa, melyet az építészet a saját programja – legtöbbször – bizonyos szövegek irányába mutat. Ha győz az alkotás, és e győzelmevel számúzi a szavakat, akkor egy rendkívül építészeti, metafizikai valamit kapunk, melynek értelmezése a szavaktól megfosztatva oly mértékben személyes, hogy az a jelentésnélküliséghez vezet el. Erre példaként lehet említeni Janáky István házait, vagy Balázs Mihály információs-technológiai karát.⁷

A másik végletben az építészeti alkotás, megadva magát a szavak jelentésnek, egy mítosz, üzenet, eltérő médiumon, vagyis az építészet médiumán keresztüli közvetítésére – vagy önmaga is üzenetté válva –, annak hordozására vállalkozik. Ez az organikus építészet, vagy Rajk László⁸ architektúrájával jellemezhető narrativitáshoz vezet el bennünket. Az első esetben az építészet metafizikai saját világa, a másodikban – kifejezetten az organikus építészetre gondolván – a narrált világ, vagy mítosz kizárólagos középpontjaként történő létezés az, ami az építészet drámaélményét adja. (Csak zárójelben: nagyon is igaznak vélem Makovecz építészet-dráma koncepcióját, ugyanakkor erősen vitatom annak az organikus építészet számára történő kisajátítását.)

⁷ Wesselényi-Garay Andor: „A hit ereje” in: *Atrium*, 2005/1. 96-97. illetve „A csend ereje” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 1. szám, 2005. január február, 38-39. Elemző kritika a Balázs Mihály tervezte PPKE Információstechnológiai Karának Új Épületéről.

⁸ Rajk, László: *Réteges építészet*. Terc, Budapest, 2005.

2. FEJEZET: Mimézistípusok

A következő fejezet annak alapján osztályozza az építészeti alkotásokat, hogy azok mit mímelnek. Ez az osztályozási rendszer alap-, és alkategóriákat alkot, ezeket névvel látja el, illetve definiálja ezeket a neveket. Révén új osztályozási rendszer, a kategóriák nevei egyben tézisek is.

Kikerülhetetlen azonban az alábbi rendszer hiányosságainak bemutatása. Ez a hiányosság a mimézis rendszerében eleve kódolt. Az építészeti mimézis tárgya ugyanis bármilyen, a világban létező entitás, vagyis világelem lehet. Ennélfogva, ha az építészeti mimézis tárgya alapján osztályozzuk az egyes alkotásokat, illetve próbálunk meg rendszert felállítani, az egyben azt is jelenti, hogy a körülöttünk lévő teljes univerzumot rendszerezni, osztályozni akarjuk. Ez természetesen az erőmet és dolgozat lehetőségeit messze meghaladó, a posztmodern tudományelmélet szerint pedig eleve kudarcra ítélt feladat.

Éppen ezért alapvető, és tág kategóriák alakítása volt a célom, tudatosan némi mozgásteret engedélyezve az egyes tárgyak számára. Tapasztalható némi rendszer és – divatszzerűség – abban ahogy az építészek napjainkban referenciává emelik a tudomány egy –egy elemét, éppen ezért a rendszerem eme divatot is figyelembe veszi, olyan struktúra tehát, amelynek egyes elemeinek – kategóriáinak – létrejöttét az építészeti alkotások száma jelenti. A bölcséleti mimézis kategóriájába tartozna például az irodalmi-, vagy a történelmi mimézis. Ekkor az építészeti alkotás irodalmi, vagy történelmi eseményre reagálna. Ezek ugyan elméletileg elképzelhető referenciák, csak hogy kellő megépült példa hiányában kategóriaszerű kialakítása – még – nem indokolt. Az általam közreadott rendszer tehát távolról sem teljes, mesze nem fed le minden lehetséges esetet, ennek megfelelően kellően tág. Ettől függetlenül meggyőződésem, hogy az alábbi rendszer kellően pontos is ahhoz, hogy hipotetikus helyzetekre is alkalmazható legyen. Így: ha felépülne mondjuk egy tisztán a Fibonacci számsor és az aranymetszés szabályain alapuló épület, akkor az a *Harmadlagos – Tudományos – Mimézis / Kozmológiai mimézis / Természettudományok hatása* példáihoz kerülne, ha pedig száma okán több tucatnyi ilyen épülettel találkozánk, akkor a „*Matematikai mimézis*” új kategóriáját is bevezetném.

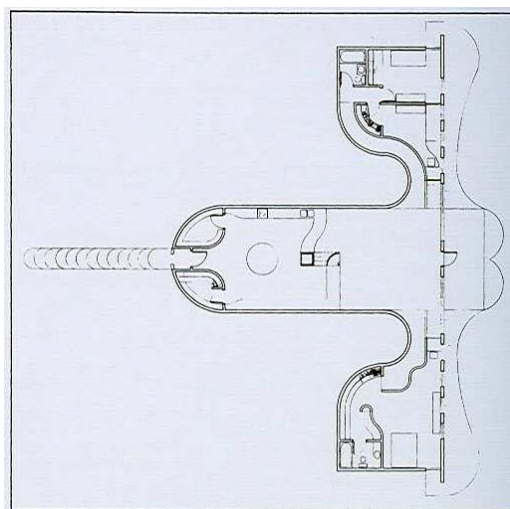
Ennek alapján lehetőség adódik arra, hogy megválaszoljam a dolgozat bevezetőjében feltett kérdést, hogy ti. hova lenne elhelyezhető a sokak által az emberi arcot referenciaként kezelő bútüfalas parasztház. Ha elfogadjuk azt, hogy a parasztház bútüje az emberi arc referenciája, akkor Makovecz Imre és Kazumasa Yamashita építészete mellé, az *Elsődleges – Környezeti – Mimézis / Antropomimézis* kategóriájába kerülne. Csak hogy ez felveti az érzékelés-, és formafelismerés problémáját is, amiről a III. részben, az érzékelés feltételei c. fejezet foglalkozik.

RÉSZLEGES MIMÉZIS

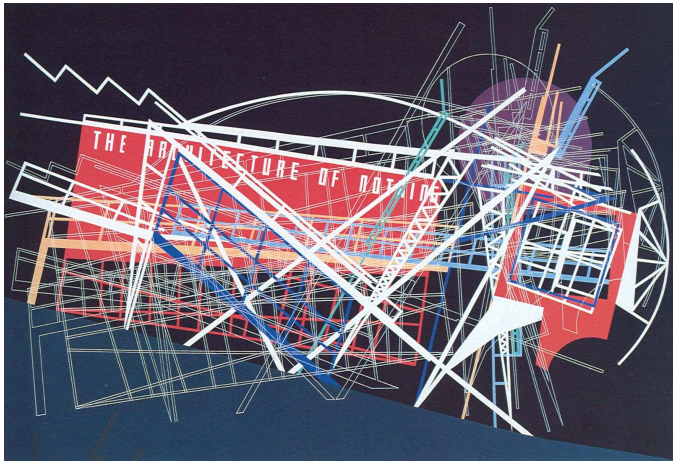
Számtalan esetben nem ház, hanem bizonyos eleme, egy részlete van kapcsolatban a világ valamely részével. Az ilyen esetek java részében az épülettömegben-, és homlokzatban nem észlelhető mimézis. Annál intenzívebb mimetikus kapcsolat mutatható ki a ház egy - egy részletében, alaprajzában vagy esetleg a szerkezetében. A részleges mimézis három jellegzetes esete az alaprajzi, vagy kódolt mimézis, a konstrukciós mimézis illetve a részlet mimézis.

a.) Alaprajzi mimézis

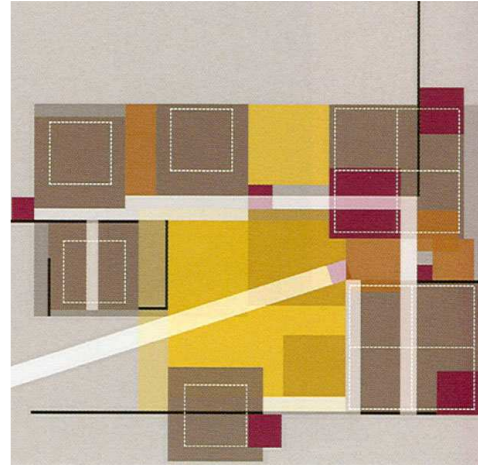
Az alaprajzi mimézis olyan részleges mimetikus állapot, melynek referencialitása, egyetlen kódon, vagyis az alaprajzon, esetleg – jóval ritkább esetben – a metszeten keresztül értelmezhető. Úgyszintén ebbe a körbe tartoznak azok a nagyléptékű figuratív urbanisztikai tervek, mint Brazília város repülőgépet formázó rendezési terve, vagy a csillagot ábrázoló ideális várostervek. Kisebb léptékben a premimetikus állapot példája Stanley Tigerman által tervezett – Daisy House Indianában (1976-1977). A férfi és női nemi szervek explicit vonalvezetését követő alaprajz már hagyományos tömeget mutat. Noha az ívek és egyenesek, a faburkolatos és vakolt felületek egymásmellettsége változatlanul a férfi-nő princípiumokra reflektál, mégsem jelenthető ki az, hogy épület tömege is egy falloszra hasonlítana. Ehelyütt azonban adódik egy olyan határhelyzet, ami az alaprajzok és a festészet közötti határterületet kutatja. Az alaprajzban megvalósított grafika – pontosan a rajzi kétdimenzionalitás következtében gyakran merít az absztrakt festészet alkotásaiból; és viszont. Az alaprajz mint festmény, illetve a grafika, mint alaprajz egymáshoz közel eső kategóriáját használta ki a más említett de Stijl mozgalomban Theo van Doesburg, és Cornelius van Eestern munkássága, ahol az épületek axonometrikus képe, a festmények és az alaprajzok olyan szoros ábrázolási tradícióban egyesülnek, amiben az ontológiai különbségek már elmosódnak. A kortárs alkotók közül Zaha Hadid vagy a magyar származású Bachman Gábor említendő, említendő, akik az alaprajzaikból komponálnak festményeket. A de Stijl-lel való rokonságot legutóbb a Graphisoft park épületeinél Cságyoly Ferenc és Keller Ferenc hangsúlyozta a festmény és az alaprajz határán álló kompozícióival. Az a kép, melyjel az alaprajz és a grafika egymásból kölcsönös formai inspirációt meríthet, az emberi arctól az a szüpprematista festményekig húzódhat. Mivel az építészeti alkotás egy bizonyos elemére jellemző jelenségről van szó ezt az állapotot premimetikus állapotnak, vagy kódolt mimézisnek nevezem. Az alaprajzi mimézis legnagyobb jelentősége abban áll, hogy határterületként megteremtí annak lehetőségét, hogy az építészet váljon a mimézis tárgyává.



Stanley Tigerman: Daisy House Indiana, 1976-1977. A házat az alaprajz figurativitása ellenére sem lehet a beszélő építészet – architecture parlante – kategóriájába helyezni. Ennek oka az, hogy a premimetikus állapotot előidéző világdarab ebben az esetben nem utal a ház funkciójára.



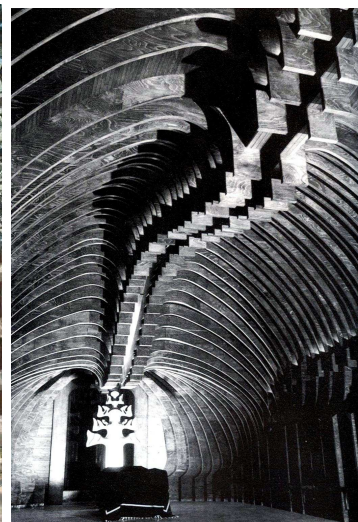
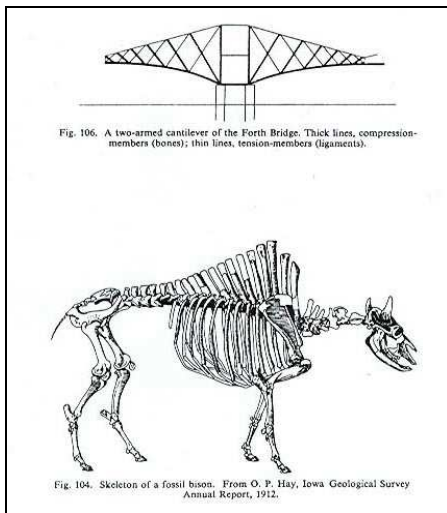
Bachman Gábor: *A semmi építészete*, 1996.



Cságoly Ferenc: *Graphisoft Székház*.

b.) Konstruktív mimézis

Az építészeti szerkezetek kapcsán előforduló leggyakoribb mimézistípus, halmaza szinte végtelen. Az egyes tartószerkezeti elemek kialakítása, erőjátéka, geometriai vezetése az épület összképétől függetlenül számtalan esetben természeti analógiákhoz nyúl, sőt mimetikus kapcsolattal a naturát teszi meg referenciájának. Ennek természetes oka mindaz a gazdaságosság, logika erőtan és takarékoság, amivel a természet a saját "erőnek kitett szerkezeteit méretezi. A természet takarékosága az önálló tudománnyá váló tartószerkezettan megjelenése óta állandó vizsgálat tárgya. Ebben a folyamatban kulcsfontosságú lépés volt D'Arcy Thompson *On Growth And Form* című művének publikációja, ahol a Forth Rail Bridge szerkezetének és egy bölény csontvázának összehasonlításaként megállapította, hogy a forma mint olyan – függetlenül attól, hogy természeti-e, avagy emberkéz alkotta – nem más, mint erők diagramja. Így a konstruktív mimézis kategóriájába kerül Santiago Calatrava életművének meghatározó része, vagy hazai példával Makovecz Imre Farkasréti temetőben épített ravatalozója, vagy Balázs Mihály Matáv székházának aulája, ahol az anyagtakarékos logikai gondolkodás a szerkezetben egy műtájat teremtett. Úgyszintén ide tartozik Buckminster Fuller által tervezett 1954-es torontói világkiállításon felépített amerikai pavilonja, amelynek szerkezete a fullerének, vagyis a sokatomos szénmolekulák szerkezetét mímeli.



D'Arcy Thompson *On Growth And Form* Balázs Mihály Matáv Székház, 1999.

Makovecz Imre: *Ravatalozó a Farkasréti temetőben*, 1977.

c.) Részletmimézis

a részletmimézis azokkal a helyzetekkel rögzíti, melyben egy épület bizonyos részlete, egysége válik mimézis tárgyává. Erre az esetre rengeteg példát találhatunk az oroszlánfej-szerűen kiképzett ajtókopogatókban, vagy klasszikus példaként a történeti építészet olyan időszakában, ahol még nem válik elegymástól az épület, illetve az azt díszítő plasztika, illetve reliefrendszer. A naumburgi donátorszobrokat kevésbé önálló alkotásaként, mint inkább az architektúra részeként, attól elválaszthatatlan elemként tekintjük, ami különösen igaz a romanika és a kora gótika jellegzetes katedrálisaira. Az építészetnek a társművészeteket egyesítő képessége okán adja ki a Bauhaus és Lionel Feininger a jelszót: építsük meg korunk gótikus katedrálisát. Ebben az értelemben a gótika olyan Gesamtkunstwerk, ösztönművészeti alkotás, ahol az építészet keretei között egységként jelentkeznek az üvegművészet, a relief és a plasztika. Gótikus katedrálisok kapuzata felett megjelenő Mária - ciklusok éppúgy ide tartoznak, mint a vízköpők ördög-, illetve szörnyalakjai.



Notre Dame vízköpők: 1163-1345



ELSŐDLEGES – KÖRNYEZETI – MIMÉZIS

A mimézis tárgyát képező jelenségek, világelemem jó része vizuálisan beazonosítható, a természeti és tárgyi-, környezetben találhatóak. Ennek felosztása, eleve kudarcra ítélt, enciklopédikus feladat, melyre a dolgozatomban nem vállalkozom. A környezetnek – ebben az értelemben – ugyanis éppúgy a részét képezi egy futballcipő, mint egy felhő, vagy egy tengerpart. Rugalmas határokat kijelölve, az építészeti mimézis példái ugyanakkor mégiscsak néhány, egymástól jól elkülöníthető kategóriára oszlanak, melyek – ismétlem és hangsúlyozom – nem adnak tökéletes és minden esetre megbízható halmazt. Vagyis az alant következő alcsoportok távolról sem légmentesen töltik ki a „környezet” kategóriáját. Így Massimiliano Fuksas felhő alakú konferenciaterme – úgy tartozik a környezeti mimézishez, hogy az alábbi kategóriák egyikébe sem fér bele.

a.) Antropomimézis

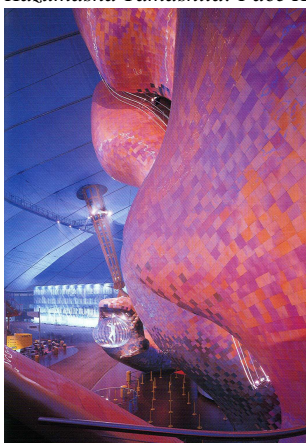
Az emberi testet, illetve testrészeket mimézis útján megformáló építészeti attitűd.



Kazumasha Yamashita: Face House, 1974.



Makovecz Imre, Csákányosi csárda Tatabánya, 1968.



Branson Coates The Body Zone, Millennium Dome, London 2000.

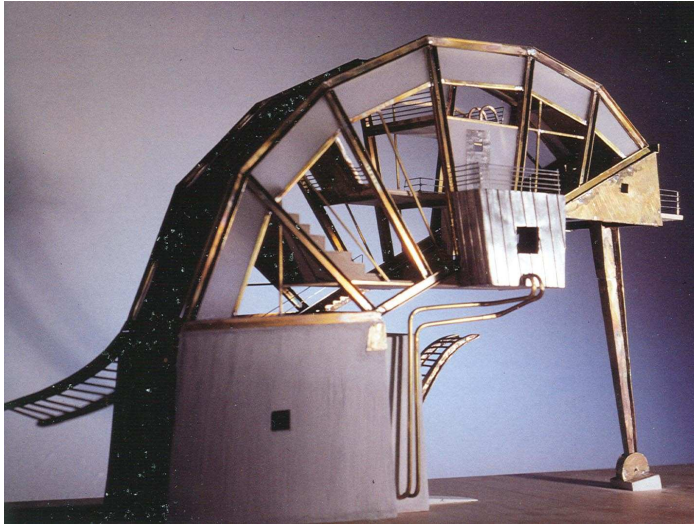


Az építészeti antropomimézis – elsősorban technológiai okok következtében – rendszerint az emberi arc, illetve fej figuratív rögzítésében merül ki. Példák sora illusztrálja ezt a magyarországi organikus építészetben és elsősorban Makovecz Imre művészetében, ahol a szemöldökök, a szem illetve a száj eltérő mélységű reflexiói jelennek meg a homlokzatokon. Ennek oka részben etimológiai, melynek során hasonlatosságok feleltethetőek meg a nyelvnek az arcra, illetve az építészetre vonatkozó kifejezései között. SZEMöldök, HOMLOKzat, (haj-) HÉJazat, ennek ismert példái.

Az egész emberi testet formai alapul vevő megoldások nagy része ugyanakkor még szobrászati jellegű. Ennek példája a Branson Coates munkája, mely 2000-ben a Millennium Dome-ban Zaha Hadidi Mind Zone-jának (Szellemzőna) volt az ellenpontja. Az emberi testet mintázó pavilonenterióje interaktív technikai berendezések segítségével fény-és hang-effektusokat hozott létre.

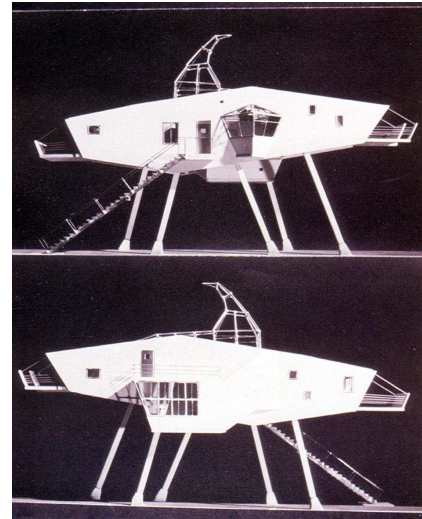
b.) Faunamimézis

Az állatokat mímelő építészeti alkotások



Michael Sorkin, 1989-1991 Animal Houses

Béka



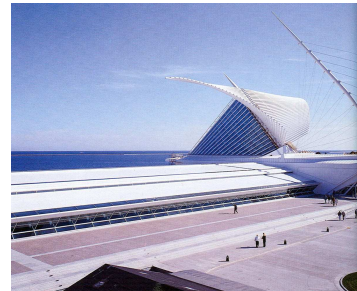
Kutya

Michael Sorkin alapvetően teoretikai építészetében a mimézis olyan formáit keresi, melyben a jellegzetesen építészeti eszközök, úgymint oszlop, pillér, ferde támasz jelenlétével együtt beazonosítható formák jönnek létre.



Santiago Calatrava Lyon Airport: 1989-1994.

Calatrava a vasbetonban rejülő lehetőségeket a végtelékig kihasználva Eero Saarinen és Mendelsohn expresszionizmusának folytatója. A madár alakú szerkezet egyben az épület funkciójára is utal: repülőtér. A funkciótól független formája van a Milwaukee Művészeti Központnak, ahol a formai inspirációt ugyancsak a madár jelenti.



Santiago Calatrava: Milwaukee Art Museum, Wisconsin: 2001-2004. A vasbeton rúdszerkezet nyitott állapotán egy szárnyát bontó madarat mímél.

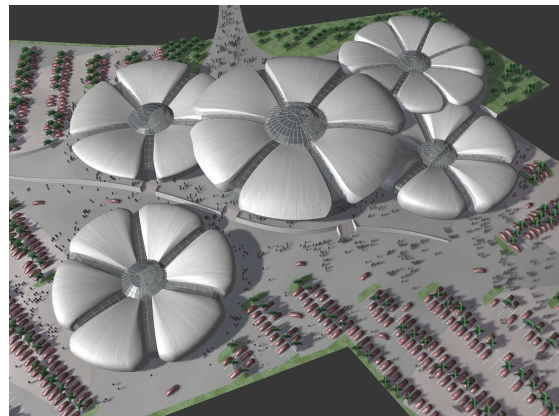
c.) Flóramimézi

Növényeket mímelő építészeti alkotások



Csete György, Meteorológiai állomás, Orfű, 1970.

A kortárs magyar építészetben példa nélküli módon 2005 végén az épületet még alkotójának életében műemlékké nyilvánították. Csete György épülete népi-, és egyéb növényi mintákkal dekorált mákgubót mímél. Pontosan eme szoros mimézis illetve a képi megjelenítés következtében válik bizonytalanná az épület léptéke. Ablakok és a szokásosan jelölt emelet-osztások hiánya miatt eltűnnek azok a kapaszkodók, melyek segítségével a szem mérethez igazítja a házakat.

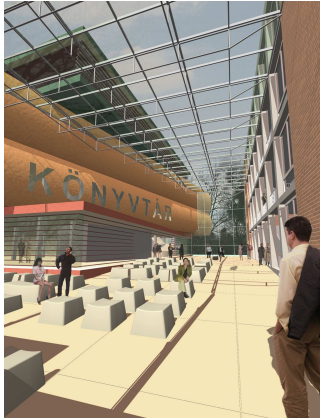


Ekler Dezső: Pentaplatza, tanulmányterv 2005.

Noha a virágszirmok egyértelműen a növényi mimézis példái, Ekler Dezső saját teoretikai rendszerében a jelenséget az építészeti NAGYítás kategóriájába száműzi. Az organikus építészet másodgenerációjához tartozó Ekler Dezső növényi formák iránti lelkesedése az ALESSI cég számára készített csészeterveken is jelentkezett. Megjegyzendő, hogy a Pentaplazán megjelenő növényi mimézis jóval absztraktabb formákat használ, mint amit a klasszikus organikus építészet kikísérletezett.

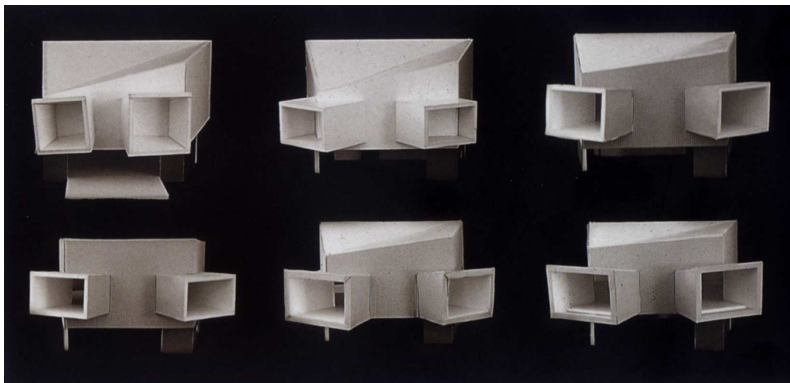
d.) Objektmimézis

Tárgyak építészeti mimézise. Ez a rendkívül tág halmaz elsősorban a természetben nem megtalálható, az ember által készített artefaktumokra vonatkozik. Nem vonatkozik ugyanakkor a platóni alaptestekre, kúpra, hengerre, gömbre, kockára, mert ezek a testek alakjában megjelenő alapformák az építészet alapelemei közé tartoznak, referenciaként történő alkalmazásuk az építészet működésének feltétele. Ezért ezt mimetikus mozzanatként tekinteni az elmélet használhatatlanul tágá válásához vezetne.



Ekler Dezső: Könyvtárterv

Úgyszintén a NAGYítás koncepció jegyében emelt épület, ahol a forma – a könyvekként megjelenő födém, és falszerkezet már utal az építészeti funkcióra. A modern könyvtár információs-technológiai oldalát hangsúlyozza az aula, ahol az ülőkék a számítógép-billentyűzetet mímelik. Ezek a valóság-darabok természetesen nagyobbak a mímelt eredetijüknél, így valóban tekinthető, léptékváltásnak, nagyításnak is. Az építészet ugyanis azért nagyít, mert kénytelen rá. Műfaji sajátossága a léptékváltás.



Eduardo Souto de Moura: Filmproducer háza 2005.

A portugál filmművészet kiemelkedő jelentőségű producerének lakóházán a fő nyílászárók a kamerák harmonika kihuzatos objektívjét mímelik. Noha a mimetikus mozzanat olyan világelem felé fordult, melynek van köze a megrendelőhöz, az épület mégsem tartozik a beszélő építészet kategóriájába.

e.) Topográfiai mimézis

A 20. század kilencvenes éveinek második felével jelentek meg azok az építészeti alkotások, melyek referenciájaként konkrét természeti alakzatok szerepelnek. E természeti alakzatok között elsődleges helyen áll a táj, melynek éppúgy részét képezik a házak, mint a környezeti elemek. Míg a regionalizmus a tájkarakterhez történő alkalmazkodást tűzi ki célul, addig a topográfiai mimézisben egy-egy tájelem a mimézis középpontjává. A ház, mint építészeti műtáj ugyanakkor már függetlenedhet a környezetétől, ami létrehozza a helyfüggetlen műtáj kategóriáját.

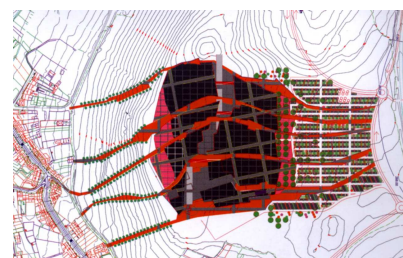
e-1) Helyfüggetlen műtájak



Jean Nouvel, 2003 Tokyo Guggenheim Museum.

A mesterséges, növényzettel borított hegy a japán kultúrában kiemelkedő fontosságú kertművészet kettősségéből indul ki. A japán kert a természetes és a mesterséges rendkívül speciális ötvözet, ahol tudatos emberi erőfeszítések és tervezettség segítségével egyedülálló harmóniát hoznak létre bizonyos természeti alapelemek. A természetes és a mesterséges eme dualizmusát tematizálja Jean Nouvel mesterséges hegye az évszakok függvényében változtatja a színét, ugyanakkor mint tájelem, már független környező városi kontextustól. A helyfüggetlen műtájak formai értelemben tehát nem a környezetük topográfiai adottságaiból táplálkoznak.

e-2.) Helyfüggő műtájak



Peter Eisenman Ciudad de la Cultura Santiago de Compostela 2001-

A helyfüggő műtájak, topográfiai, morfológiai és kulturális értelemben is a környezetükből táplálkoznak. A Peter Eisenman tervezte kulturális központ a város, Santiago de Compostela jelképe, a kagylóhéj hullámzása inspirálta földíng, illetve a középkori, városrészek struktúráját átvevő karteziánus hálók, valamint a zarándokútvonalak geometriai szuperpozíciójaként jön létre. A domborzati képződményt mímelő épület Eisenman hagyományos építészeti eszköztárának segítségével a környezetére formai és kulturális értelemben is reagál, miközben lépést tesz az építészetre olyannyira jellemző alak-háttér probléma feloldására. Azt az egyensúlyi helyzetet keresi, ahol a ház már nem alak a nyitott tér hátere előtt, miközben még nem válik – új építészeti környezetként – háttéré. Eisenman az alak-háttér problémát urbánus kontextusban is értelmezi, ahol a beépített és üres terek fekete-fehér foltokkal illusztrált analízise a tér és tömeg arányait vizsgálja. Míg a hagyományos utcaszerkezet az alak-háttér kettősségből épül fel, addig Eisenman megoldása a topográfiába illesztett alak-alak képletet veszi fel.

f) Adatmimézis

Az algoritmos mimézis egy új valóságelemnek, vagyis az adatnak az építészeti mimézisét jelenti. Ennek közvetítőjeként megjelenik egy új eszköz, a számítógép, mely alapanyagként részben előállítja, részben pedig rendszerezi a körülöttünk áramló adatfolyamot. Az adatok, az eredetük szerint többfélék lehetnek. Bizonyos adatokat a tervező által írt számítógépes algoritmusok generálnak, bizonyos adatok – meteorológia, statisztika, gazdaság – folyamatokat jellemeznek és írnak le, újabb csoportjukat pedig a nézők, az épületet használók generálják.

f-1) Leíró adatok



Kas Oosterhuis: Édes vízi pavilon, Floriade. 1993-1997.

Az épületbelső a technológia korai alkalmazásának segítségével a vízből nyert adatokat – áramlás, vízhőmérséklet, szennyezettség – a fény-, és hangeffektusok segítségével a belső térben jelenítette meg. Ez a szenzoriális építészet független tehát az épületet használóktól, motivációját egy leíró adathalmaz jelenti.

f-2) A használó által generált adatok



NOX: HTWOO EXPO, Zeeland, 1993-1997

A fent bemutatott Kas Oosterhuis-épülethez kapcsolt pavilon szintén a víz élményét kívánja feldolgozni, belsőépítészeti névumként ehhez a látogatók interaktív közreműködését feltételezi. Azonos idejű – realtime – technológiával felszerelve az épületben lévő szenzorok a látogatók mozgását figyelve reagál a belső eseményekre. Ebben az esetben az adat közvetítővé válik az építészeti alkotás és az ember között. A nézők virtuális köveket dobhatnak virtuális tavakba, együttesen pedig hanghullámok gerjesztésére bírhatják a házat. A szenzoriális építészet ezen típusában az adat tehát nem egy előzetesen létező entitás leírására, hanem az ember és az architektúra közötti kapcsolatteremtésre válik alkalmassá.

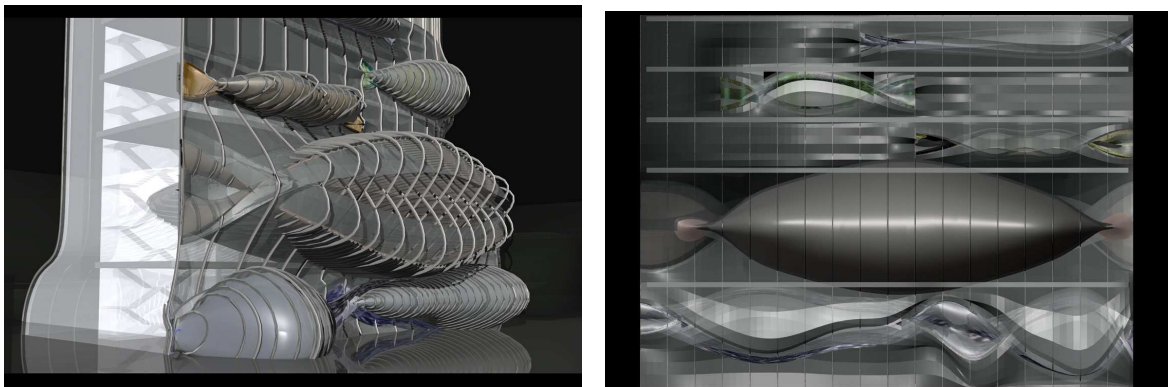
f-3) A tervező által generált adatok



Makoto Sei Watanabe: Edo Line Iidabashi 2001.

A metróállomás világításának megtervezésekor Watanabe olyan algoritmust fejlesztett ki, melynek határértékeinek tiszteletben tartásával a teljes világítási rendszer vonalvezetését a számítógép generálta. A zöld rácsszerkezet fejlesztésének analógiájaként Watanabe a növényi mag fejlődését választotta. Ezek szerint a növekedés nem más, mint bonyolult számítások sorozata, melynek során a kihajtó mag „elemzi” a föld savtartalmát, nedvességét, majd az első hajtások előtt a levegő hőmérsékletét, a szélirányt. Ezekből az „adatokból” azután egy optimális keresztmetszetű szár hajt ki a földből. A bejárai légbefűvők pillangószárny-jellegű formáját részben áramlástani adatok határozták meg, de annak formájában már tervezői akarat is segédkezett.

f-4) A számítógép által véletlenszerűen generált adatok



Greg Lynn, Eyebeam digitális művészeti központ, New York, 2001.

E tervező egy korábbi munkája, az Embriological House generálásakor a számítógép bizonyos esetekben önmagába visszatérő felületeket generált. Ezek voltak az első 'blobok', buborékok, ahonnan az irányzat a későbbiekben az elnevezését kapta. Ezt a véletlent matematikai és teoretikai apparátussal felvértelve az Eyebeam pályázaton már kifejezetten „támogatták”. Az így kialakuló, önmagába forduló felületek reliefszerű térként jelentek meg a homlokzaton, ahol az ornamens a szerkezet és a tér egy új egységet képzett.

MÁSODLAGOS – MŰVÉSZETI – MIMÉZIS

Dolgozatom egyik tézise, hogy az épületeket egymáshoz kötő kapcsolatot mimézisként írom le. Ebben az esetben a mimézis tárgya maga az építészet, melyben a mimetikus kapcsolatot a formai öreflektivitás jelenti. Amennyiben a formai referencia az építészettörténeti múltban található, akkor ez a mimézis nem más, mint a historizmus. Az építészet története folyamán kialakult historizmus a formai kapcsolat lapjaként az antikvitást határozta meg, ezért tárgyában múlt idejű mimézisről beszélhetünk. A historizmusok megállapításakor szempontként szerepelhet megítélése, hogy az adott historizálás, mennyiben része egy élő tradíciónak. Ez azonban olyan normatív megállapításokat igényelne, mely ennek a dolgozatnak nem célja.

A jelen idejű mimézis a divat. A diakron, vagyis a tárgyában múlt idejű mimézis esetében a historizmus mellett meg kell említeni a népművészetet, mely Magyarországon Bartók Béla népdalgyűjtései óta a legelterjedtebb művészeti ágak ihlető forrása.

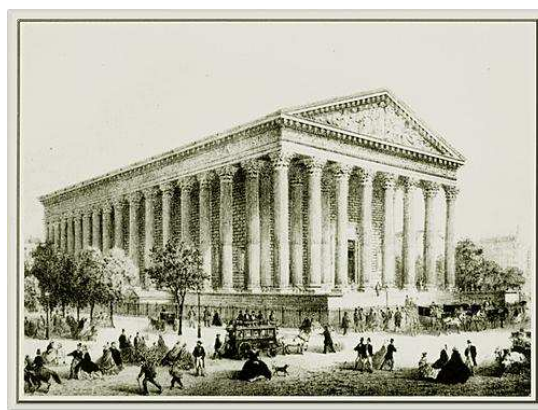
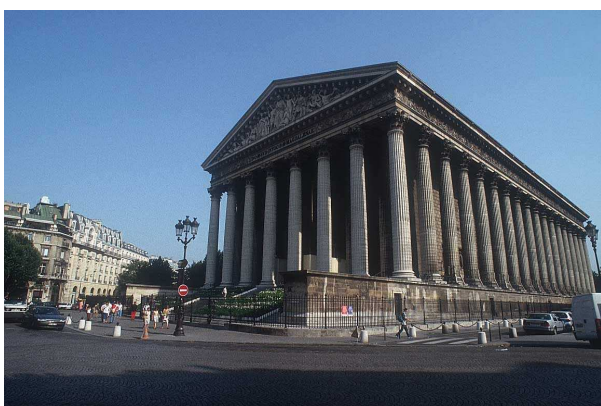
a.) Diakron, vagyis tárgyában múlt idejű mimézis

a-1.) Historizmusok / kortárs – és történelmi/



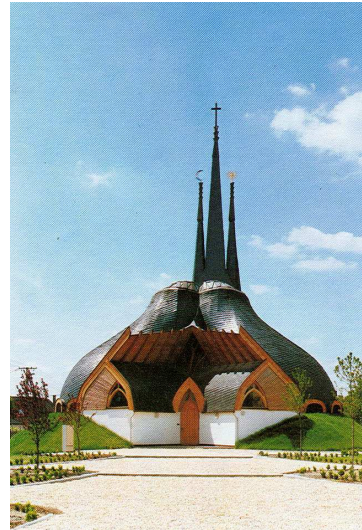
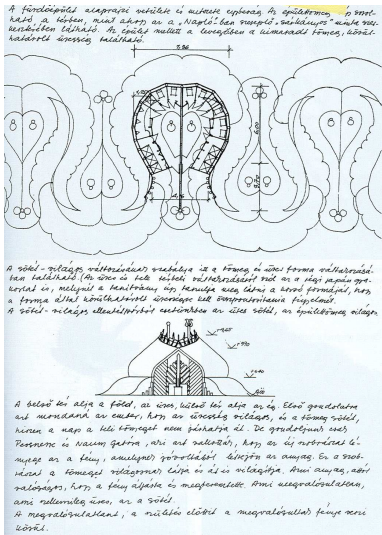
Tima Zoltán: 2001 Diplomata-ház.

A kortárs mimézis egyik kiforrott példájában a mimézis tárgya a De Stijl. Gerrit Rietveld Schröder házával, illetve Theo van Doesburg festményeivel közeli formai kapcsolatot tart. Az alapvetően két tömegre osztott épület kedvezőtlen tájolású-, és megközelítésű telken helyezkedik el. Tima Zoltán historizmusa a nyolcvan esztendővel ezelőtti előképek ellenére egy élő tradíciónak a része. Nem tekinthető ugyanakkor élő tradíciónak az a kortárs diakron mimézis, mely a neobarokk építészet manzárd-tető ballusztrádos architektúráját elevenítette fel.

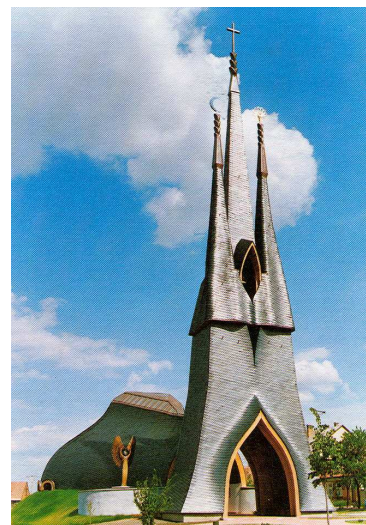
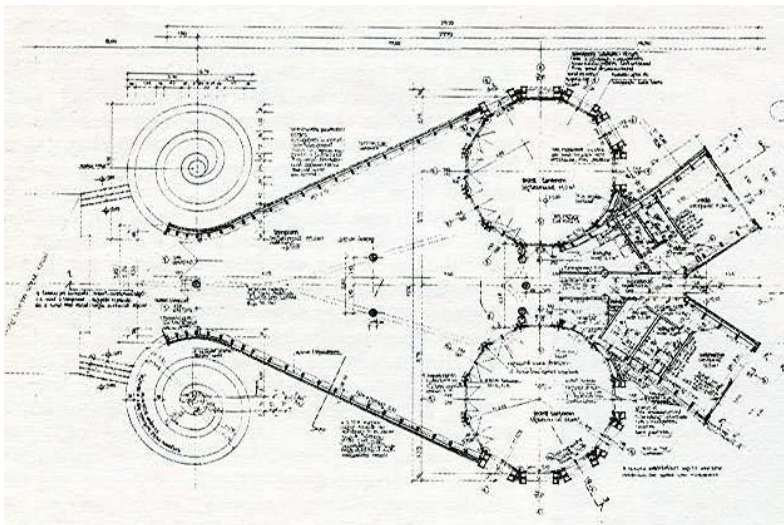


Madeleine, Párizs. 1842. A hosszú építéstörténetű templomot Napóleon bukása után a katolikus restauráció idején szentelték fel. Külső formája, ugyanakkor korinthuszi rendű historizmus, antik előképe a római templom, amit hangsúlyozott axialitása igazol.

a-2.) Népművészet



Mogorócegyi camping WC-jéhez készített népművészeti skiccek. 1978.



Paks, Templom, 1987

Makovecz Imre népművészeti kutatásai összefüggést mutatnak a különböző növényi formák iránti elfoglaltságával. A magyar népművészeti motívumkincs egyik alapelemét az egymásba fonódó „S” alakokban véli felfedezni. Ez az „S” motívum jelentkezik a paksi templom alaprajzi grafikájában is, amely a tömegben és enteriőrből jellemző architektúrát ad. A tömeg és az alaprajz közötti eltérés alapvető oka, hogy a népművészeti minták jellemzően síkplasztikaként, illetve ornamensként alakultak ki, mint ilyenek pedig a díszítőművészet elemeihez tartozna. Síkbeliségük ugyanakkor lehetővé teszi az aktuális motívumtól a tömegben már elszakadó, szabadabb formálást.

b.) Szinkron, vagyis tárgyában jelen idejű mimézis

A mimézis tárgya egykorú az azt mímelő alkotással

b-1.) Divat

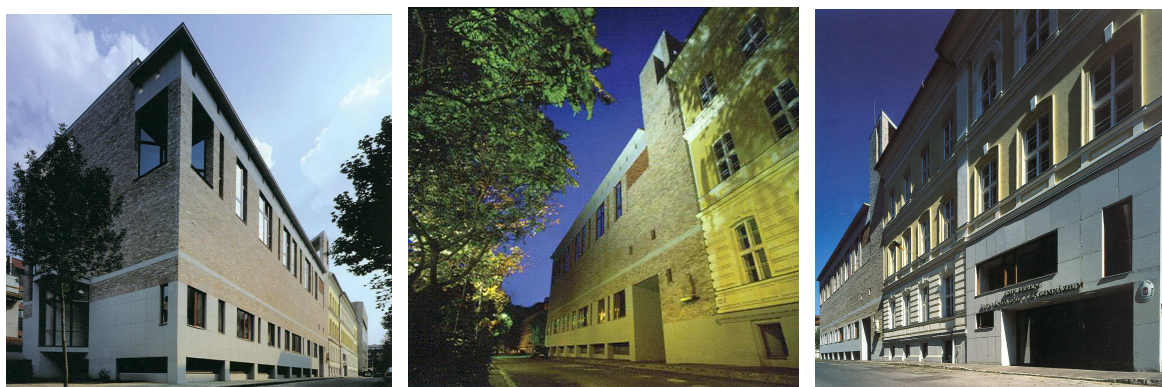
A mimézis tárgya a legelterjedtebb világelemek lehetnek. Léteznek elemeknek, jeleknek egy kitüntetett csoportja, amelynek jelenléte elvezet a divat világába. E jel-, vagy elemcsoport megkülönböztet és csoportba rendez; elválasztja és összeköti azokat az építészeti alkotásokat, melyeken felfedezhetőek ezek a jelek. A mimézis tárgya ebben az esetben tehát a jelek és elemek egy stílárisan jól beazonosítható, ám szűkebb csoportjára irányul. Az építészeti divattal kapcsolatos álláspontok – rendszerint – elítélően nyilatkoznak a divatról. Mégis, a divattól alapvetően elválaszthatatlan az építészeti eszköz-, vagy formai szótár bővítése. Ha divat fogalmát kiterjesztjük a funkcióra, akkor pedig a koronként jellemző funkciódivatok árulnak el a legtöbbet arról, hogy az építészet milyen feladatokon keresztül definiálja saját magát.

A divat által kitermelt és formálási középpontba helyezett építészeti eszközök sorsa rendszerint három irányba fordulhat. (1) A divat dicsőséges hullámain felkapaszkodva idővel felejtés mélyére hullik, mint ahogyan az Bernard Tschumi hullámozó tetejével történt a La Villette Parkban, (2) kizárólag az alkotójára jellemző attribútum marad, mint ahogyan az Carlo Scarpa lépcsős betonplasztikáinál látható, vagy (3) ebből a személyes attribútumból, vagy divatelemből a dupla üvegfalakhoz, vagy a hajtogatott szerkezetekhez hasonlatos általánosan elfogadott építészeti eszköz lesz.



1999. Rafael Moneo, Murcia városháza – vonalkód építészet

Rafael Moneo városházának homlokzata egy rendkívül népszerű építészeti elem, az úgynevezett vonalkód-homlokzat debütálásának pillanata volt. Az azóta rendkívül széles körben elterjedt homlokzat-rend ma rendszerint inkább felületelénkítő, ornamentika jellegű. Murciában a történelmi és az új struktúrák, illetve a ház funkcionális osztását sűríti kétdimenziós elemmé. A leleményt sikerrel leginkább az alant bemutatott történelmi kontextusokban lehet az illeszkedéshez jól alkalmazni. A vonalkód és a belőle kinövő véletlenszerű ablakosztás úgy tartja meg a történelmi építészetre alapvetően jellemző lyuk-falás architektúrát, hogy a forma véletlenszerűsége egyben kortársra is eszi azt. Egy divatelem elterjedéséhez, vagyis épphogy divattá válásához univerzális alkalmazhatósága, gyógyírserűsége is szükségeltetik.



Cságyoly Ferenc, Solyom Benedek – Építész Stúdió: Medve utcai Csík Ferenc általános iskola felújítás és bővítés. 2001.

b-2.) Stílusban tervezés

A divat szűk körű, jól meghatározható, egyértelműen beazonosítható elemkészletének mimézisét egy jóval szélesebb és koherensebb elemhalmoz váltja fel a stíluskövetésnél. Memetikai hasonlaltal élve itt már olyan komplex mémtársulásról van szó, mely történetében formatanában és elméletében is feldolgozott. A stíluskövetés két esetében az irányzat, illetve egy-egy markáns az alkotó formavilága állhat.

b-2.) i. Irányzat



Cságyoly Ferenc, Keller Ferenc – Építész Stúdió: Graphisoft Park, I. ütem. 1997.

A kortárs magyar építészet alakulásának szempontjából rendkívüli jelentőségű az Építész Stúdió irodaház-együttese. Formavilágában a De Stijl mozgalomhoz nyúl vissza, így egy rendkívül termékeny historizálást (Lásd: III. 3. a-1) Historizmusok / kortárs – és történelmi/) valósít meg. Az épület két szempontból is mérföldkő. A kilencvenes évek második felétől egyrészt ráirányította a figyelmet a rendkívül haloványan élő, utóvédharcokba szorult modernizmusra, mint élő tradícióra. Szerencsésen elindult egy divat is a magyar építészetben, amely a családi házak architektúrájában a historizáló neobarokkot, az irodaházak esetében pedig az üveg-gránit posztmodernre váltotta fel. Ugyan historizmusról beszélhetünk, azonban ez a historizmus a pasaréti modern villaépítészettel folytató Tomay Tamás munkáinak ismeretében mégiscsak egy élő tradíció folytatása.

b-2.) ii Alkotó



Plájer János és Szabó Tamás János – Finta Stúdió: Társasház az Endrődi Sándor utcában – Richard Meier.

A Finta József irodájában dolgozó alkotópáros egy belső „házipályázaton” nyerte el a megbízást, melynek alapprogramja volt az amerikai építész Richard Meier modora. Ennek főbb elemeit pontosan mímeli a ház, így a fehér, raszterszerű kőburkolat, a nagy összefüggő üvegfelületek, a levegőtömeg kontúrjait képző külső gerendák, valamint a szoborszerű, plasztikus lépcső valóban Richard Meier örökébe helyezi a házat. Az imént felsorolt formajegyek alatt az architektúra egyértelműen az európai modernizmushoz kötődik, melynek manierista – egész karrierjén át – következetes képviselője volt Meier.

A másodlagos – művészeti mimézis határhelyzetei

A másodlagos, művészeti mimézis az egyes alkotásokat formai szinten is egymáshoz fűző viszonyrendszerrel nyilatkozik. Akár múlt idejű, akár jelen idejű ez a viszony, létezik egy olyan határhelyzet, melyet az ismétléssel írhatunk le.

Ismétlés

A *másolás az utánzás* közötti – talán erőszakolt, ám sensus communis-szal feltétlenül érezhető – különbség megtétele leginkább a cselekedet és a tárgylétrehozás, mint végeredmény között tehető. Ezek szerint a cselekvés azáltal nemesebb, hogy feltétlenül érződik benne az egyéniség; a humorista paródiájában nem csak a paródián, hanem magán a humoristán is nevetünk, míg a létrehozás folyamatában rejtező, páncréacionista szemlélettel értéként megszavazott szükségszerű és emberi egyéniséget és a vele kapcsolatban álló személyességet egy tárgyon, egy másolaton már habozunk kimutatni. A másolással létrejött tárgyak természetesen lépésről lépésre eltávolodnak az eredetitől, vagy ősforrásától, mely például a festményekről készült rézkarcmásolatok eltérő konvenciókhoz tartozó vonalkultúrájában rendkívül pontosan kimutatható. Mégis, ezek a művészettörténeti vizsgálatok és remek tanulmányok a tárgyakkal, a tárgyak eredetijével és replikánsával, nem pedig az alkotó érzéseivel foglalkozik. Ennek megfelelően a meditációs élmény, amit a másoló érezhet egy kódex kópiájának elkészítésekor, olyan magánélmény, amely sokáig nem – és javarészt ma sem érinti – egy művészeti probléma társadalmi erőterét. Nem véletlenül rendkívüli a másolásnak egy határesete, az ismétlés. A repetíción belül jól elkülöníthető a történelmi, illetve a mitikus, „rituális” ismétlés kategóriái. Ennek bemutatására érdemes egy rövid kitérőt tennünk.

A történelmi ismétlésről Hegelnek egy rendkívül kevésbé ismert, ennek megfelelően ritkán idézett passzusa nyilatkozik, mely szerint

„(...) általában egy állam forradalmi átalakulását mintegy csak akkor szentesíti az emberek véleménye, ha ismétlődik. (...) Napóleont is kétszer kellett trónjától megfosztani és a Bourbonokat is kétszer kellett elűzni. Az ismétlés által az, ami kezdetben csak esetlegesek és lehetségesnek tetszett, valóságossá és igazolttá lesz.”¹

Ebben kontextusában felidézve az 1948-as Magyar Forradalom és Szabadságharc toborzódalát – Kossuth Lajos azt üzente / Elfogyott a regimentje / Ha még egyszer azt üzeni / Mindnyájunknak el kell menni (...) – is a veszély valóságossá tételének és igazolásának ismétléssel történő nyomatékosítását jelenti. Jellemzően más kategóriát képvisel a művészeti ismétlés.

A műalkotás kapcsán elvégezhető rituális ismétlés irodalmi példája Magyarországon az Ottlik-kultusz eredményeként jött létre. Ennek csúcspontjaként Esterházy Péter 1982-ben – mintegy napi imádságként – egy nagyalakú fehér papírlapra lemásolta Ottlik Géza *Iskola a határon* című teljes, majd² négyszáz oldalnyi regényét. A furcsa szövegszöttek a korabeli *Mozgó Világ* Ottlik-számában meg is jelent. Az ismétlésnek – Szilágyi Ákos szavaival élve – mint a megismételhetetlenség demonstrálásának ez az elszánt, ironikusan kifordított és heroikus gesztusa Esterházy Péter személyes tiszteletadásaként Ottlik Géza 70. születésnapjára íródott – helyesebben szólva készült el. Ez a gesztus – és ebben a kortárs irodalom-elmélet is egyet ért – legalább három irányból értelmezhető. Az első értelmezési lehetőséget a cselekvés közben – valóban a napi imádság meditatív hatásával egyenértékűen fellépő személyes érzet, zenszerű állapot vélelme, vagyis Esterházy Péter speciális rítuson keresztül létrejövő magánánhítata jelenti. Második megközelítésként az aktus végeredményének regényként, radikális regényként való értelmezését adja Mártonffy Marcell², míg – a

¹ idézi: Danto, Arthur C.: „Művészet a művészet vége után.” In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijárat Kiadó, 1997. 370. old. Az idézet az *Előadások a világtörténet filozófiájáról* Rómáról szóló fejezetében vannak. E passzust Karl Marx veszi át 1852-ben Louis Bonaparte Brumaire tizenharmadikája című dolgozatában, ahol annyival egészíti ki, hogy az első esemény rendszerint tragikus, a második pedig komédiaként ismétlődik meg. az ismétlés kontextusában új és árnyal jelentés adható Hasonló értelmezése lehetséges a Kossuth Lajos azt üzente / Elfogyott a regimentje /

² Mártonffy, Marcell: „Olvasás-példázatok”, in: *Műhely*, 2001/1. 72. old.

harmadik interpretáció szerint – az Ottlik-lap olyan kép, melyen az idő jelenik meg³. Ilyen értelemben a végeredmény, vagyis a papírlapon látható „fekete gubanc”, „talányos szöttes”, kibogozhatatlan „ábratömeg” – Balassa Péter, a nagyívű elemzés szerzője szerint – nem szövegvariáns, hanem „egy lineáris textus egyidejűvé tett látványa”, s mivel ez a kép az időről beszél – ezért gobelin – magát a regény műfaját tematizálja: „új mű a régi műről”. Ez az új mű a logoszt ikonizálva a szöveget képpé fordítja át, mely az egymásra rótt sorok kibetűzhetetlen látványát adja. A szöveg ezáltal változik át képpé, látvánnyá.

[Esterházy másolata] „az eddigi legpontosabb analízis [az *Iskoláról*] (valóban, a szóról szóra másolásnál pontosabb elemzés nem lehetséges, még ha ez maga elemzési lehetetlenség is), továbbá a leglátványosabb, a legnépábrán beszédes értelmezés a műről. Az Ottlik-regény elemzői és olvasói nyilván nem egyszer éreztek ellenállhatatlan vágyat, hogy róla beszélve és írva az egészet odamásolják a papírjukra [...] Éreztek továbbá, hogy ezen kívül legfeljebb vele hallgatni lehet, mélyen, nyugodtan, derűs szabadsággal. És elcsöndesedni. [...] mert amiben minden megvan, arról mit lehet még mondani. Beszéljen ő...”⁴

(Zárójelbe kívánczó megjegyzés, de ez a gesztus, vagyis a képbe sűrített, percipiálható regényidő valóságos tétele úgyszintén Esterházy Péter nevéhez fűződik azzal, hogy a *Harmonia Caelestis* című monumentális regényét Erdélyben egy huzamban, „váltott lovakkal” olvasták fel.). A magánáhitat alapjaként szolgáló rituális ismétlés – a Balassa Péter által is említett, újratertelésben testet öltő, elragadtatásról tudósító kritikai attitűd egy ház újjáépítésében csak felette problémásan valósítható meg *egyedül*, egy kolostor celláját átlényegítve tükröző írószoba négy fala között. Ennek ellenére az építészeti alkalmas terepe lehet egy ilyen tevékenységnek, annyi különbséggel, hogy a technológiai nehézségeket áthidalandó gép, az „óriásgép” Lewis Mumford megamachine-ja, vagyis emberek szervezett csoportja által szükségszerűen válik a kollektív áhitat részévé. Az ismétlés építészeti adaptációja a japán Ise szentély rendszeres, húszévenkénti újjáépítése, vagy akár az organikus építészeti egy-egy nyári akciója Visegrádon. Szentkirályi Zoltán szavaival:

„A Kiotótól keletre fekvő Ise erdőben épült valamikor a 3. sz. folyamán a nap istennője (a császári család mitikus őse), Amaterasu tiszteletére az ún. belső szentély, a Naigū, később pedig, az 5. sz.-ban ennek majdnem pontos másaként a táplálék, a termés istennője, Toyuke-Hime tiszteletére a külső szentély, a Gegū. A főépület mind a kettőnél viszonylag kis méretű (kb. 11x5,5 m-es), „cölöpökön” álló, nyeregvetésű építmény, a padlószint magasságában körülfutó erkélyfolyosóval. Bejárata az egyik hosszoldalon nyílik. Megjelenése a végtelenségig egyszerű. (...)

Az Ise szentélyeket a hozzájuk fűződő rítus tartotta fenn kitűnő állapotban. Mindkét együttes, a Naigū és a Gegū közvetlen szomszédságában azonos nagyságú megszentelt terület van, s a kettőt váltakozva használják. A 7. sz. végén bevezetett „törvény” szerint a tartalék helyen minden 20. évben felépítik a meglévő együttes tökéletes mását. Amikor elkészült, ünnepélyes szertartással, éjjel átszállítják a kultusz tárgyakat a régiből az újba, s utána a régebbi épületcsoportot lebontják. A szentély így anyagában mindig megújul, anélkül, hogy a formája változna. Ennek a rituális szokásnak van egy nehezen felmérhető, ám annál jelentősebb, széles körben ható következménye: az egy nemzedéken belül legalább kétszer lejátszódó, periodikus ismétlés nemcsak a formát, hanem magát az építőgyakorlatot is élő hagyományként konzerválja. Ez pedig - a szentély rangját figyelembe véve - nem csekély mértékben járult hozzá ahhoz, hogy Japánban a fejlődés nem szorította ki az építés ősi módszereit, olyan értékek mentődtek át a mába, amelyeket az európai építészeti már a római ókorban 'elfelejtett’.”⁵

Talán nem járunk mesze az igazságtól, ha az ismétlésben a hagyományörzés európai kontextusban szélsőséges, ultrakonzervatív mintáját véljük felfedezni.

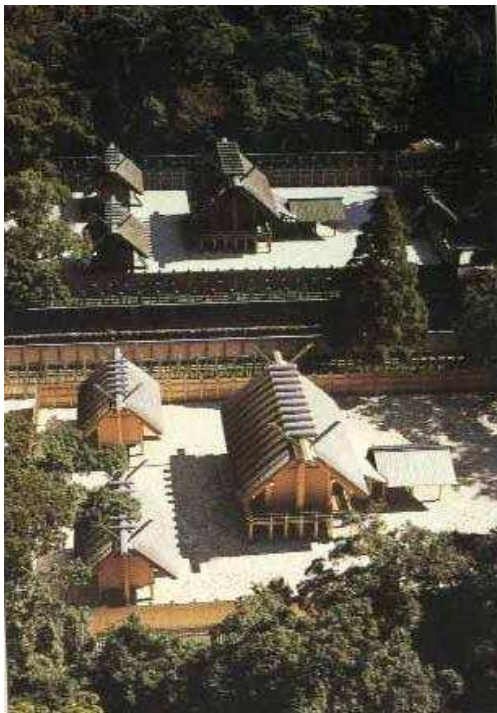
Az építészeti ismétlés a *szent* építészeti megnyilvánulásával van összefüggésben. Az emberi történelem két módját dolgozta ki a hierophania építészeti reprezentációjára, melyek közül az első a piramis, vagy katedrális hagyománya. Ekkor a föld legellenállóbb anyagának megmunkálásával, annak valamilyen ideális, de legtöbbször kolosszális méretű formába történő kényszerítésével olyan objektumok jöttek létre, amelyek egyszerre szolgáltak az örökkévalóságnak és időtlenségnek, úgy, hogy kellően erős kontrasztban állottak –

³ Balassa, Péter: „Egy regény, mint gobelin” in: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. 309., illetve *Új Symposion*, 1982/9.

⁴ Balassa, Péter: „Egy regény, mint gobelin” in: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. 309., illetve *Új Symposion*, 1982/9, 343. old.

⁵ Szentkirályi, Zoltán: *Az építészeti világtörténete*. Terc Kft, 2004. 269-271. old.

és álnak ma is – az ember múlandóságával. A másik hagyomány értelmében – erre példa az Ise szentély – a virágkoronák, összefűzött nádkötegek rituális elpusztításával az ember az időt „cselezi ki”, rációfalva arra az alaptörvényre hogy az elmúlás jegyeivel ruházza fel szent épületeit. A meghatározott időnkénti, szent anyagokból, meghatározott módon és sorrendben elvégzett megújítás-ismétlés – tehát messze nem „feltalálás”, invenció – során tűnik elő a szentség, amely ezáltal teszi lehetővé – az előző tradícióval szemben – a legátmenetibb anyagok használatát.



Kr sz. II. V. sz. Ise, shinto szentély, Honshu.

Másolat – Hamisítvány

Az építészeti ismétlés fentiekben ismerttet aktusaitól különbözik az építészeti másolatok problémája. E nehezen körülírható fogalmat az aktus végletes világosága, szekularizációja különbözteti meg az ismétléstől. Míg az ismétlés alapvető vonatkozásaiban szakrális cselekedet, addig az építészeti másolatból hiányzanak az építészeti hierophánia mégoly áttételes elemei is. A példaként felhozható lakótelepek az iparosítással függenek össze, és hasonló eredményként tekinthetünk a leégett Budapest Sportszernok Szovjetunióból importált szerkezetére és formájára is.

Manapság az építészeti másolatok a tematikus élményparkok világához köthető. Disneylandben és Las Vegasban található Eiffel-torony, Tower Bridge, vagy piramisok az építészeti másolás példái⁶, mely alól a Lánchíd és a Hősök terének távol-keleti másolatai sem kivételek. Mindez természetesen érinti az építészetben amúgy nehezen definiálható hamisítás⁷ problémáját. Ezt a legegyszerűbb az építészet eredetiségének irányából megközelíteni. Létezik ugyanis egy, a konzervativizmusával együtt rendkívül frappáns, ám annál mélyebben rétegzett építészet-definíció, amely eredménnyel tesz kísérletet az *eredeti* ház meghatározására. Ez az építészet-meghatározás Radnóti Sándor *Hamisítás* című könyvében szereplő eredetiség-fogalom bővítmenyeként jön létre.

⁶ Rajk, László: „Radikális eklektika” in: *Radikális eklektika*. Jelenkor kiadó, 2000. 5-12.

⁷ Radnóti Sándor könyvének építészeti kiterjesztését célozza Rajk, László: „A hamisítás az eredeti parazitája.” in: *Radikális eklektika*. Jelenkor kiadó, 2000. 63-66.

Ezek szerint *a jó ház unikális, individuális, újdonságértékű, történelmileg és topográfiaileg egyaránt hiteles, ennél fogva elválaszthatatlana helyétől úgy, hogy célját a tektonikai poézis segítségével gazdagon fejezi ki.*

Mindez a ház és általában a műalkotások eredetiségfogalma is egyben, utóbbi azzal kiegészítve, hogy az építészet esetében követelményként jelentkezik a topografikus hitelesség is. Ez a topografikus hitelesség nem más, mint a helyi fényre, anyagokra és klímára történő olymértvű reagálás, vagyis a természettel felállított puha kapcsolat, mely az épületet elméletben is elszakíthatatlanná teszi a helyétől.

Ez a meghatározás – izgalmas módon – azonban egy feszítő ellentmondás is tartalmaz. Ez az ellentmondás a topografikus hitelesség mentén húzódik. A fenti definíció, a topografikus hitelesség és a tektonikai passzusoktól eltekintve ugyanis a műalkotások eredetiségének, ekként tehát magának a műtárgynak az eszencialista alapokon nyugvó meghatározása is. Magyarán, azok a tárgyak, melyek valamilyen módon megfelelnek a fenti meghatározásnak, művészeti tárggyá avanzsálnak. Ez egyben azt is jelenti, hogy mindazok az építészeti alkotások, melyek kimerítik a fenti kritériumot, művészeti alkotások is egyben. Az ellentmondás ugyanakkor abban a jelenségben rejlik, amit az igazán nagy műalkotások kontextusváltó képességével jelölhetünk. Az a tulajdonsága, melynek segítségével eredeti születésének eredeti közegéből – úgy térben, mint időben kiszakítva – is megőrzi az integritását. Megőrzi képességét arra, hogy letűnt korok tanújaként képes a kultúráról, emberi létről valami olyasmit megfogalmazni, melynek kapcsán változatlanul műtárgyként tekinthetünk rájuk. Egy festmény mind az idejéből, mind a helyéből kiszakítva képes létezni, Raffaello Sixtus Madonnáját ma nem oltárképként, templomban, az általa megjelenített transzcendencia okán adoráljuk, hanem múzeumban „mindössze” képként csodáljuk. Az építészeti alkotás térbeli kontextusváltó képessége ezzel szemben korlátozott. Úgy a kortárs, mint a történeti alkotásokat is elszakíthatatlannak véljük helyüktől. E vélekedést erősíti az a megvetés, amely az európai építészet Las Vegas-i másolatait kíséri. Még egyszer összefoglalva, a fentiekben adott műalkotás-definíció a helyhez-kötöttségi kitételével együtt egyszerre igazolja és cáfolja bizonyos építészeti alkotások műalkotásként történő kezelhetőségét. Ebben a helyzetben vagy a topografikus hitelesség, vagy pedig a kontextusváltó képesség kívánalmán kel enyhítenünk. Úgy vélem, hogy az előbbire, vagyis az ortodox helyhezkötöttség oldódására jelentős művészettörténeti példák – úgymint Istar kapu –, vagy kortárs jelenségek – úgymint Toyo Ito teapavilonja és általában a világkiállítási pavilonok – is egyaránt jó példával szolgálhatnak. Rendkívül bizarr oldalágát jelentik az építészetnek a Las Vegas-ban található másolatok, ám ettől függetlenül nem állíthatjuk azt, hogy az Istar kapu pusztán azáltal kikerült volna az építészettörténetből, hogy azt darabjaira bontva Berlinben újraépítették. Annak ellenére csodáljuk a pergamoni Zeusz oltárt, hogy azt nem az eredeti helyszínén, hanem egy európai múzeumban tekinthetjük meg. Ezek a példák messze nem annyira általánosak, mint az oltárokról leaszott táblaképek múzeumi megjelenése, de mégiscsak bizonyítják azt a képességet, melyel az építészeti alkotás születésétől eltérő időben és helyen is képes bizonyos értékek hordozására. A korábban megadott definíció önellentmondását tehát úgy oldhatjuk fel, ha némiképp lazítunk a topografikus hitelesség kívánalmain. Különösképpen fontos ez az eredeti helyén pusztulásra ítélt történelmi, vagy akár kortárs épületek esetében, ahol a múzeumba szállítás nem pusztán a kontextusváltás, hanem a modern műemlékkultusz alapján tett értékvédelmi gesztus.⁸ A műalkotás, vagy műtárgy múzeumba kerülése tehát a kultúrának és a védelemnek egy olyan intézményesített és bejáratott gesztusa, mely nemhogy garantálja, hanem a múzeumi környezet okán némiképp még növeli is az adott tárgy értékét. Ebben az esetben tehát könnyű szívvel feloldható a topografikus hitelesség kívánalma, révén az gondos előkészítés, kutatás és széleskörű társadalmi diskurzus eredményeként jön létre.

Jóval problémásabb az alkalmi pavilonok, ideiglenes építmények sorsa. Toyo Ito világsajtót bejárta hyde parki Serpentine teapavilonját elmozdították helyéről, hogy az a Battersea-i erőmű mellé kerüljön. Egészen más a helyzet a világkiállítási területekkel, ahol egy új jelenséggel, a *hely megszűnésével* is számot kell vetnünk. A felhagyott világkiállítási területeken nem csak az épületek veszítik el a helyüket azzal, hogy szétszerelve hazaköltöztetik őket, hanem a rendezvények elmúltával a heideggeri értelemben vett helyük

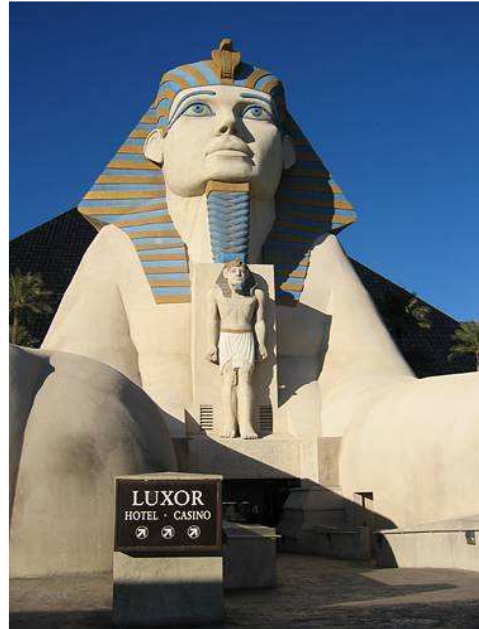
⁸ Radnóti, Sándor: „A Kolostorok - Függelék” in: *Hamisítás*. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1995. 308-319. old. A Berlinben kiállított pergamoni Zeusz oltár példájához hasonló New York-ban, ahol nem volt középkor, a George Grey Barnard szobrász által felállított és rekonstruált kolostorok. Négy francia kolostor maradványait a Saint-Michel-de-Cuxa, Saint-Guilhelm-de-Désert, Bonnefont-en-Comminges és Trie. Az eredetiség, hamisítás, kontextusváltás vitájában itt különös élességgel merül fel a szempont: szabad-e műemlékeket a saját valóságukból kiszakítva a megőrzésük érdekében elszállítani? Illetve mennyiben ismérve az igazi műalkotásnak a kontextusváltó képessége, ahol kontextus alatt helyhez rögzítettség is értendő? Az egyik kézenfekvő álláspont szerint az építészeti alkotás sorsának szerves része, önálló létének bizonyítéka az időnek kitett mivolta, ezzel együtt elmúlása, rommá válása.

szűnik meg. A nemlétező helyen álló épület, vagyis a helynélküli ház önmaga síremléke, építészeti kenotáfium.

Az építészeti hamisítás – amennyiben létezik ilyen – az a műemlékkultuszon kívül álló, eredeti topográfiai kontextusából kiszakított alkotások újjáépítésével áll kapcsolatban.



Las Vegas: Eiffel torony másolat



Hotel Luxor – Szfinx-bejárat

HARMADLAGOS – TUDOMÁNYOS – MIMÉZIS

A huszadik századi absztrakt építészet ikonoklaszta – képromboló – beállítottsága teljes elfordulást jelentett az antik építészet referenciáitól és az ezzel szükségszerűen együtt járó ornamentikától, díszítéstől. Ez az elfordulás ugyanakkor új kapcsolatok megnyitását jelentette, melyben először az építészettörténet-, és teória kezdte szélesebb társadalmi összefüggések függvényében tárgyalni az építészetet. Sigfried Giedion könyve a Space Time and Architecture Einstein relativitáselméletének megvalósulását látta a modern építészet térkonceptiójában. Ezzel létrejött azt az építészetnek és a tudománynak egy olyan máig tartó menyegzője, melyben alapvetően két tendencia figyelhető meg. Az egyik építészetteoretikai, a másik gyakorlati. Teoretikusok folyamatosan a kurrens természet-, és bölcsészettudományok alakította új szuperstruktúrákhoz igazítják az építészetet, illetve ezzel párhuzamosan az alkotók bizonyos megoldásaik magyarázataként szinkretikus természettudományi-, és filozófiai bölcselkedésbe bocsátkoznak. A filozófia, illetve a világot leíró kozmológia jelenleg a legmegtermékenyítőbb formai inspirációk hordozói. A jelenség természetesen elválaszthatatlan a természet-, és társadalomtudományok divathullámzásaitól. A természettudományok termékenyítő hatása, bármilyen részterület, vagy tudományos eredmény tekintetében szerepet játszhat, így az alábbiakban csak néhány, jellemző példát emelek ki.

a.) Kozmológiai mimézis

a-1.) Természettudományok hatása



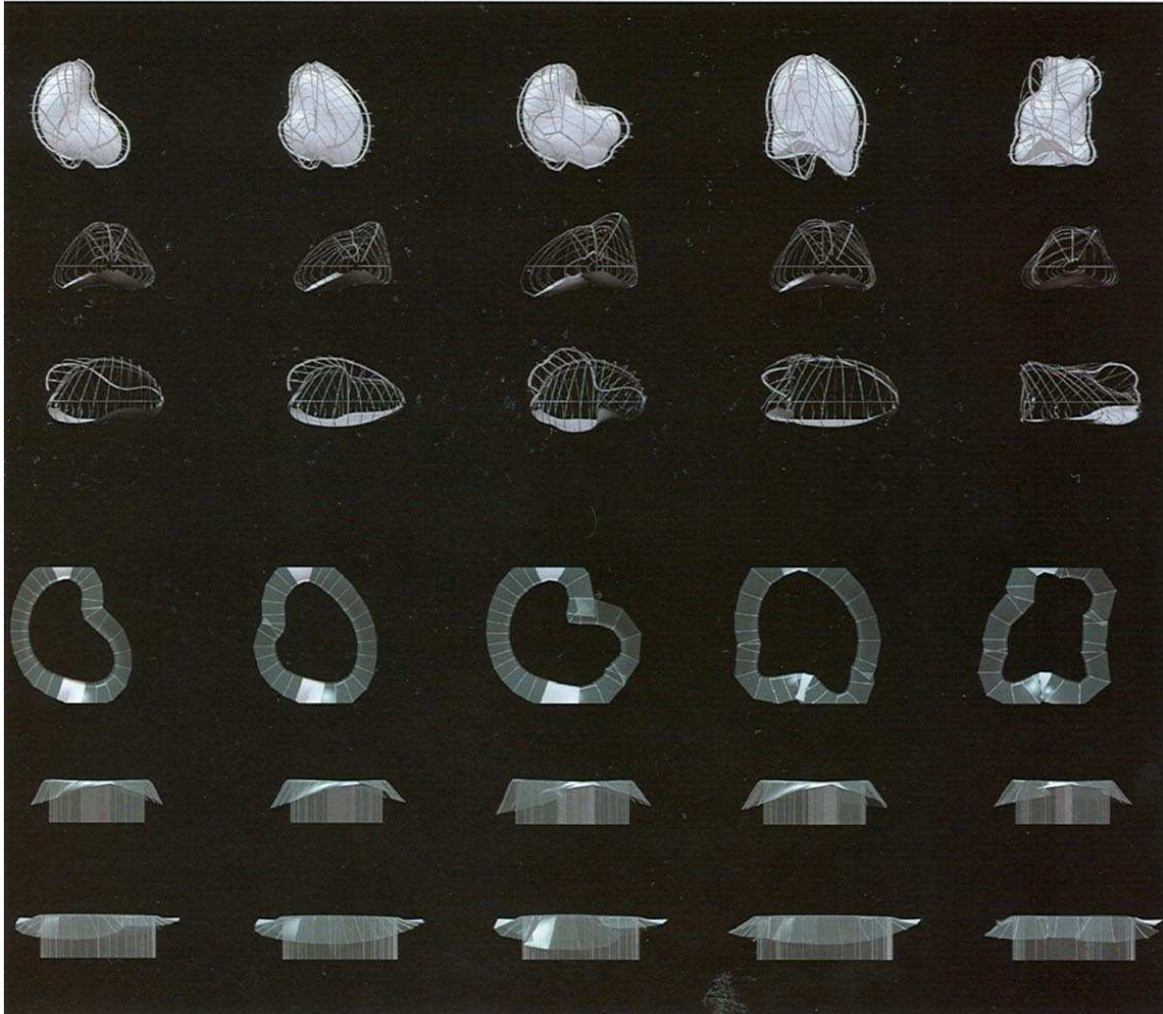
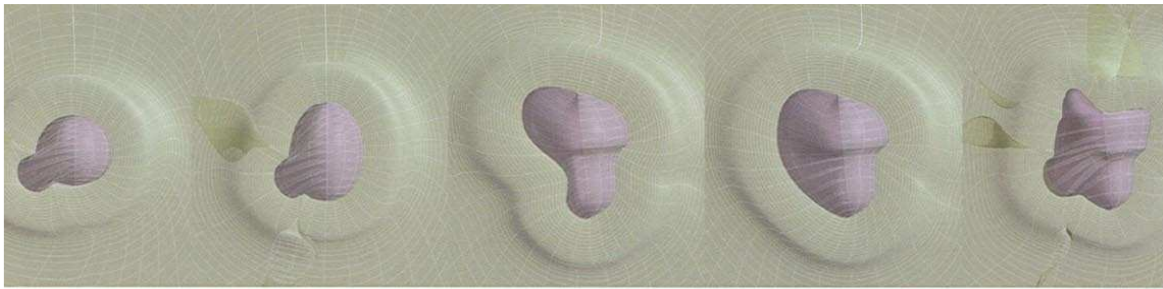
Fraktálmélet LAB 2003 Melbourne Federation Square.

A médiacentrumot, színház-, előadó-, és mozi-termet is magában foglaló együttes üveg-, és fém homlokzati rendszere három szögekből áll. A nagyobb egységek kisebb egységeket, míg azok még kisebb elemeket tartalmaznak. Az explicit formai inspirációt a fraktálgeometria jelentette, ahol az egyes mintázatok léptékektől függetlenül ismétlődnek.



Un Studio: 1993-1998 Möbius house.

Az önmaga felületébe visszatérő csavart szalag a geometriája okán vált az építészeti kutatások geometriai középpontjává. A möbiusz ház belső szervezése, a határoló felületek, mint külön entitások bizonyos, meghatározó pontokon történő csatlakozása jelenti a formai mimézisen túli tartalmi elemet, ahol az egyes cselekvések, úgymint találkozás, mozgás, pihenés, szórakozás, funkcionális pontjai gazdagítják a möbiusz szalag felületi anomáliáját.



Greg Lynn: *Embriological House*, 1998-2000

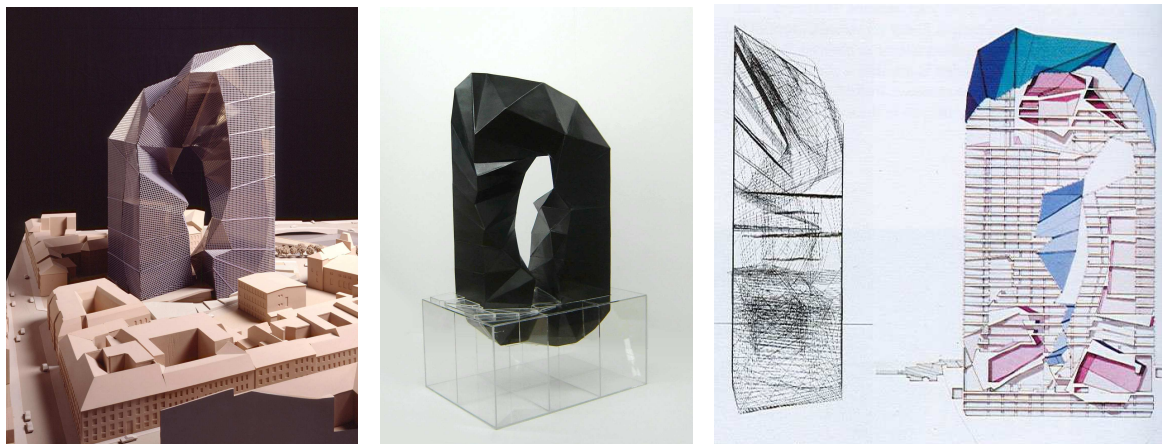
A számítógép által generált adatok evolúcióját, módosulását folyamatosan biológiai, genetikai szakterminusokkal írja le az építészet. Eme házsorozat, az embrió fejlődésének mintájára az egyedi lakókhöz, illetve a területre jellemző különböző adatok, légszennyezettség, zaj, stb. alapján végtelen és egyedi számú épületet generál, melyben a módosulások okán a genetika szakterminusait használja. E munkaterv egyik még kiforralásra való ellentmondása, hogy a felhasznált adatok következtében az épület állandó változást mutat. Márpedig kérdéses annak a pillanatnak a megítélése, amelyik az időt megfagyaszttva végül is az építés aktusához vezet.

Mindezektől függetlenül leszögezhető, hogy az evolúcióbiológia és a genetika az építészeti referenciák élén állnak. E divat egyik oka az ökológikus gondolkodás, mely különleges figyelmet szentel az organizmusoknak, a másik pedig az a szélesebb társadalmi bázison nyugvó vélekedés, mely az emberrel kapcsolatos érzések, vélekedések, betegségek, jó és rossz szokások létét objektíven adott genetikai okokra, illetve kémiaira vezeti vissza. A genetika, vagy nevelés dualizmusában az elmúlt évtizedek a genetikát tartják meghatározónak.

b) Bölcséleti mimézis.

A bölcséleti mimézis egy általánosabb értelmű gyűjtőfogalom, melynek éppúgy része a bölcsészettudomány – azon belül kiemelten filozófia a társadalom-tudomány, történelemtudomány nyelvészet –, mint azok az építési előírások, kiáltványok, melyek valamilyen gondolati alapvetés – filozófia – szellemében fogantak. Az építészet bölcséleti referenciáinak középpontjában a hetvenes évek második felében a szemiotika illetve a szintaktika állt, hogy idővel a dekonstruktivizmusnak, illetve a foldingnak adja át a helyet, ami összefüggést mutat a társadalomtudományokon belüli divatoknak is.

b-1.) Filozófiai mimézis



Peter Eisenman: Max Reinhardt ház, Berlin 1992,

A berlini épület formai alapját a Möbiusz szalag jelenti, megvalósítását ugyanakkor a Gilles Deleuze és Félix Guattari filozófiájában központi szerepet kapó „hajtogatás” – folding, le pli – eszközeivel valósítja meg. A rendkívül áttételesen az időt és a történelmet gyűrődésként, redőzetként értelmező filozófia eme gyűrődések és redőzések által rendel egymás mellé, időben és térben egymástól messze elhelyezkedő fogalmakat. A gyűrűs, hajtogatás forma illusztrációja – az irodalomkritikai dekonstruktivizmushoz hasonlóan – építészeti rendkívül kézenfekvő formavilágot eredményez. A filozófiai mimézis számtalan esetben már csatlakozik a természettudományokhoz, révén – Paul Virilio megállapításai szerint – a fizikusok egyre többet filozofálnak, míg a filozófusok egyre többet foglalkoznak fizikával. A filozófia és a fizika eme szinkretizmusa igazolható az építészeti dekonstruktivizmus mellett megjelenő káoszelméletekkel.

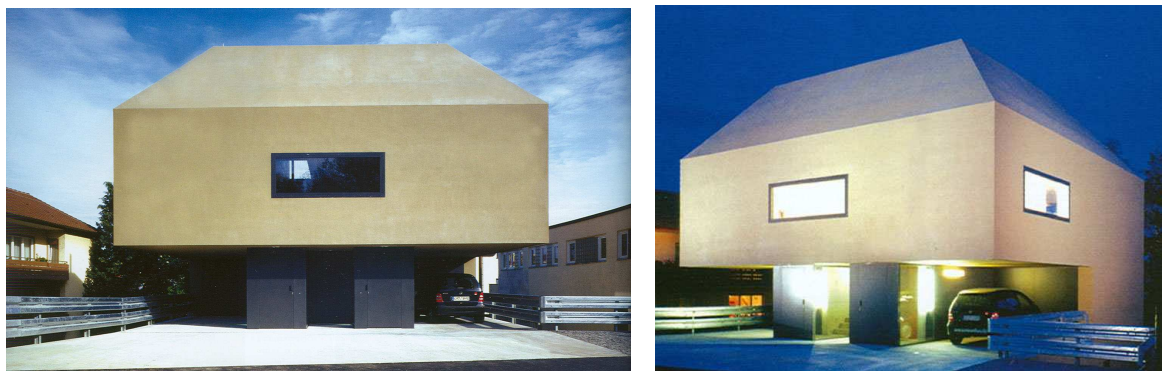
b-2.) Manifesztum-építészet



Le Corbusier: Villa Savoy, Poissy, 1928.

Az építészettörténet ma Le Corbusier kiáltványának épített manifesztumaként tartja számon. Az épület Corbusier öt pontjának mimézise: (1) lábakra állított, hogy alatta átfolyjon a természet; (2) lapos tetős, hogy ott visszaadja mindazt, amit a természettől a földszinten elvett, (3) szalagablakai határtalanul beengedik a fényt, (4) szerkezete szabad osztású pillérváz, ami (5) szabad osztású, a szerkezettől független alaprajzot eredményez.

b-3.) Építési előírások



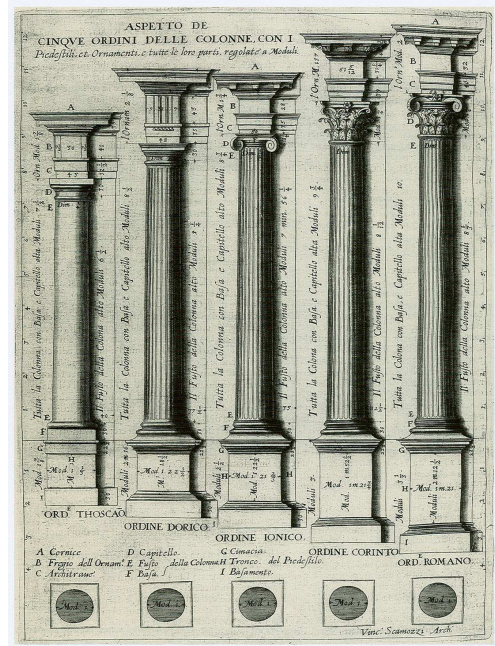
Giorgio Bottega – Henning Erhardt: House S, Ludwigsburg, 2004.

Magyarországos is ismert az „OTÉK” ház kategóriája, mely az előírások által lehetővé tett – imaginárius – épület formai mimézise. A kiáltványhoz, vagy a manifesztum-építészethez hasonlóan itt is előírások rendszere áll az épület-forma háttérében. A manifesztum és az építési előírás ebben az esetben átveszi a Program szerepét (Lásd: II. 1. Program – Építészet – Interpretáció.) Ennek szellemes, majdhogynem karikírozott mimézisét valósítja meg a németországi példa. A szigorú előírások magastetős, hagyomány tömegű épületet írtak elő az utcai nézetében. A létrejött megoldás elvezet a házként felismert ház problémájához. (Lásd.: AZ ÉRZÉKELÉS FELTÉTELEI)

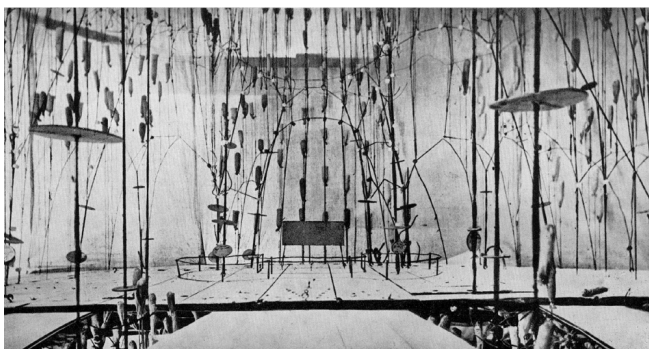
c.) Tektonikai mimézis – Erőjáték megjelenítése



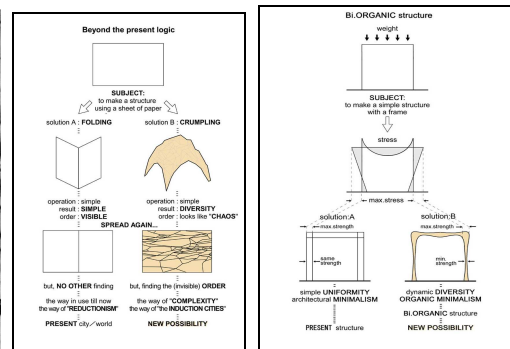
Egyiptomi nyílt-, és zárt kelyhű papiruszfejezetek



Az öt oszloprend Vincenzo Scamozzi



Antoni Gaudí: Függesztett zsinór makett a terhek modellezésére



Makoto Sei Watanabe Biorganikus szerkezetek

Az építészeti elemek és jelenségek racionális magyarázata az egyes őselemek formáját a tektonikai torzulásnak és az erőjáték illusztrálásaként tárgyalja. Ennek megfelelően az erő hatására deformálódik a párnatag, nyílik szét a növényi kelyhű oszlopfő, hasasodik illetve sudarasodik az oszlop. Az erőjáték tudatos leképezése áll Gaudí szerkezetei mögött – a gótika a próbák és kudarcok egymást váltó rendszere volt, tudományosság és tervezettség a mai értelemben nem tételezhető a szerkezetek mögé. Gaudí hagyományát viszi tovább Makoto Sei Watanabe, aki a számítógépes apparátussal modellezi azokat a Biorganikus szerkezetek, melyek ténylegesen a rá ható erők következtében veszi fel az alakját. Az építészeti őselemekészlet formájának ilyen tektonikai tárgyalása eltér a művészettörténeti paradigmától, ahol alapvetően leíró vizuális magyarázatokkal szolgálnak az építészettörténet elemző szándékaira. (Lásd: Építészeti mimézis története.)

PSZICHOLÓGIAI – MIMÉZIS

A mimézis fogalmának kortárs – Walter Benjamin és Theodor W. Adorno munkássága nyomán létrejövő pszichológiai kiterjesztése a mimetikus mozzanatot már kétirányúnak tekinti. A befogadó és az alkotó szempontjából egyaránt kreatív folyamatot feltételezve ez a mimézis alkalmas a regionalizmus által hirdetet, a környezethez történő asszimiláció leírására. Ebben az esetben nem a házban, hanem a házzal valósul meg a környezethez történő alkalmazkodás, asszimiláció, mely egyben a kritikai regionalizmus, kritikai alkalmazkodás, mimézis határeseiteinek a leírására válik alkalmatossá. Ebben a folyamatban mimetikus mozzanatként először az alkotó azonosul a hely szellemével, ezt az azonosulást pedig az épület, kortárs mimézis mozzanataként valósítja meg. Az egymáshoz rendkívül közel álló fogalmak – úgymint illeszkedés és adaptáció kritikai mozzanatát a modern, mozgalom kritikizmusa, illetve a kiüresedett populista jelképekkel szembeni távolságtartás – kritika – jellemzi.

a.) Regionalizmus, kreatív adaptáció, atmoszféra



1963-1964 Mario Botta: Genestrerio parókiaépület

b.) Illeszkedés, Kritikai mimézis



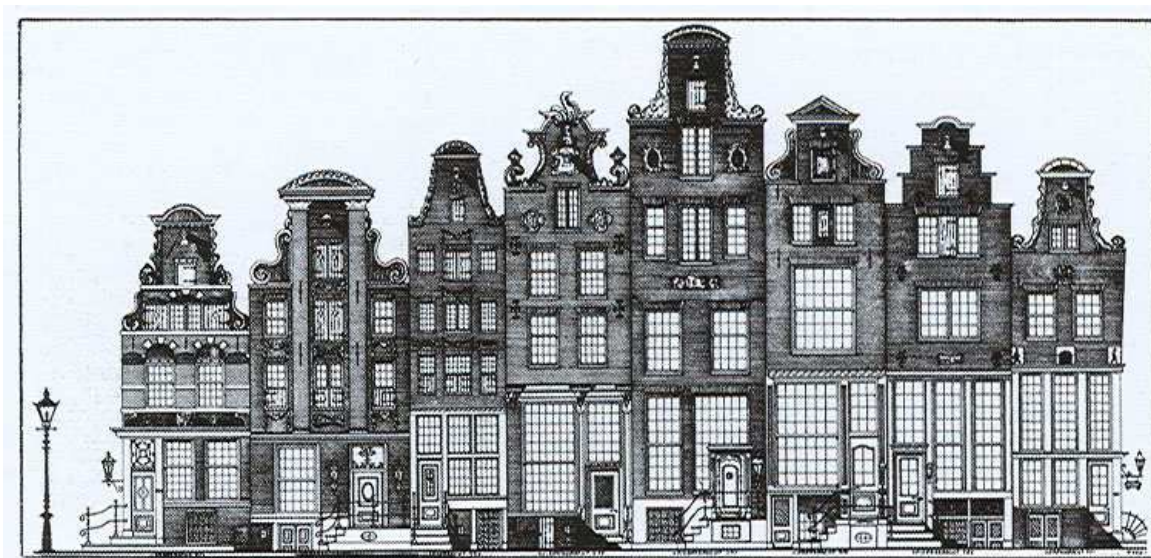
Ferenc István, 1998 Tihanyi Művésztelep.

III. RÉSZ: MIMETIKUS SKÁLA

1. FEJEZET: Az érzékelés feltételei

A más okozta öröm legfontosabb oka, hogy fel lehet ismerni, mert hasonlít az eredetire. A MÁSkép tehát ráismerés is egyben. Olyan kép a világról, amit speciális szemszögből láthatunk, és csakis mi láthatunk. Az ember jelolvasó, és jelalkotó lény így állandóan a hasonlóságot keresi. A mimetikus igény eme jelek, jelenségek megfejtésének igényét is jelenti, amely szükségszerűen együtt jár a jelentésadás kényszerével. Ez a jelentésadás kényszere ruház fel bennünket azzal a képességgel, hogy adott esetben szívként olvassunk egy amorf építészeti formát. A körülöttünk zajló események illusztráció jelek olyan garmadáját állítják elő, melybe gyakran kényszeresen, előítéletesen is beleolvassunk valamit. Ez az értelmezési, jelolvasói kényszer az alapja annak a szélsőséges álláspontnak, mely minden építészeti alkotást a mimézis egy fajtájának látja (*Építészeti mimézis történet* c. fejezet). Ez a vélekedés segít megvilágítani azt a bevezetőben feltett hipotetikus kérdést, hogy mennyiben mimetikus egy parasztház bütühomlokzata? A fentiekben leírt értelmezési kényszer és beleolvasási képesség eme parasztház-homlokzatot az emberi arc mimézisének látja, ahol a szemek az ablakok, a tető pedig a hajazat.

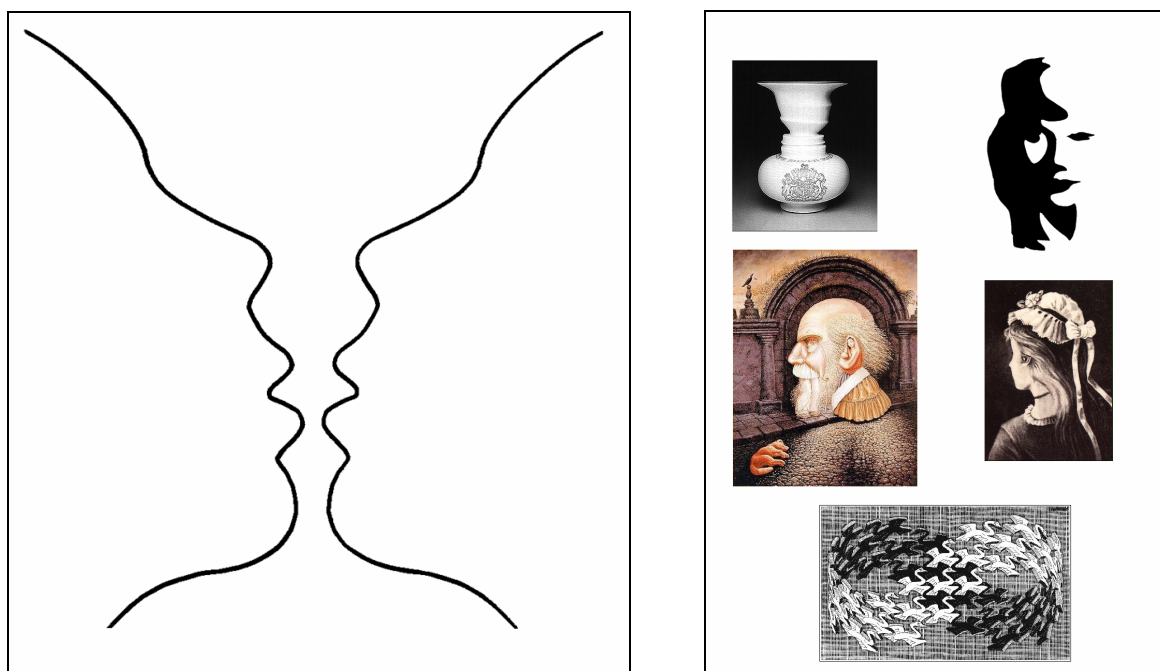
Ennek szubjektív megítélése azonban elválaszthatatlan az érzékelés-pszichológiától valamint a képolfvasási-, és felismerő képességtől. Az arc érzékelése ugyanis egészen a kisgyermekkor óta érzékenyen érint bennünket. Hajlamosak vagyunk minden arccal kapcsolatos vizuális információt hiperérzékenyen felfogni, aminek a hatására az arc alapelemeit rendkívül könnyen beleláthatjuk a környezetünk egyes elemeibe.



A korabeli németalföld polgárainak csoportképeként is „olvasható” utcarészlet.

Nem véletlenül választják az érzékelépszichológiai kutatások a pont-pont, vesszőcske grafikai játékát annak a határvonalnak a feltérképezésére, melytől a korábbi absztrakt jelek, már egy emberi arc diagramját adják. Eltérő kultúrák között a jelenség fordítva is működhet. Míg mi rendkívül könnyen az arccal – esetünkben a bütühomlokzatot, addig az afrikai kultúrák nem reagálnak annyira érzékenyen a képi mélység támpontjaira.¹ Az alak-háttér kutatások, Escher világára ehelyütt csak utalást téve az is belátható, hogy a (képi) felismerés hasonló nehézségei bizonyíthatóak a nyugati kultúrán belül is.

¹ Deregowski, Jan B.: „Illúzió és kultúra.” in: Gregory, R. L. and Gombrich, E. H. Ed.: *Illusion in Art and Nature*. Duckworth, London, 1973. *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest, 1982. 165-196.



Az alak-háttér probléma, mint vizuális észlelhetőség alapesetei: Arcél, vagy pohár? Fül, vagy hölgy? Arc, vagy szakszofonos karikatúra?

Ugyan e kutatások elsősorban a képi információkra vonatkoznak, úgy vélem bátran kiterjeszthető egy még elvontabb rendszerre, az építészeti jelekre is, melyekről úgy szakemberek, mint a laikusok is képek formájában szerzik a legtöbb információt. A képek építészeti jelentősége ugyanis nem alábecsülendő annak ismeretében, hogy számtalan építészettörténeti alkotást ma csak a fennmaradt rajzai, tervai alapján ismerünk.

Az emberi arc könnyű, vagy kézenfekvő olvashatósága felvet egy másik problémát, melyre korábban (Lásd: *Építési előírások – Giorgio Bottega – Henning Erhardt: House S, Ludwigsburg, 2004.*) utaltam. Ez a probléma a háznak a házként történő felismerése. Korántsem magától értetődő, hogy egy házat „házként” ismerünk fel, hogy bizonyos objektumokat szinte azonnal középületként, vagy családi házként azonosítunk.

A házként felismert ház és a családi ház kapcsolata alapvetően pszichológiai. A gyermek a „mi házunkat” legtöbbször az otthonával azonosítja, a papírra vetett néhány vonal pedig nem genetikai örökség, hanem mintakövetés része. Magyarán a szülők, óvónők tanítják meg azt a formát, amit később házformaként azonosítunk. Ehhez a formához a későbbiekben azonban – ha öntudatlanul is – de részletek garmadája társul. Ilyen részlet az ablakpárkány, párkány, lábazat, hogy csak a legkézenfekvőbbeket említsük. Bizonyos alapvető, megtanult formák és részletek rendkívül speciális ötvözetéből áll elő az a valami, amit házként ismerünk fel. Ez a házfogalom természetesen más a szakközönség és az egész társadalom számára, ráadásul térben és időben is változik. Ez a változás leginkább bővülés. Míg a modernizmus első darabjait – Adolf Loos botrányt kavart bécsi épületére – a Loos Haus-ra gondolván – a szokásos történelmi részletek nélkül a nagyközönség elutasította házként értelmezni, addig mára a neobauhaus ingatlanfejlesztési kategória lett.

A forma és a részlet kölcsönhatása jelentkezik ma a házszerű ház, illetve a tárgyszerű, dobozszerű – ház közötti különbség tételében is. Giorgio Bottega és Henning Erhardt családi háza a fentiekben felsorolt részletek hiányában ugyan házalakú – de mégiscsak egy vasbeton doboz. Magyarán részletek és ösformák teszik házként felismert házzá az épületet. Részletek hiányában legtöbbször dobozról, vagy tárgyról beszélünk.

A probléma megfordítva is izgalmas. Elfogadva, hogy a házként felismert ház *formák és részletek* elegye, felmerül annak a lehetősége, hogy mit kapunk akkor, ha kivonjuk ebből az elegyből a (legtöbbször archetipikus) formát? Létezik forma nélküli részlethalmaz? Vajon a végeredmény az építészet? Feltétlenül. Volt is és van is olyan építészeti irányzat, mely ezzel kísérletezik. Azok az építészeti együttesek, melyekben a részletek dominálnak, magyarán, ha a házból kivonjuk a formát, akkor valamilyen műszert, vagy gépet kapunk. És valóban. A high tech építészetre – különösen a Pompidoura gondolva inkább részletek jól komponált természetesen valamiféle szabály szerint rendeződő halmaza marad meg. Még inkább igaz ez mondjuk a százhalombattai hőerőműre, és általában az ipari létesítményekre.

Ezt a szabályt, vagy elrendezettséget nevezhetjük szinonimaként formának, csak hogy ennek nincs köze az eltanult archetípusokhoz. Egy high tech épületben a részletek elrendezettsége – ha úgy tetszik formája – rendre másodrendű magához a részlethez képest.

Ha csak gondolat kísérletként ugyan, de modellezni próbáljuk azt az esetet is, amikor a házként felismert házképből már a formát és a részletet is kivonjuk, akkor ahhoz a redukált gesztusépítészethez jutunk, amit legjellemzőbben Tadao Ando képvisel a Vízi Templománál.

Intencionális és operacionális mimézis

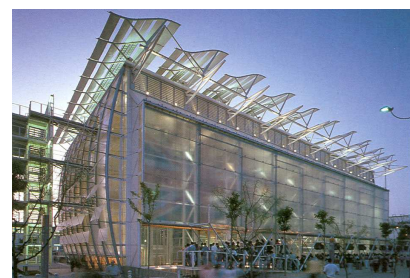
A fentiek alapján egyértelmű, hogy egy mimetikusnak szánt építészeti alkotás mimetikusként történő érzékelése már intenzív és képolvasásban jártas befogadói aktust eredményez. Amikor tehát építészeti mimézisről nyilatkozunk, akkor az egyszerre két mimetikus mozzanatot feltételez. Létezik egy alkotói mimézis, mely során az építész szándéka szerint válik referenciává egy-vagy több világelem. Létezik emellett egy befogadói mozzanat, mely sokkal inkább egyéni, a személyre jellemző építészeti képolvasási és képértelmezői képesség eredménye. Az alkotói mimetikus mozzanatok intenzitása valamelyest rendszerezhető, a befogadói reakciók csak annyiban, amennyiben a szélesebb közvélekedés is mimetikusnak fogadja el az épületet. A ház – a közösség értelmezésében működhet mimetikusként, ezért ezt a jelenséget operacionális mimézisnek nevezem. A mimetikusnak szánt építészeti alkotás mögött húzódó alkotói szándék pedig az intencionális mimézis. Az Építészet – Interpretáció c. szakaszra visszautalva, az interpretáció nyelvi stratégiájában megjelenő hasonlatok és metaforák alapesetben nem tartoznak az operacionális mimézis kategóriájába.



Adolf Loos: Loos Haus, 1910-11.



Tadao Ando, Vízi Templom 1991.



Nicholas Grimshaw: Brit Pavilon '92

2. FEJEZET: Mimetikus skála

Míg a mimézis rendszerezése a mimézis tárgy alapján állította fel kategóriáit, az alant következő csoportosítás eltérő keresztmetszetet vesz fel. A befogadói értelmezés, illetve az alkotói szándék tényében rendezti a házakat, és az intencionális és operacionális mimézistípusokra hoz példát.

AZ ÉPÍTÉSZET MINT ROHRSCACH TESZT

1884-ben született Hermann Rohrschach svájci elmeorvos, aki a róla elnevezett pszichodiagnosztikai eljárás, a Rohrschach-teszt kidolgozója. Eljárása ma az egyik legszélesebb körben alkalmazott projektív mérőeszköz. A személyiség vizsgálatára kidolgozott folt-értelmező módszer lényege, hogy az a tintafoltok értelmezésében keresi a személyiségre jellemző jegyeket. A többféle változatban létező teszt első táblái az 1920-as évek körül jelentek meg. A teszt tíz táblán közel szimmetrikus, foltszerű ábrákat tartalmaz, többféle formával, színben és mintázattal. Mindegyik tábla egy-egy felhívó jelleg köré épül, s lényegük, hogy a szemlélő jelentés nélküli foltoknak a hasonlóság alapján adjon jelentést. Emiatt nevezte el Rohrschach az eljárását formaértelmezési próbának.

A teszt, egy szabadon elinduló asszociációs folyamatra épül, ami viszont nem csakis és kizárólag a Rohrschach ábrák alapján indulhat el. A folt ugyan ingerként szolgál, azonban majdnem bármilyen más, szabad forma elindíthatja ugyanezt. Jung a jelenségről így ír:

„Kiindulhatunk a cirill betűkből, egy kristálygömb, egy imamalom, egy modern festmény feletti meditációból, sőt hétköznapi eseményekről folyó mellékes társalgásból is.”²

Ugyanő idézi Leonardót, aki talán elsőként írta le a jelenséget:

„... megfigyeled a mindenféle foltokkal tarkított falakat vagy a különféle keveredésű köveket. Ha ki kel találnod valamilyen színteret, különböző tájakra emlékeztető dolgokat találhatsz ott hegyekkel, folyókkal, sziklákkal, fákkal, hatalmas síkságokkal, völgyekkel és halmokkal ékeset; meg mindenféle csatajeleneteket is láthatsz, és furcsa figurák élénk mozgalmasságát, arckifejezéseket, viseleteket és számtalan sok dolgot, amiket tökéletes és jó formába önthetsz; e falaknál és törmelékeknél ugyanaz következik be, mint a harangszónál, melynek zengéséből kicsendül minden név és minden szó, amit elképzeltél.

... állj meg és nézd meg a falak foltját, vagy nézz bele a hamvadó tűzbe, föl a felhőkre, vagy le az iszapba s más hasonló helyekre; ha ezeket jól megfigyeled, a legcsodálatosabb leleményekre jutsz, amelyek a festő szellemét új invenciókkal töltik meg: emberek és állatok küzdelmei, tájak vagy félelmetes dolgok különféle kompozíciói, például ördögök és hasonló szörnyek;...

Mi sem könnyebb, mint egy percre megpihenni és nézni a falon lévő foltokat, a tűz hamuját, a felhőket, az iszapot vagy bármi mást, melyekben... igazán csodálatos dolgokat lehet felfedezni.”³

Mint látható, Leonardo a Rohrschach teszt egy korai „felfedezője”.

A svájci elmeorvos módszere, valamint Jung gondolatainak építészeti alkalmazása egyszerre két kérdést is felvet. Az egyik, egy tetszőleges amorf foltba vajon bele lehet-e látni egy építészeti alkotást, illetve fordítva: milyen asszociációink indulnak el – ha elindulnak egyáltalán – egy szabálytalan határfelületű, az Euklideszi geometriából kilépő épület kapcsán? A kutatások eleinte csak felnőttek eseteire alkalmazta a Rorschach tesztet, majd kiderült, eredményes pszichodiagnosztikai eljárássá válik serdülő fiatalok, kamaszok esetében is. Egyedül gyerekek „romlatlan tekintete” látott foltokat, ám ara a kérdésre, hogy szerintük mit láthat egy felnőtt ezekre a táblákra nézve, az ő helyzetükbe helyezkedve már a gyermeki asszociációk is megindultak. Vagyis a folt, elkezd hasonlítani valamire, mímel valamit.

A folt és az építészeti alkotás közötti léptékkülönbség gyakran érzékelhetetlenné teszi az egész épületet, ám egy alaprajz, tömegvázlat bármilyen kép már könnyen válhat Rorschach teszté. Jelen fejezet munkahipotézise az épületet a Rorschach teszt egy lehetséges ábrájaként értelmezi. Nem csak az Euklideszi geometria határain túli eszközökkel, hanem a síkgeometria szabályaival leírható építészeti alkotásokat is. Azok az épületek, amelyek valamilyen módon archetípusra utalnak, vélhetően nem fognak tudni az

² Jung, Carl Gustav: *Man and his symbols*. (Aldus, London, 1964.) Pan Books Ltd. h.n. 1978, ford. Dr. Matolcsy Ágnes, *Az ember és szimbólumai*. Göncöl kiadó, 1993. p.: 25

³ Leonardo: *A Festészetről*. 53.

asszociációk során elszakadni a referensüktől, ugyanakkor egy szabálytalan tömeg – akár Euklideszi, akár azon túli geometria szerint szerkesztett – már elindítja az asszociációt. Vagyis az épület a világ egy kicsi darabjával hasonulván mimetikus kapcsolatra lép valósággal. Ez a mimetikus kapcsolat az értelmezésen, az asszociációkon keresztül valósul meg; a szabadon formált alak az asszociáció révén feladja a korábbi, esetleges jelentésnélküliségét.

Tárgyunk szempontjából most lényegtelen, hogy példaként Peter Cook és Colin Fournier által tervezett Graz-i Művészeti (2003) központ szabadon formált tömege tudatosan mímeli-e a dobbanó szívet, vagy a mimézis pusztán az építészeti alkotás Rorschach tesztként történő értelmezésének eredménye. A szabad asszociáció következtében fellépő jelentésadás a szem és az építészettörténet számára új alkotások esetében esetleg több, egymással párhuzamos, esetleg versengő értelmezés kialakulásához vezet. Belátható, hogy az Euklideszi geometriából, valamint az építészeti referensektől eltávolodó épületek viselkednek legtöbbször Rohrschach tesztként: szinte támogatják, generálják a mimetikus értelmezést. Ennek oka egy olyan értelmezési kényszer, amely az új világelemeket a hasonlóság útján definiálja. A természet íves formák végtelen halmaza, melytől jól elkülöníthetőek az absztrakt építészeti artefaktumok, melyeket igen gyakran csak felületes azonosságok így az egyenesek ötnek össze. Az egyenesek, pláne az Euklideszi geometria világától eltávolodó építészeti alkotások a legtöbbször az ívekkel, ritkábban kristályokkal jellemezhető természeti formák asszociációja előtt nyitja meg az utat. Márpedig ezek száma végtelen, így érthetően a befogadó vizuális képzettségével arányos asszociációkat hív elő. Ezt bizonyítja a csigalépcső elnevezése, mely geometriájában hiába spirál alakú, perspektivikus észlelése azonnal a csigaházakat asszociálja.

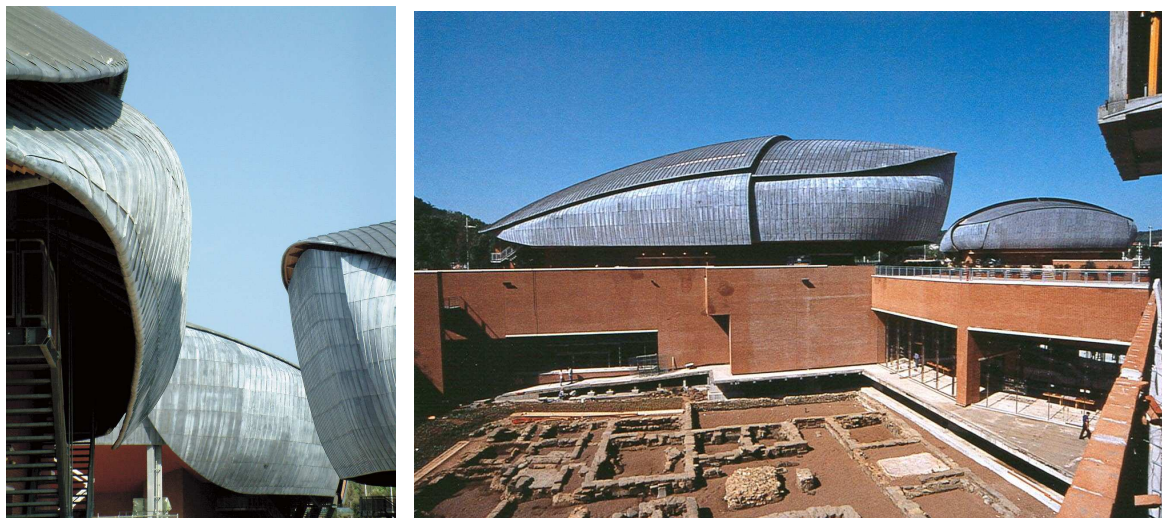


Peter Cook és Colin Fournier, Művészeti központ, Graz, 2003.

The Friendly Alien – A barátságos idegen szakít a környező kontextussal, semmihez sem igazodik. Íves formája ugyanakkor Rohrschach tesztként versenyző értelmezések kialakulásához vezetett. Volt, aki májat, volt, aki dobbanó szívet vizionált a formába.

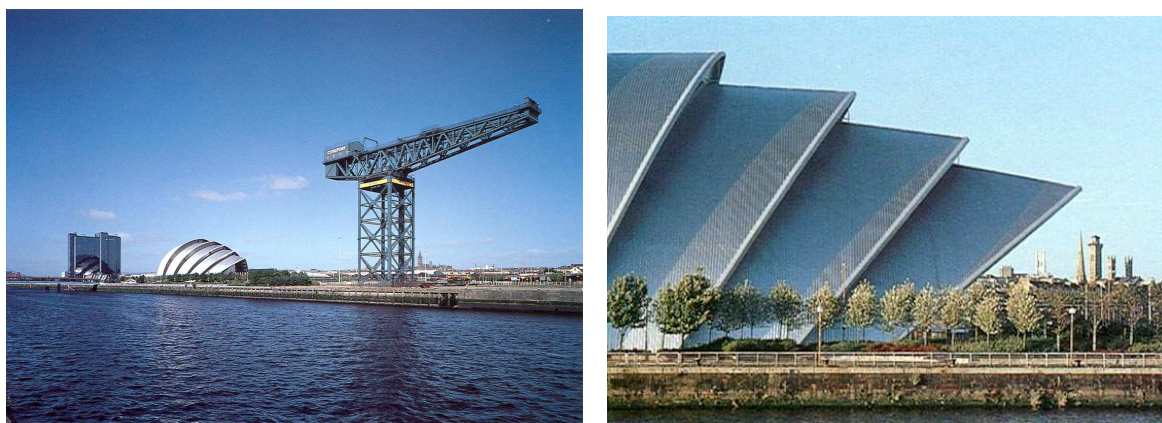
VÉLETLENSZERŰ MIMÉZIS

Az alkotó szándéka ellenére létrejövő, befogadók által megfogalmazott identifikáló hasonlattal állandósult mimetikus kapcsolat. Kialakulásának okai megegyeznek az építészeti Rohrschach tesztével, csak hogy míg a folttesztek kapcsán mindenki másra asszociál, addig a véletlenszerű mimézis kapcsán a hasonlat állandó marad. Renzo Piano Parco Della Musicája Rómában (2004) akusztikai okok miatt lett íves, ám a hajlított, fémtetők kitinpáncélos ízeltlábúakhoz, katicabogárhoz, szkarabeuszokhoz tették a házat hasonlatossá.



Renzo Piano: Parco Della Musica, Róma, 2004.

A teret közrefogó, három épület az operacionális mimézis példája. Intencionális mimézisről – Renzo Piano – pusztán akusztikai megfontolásai miatt nem beszélhetünk, ám a három ház mégis hasonlít valamire, ebben az esetben kitinpáncélos, toros – potrohos bogárra. A mimetikus mozzanat tehát az észleléssel a befogadói gesztussal jön létre.

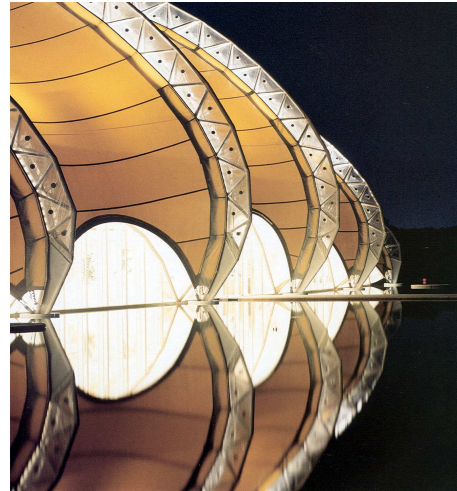


Norman Foster: Skót Kiállítási és Konferenciaközpont, Glasgow, 1995-1997

Foster építészetétől különösen távol állnak a metaforák és az organikus hasonlatok, mégis ezt az épületét a fémfedés örvös jellege miatt állandósult hasonlattal – az operacionális mimézis példjaként – tatuval azonosítják.

REPREZENTÁCIÓS MIMÉZIS

Az alkalmi, vagyis képi mimézis egy elméleti kategória. Azokra az alapvetően képi helyzetekre vonatkozik, melyben az építészet kétdimenziós rögzítése során jön létre valamiféle egzakt hasonlóság. Noha az épület, mint nagyméretű tárgy nem mimetikus, egy részletének, vagy elemének kétdimenziós reprezentációja már lehet az. A fotográfia torzító, elemelő és fénymanipuláló hatásának következtében a reprezentációs mimézis olyan képek sorozatát jelöli, melyben az épületről készült fényábrázolás teremt explicit mimetikus kapcsolatot valamilyen valóságdarabbal. Mindez természetesen azt az elágazási pontot is bemutatja, ahol a ház, illetve a róla készült képsorozat értelmezése elválik egymástól. A reprezentációs mimézis kategóriája egy ehelyütt nem tárgyalható jelenség, a képi ábrázolás következtében fellépő jelentésgenerálás irányába nyitja meg az utat.



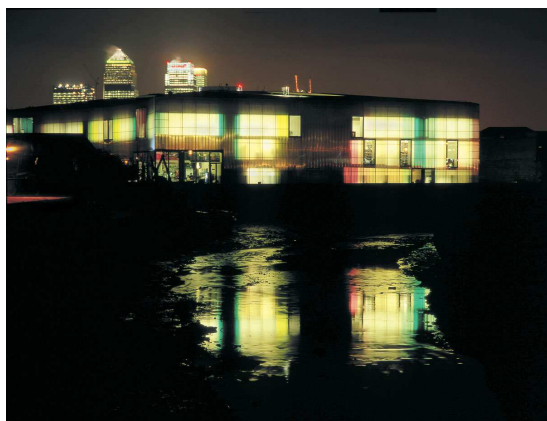
M & G Ricerche Kutatólaboratórium, Venafro, Olaszország, Samyn and Partners, 1989-1991.

A feszített sátor szerkezet alatt kétszintes kutatói iroda található. Az épület képi rögzítése és különösen a második kép szűkebb kivágása – pusztán a fotó miatt egy hernyóra emlékezteti a nézőt.

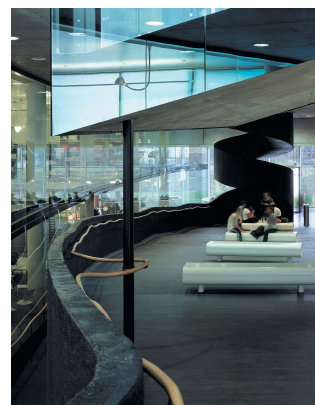
ABSZTRAKT ÉPÍTÉSZET

A modern, neomodern, későmodern, transzmodern és szupermodern építészeti alkotások – általában a modernizmus építészete – az építészeti alapvető referenciáit a térben illetve a funkcióban látják. Elutasítják a világ mimetikus felidézését, az építészeti pedig olyan metanyelvűként kezelik, mely csakis önmagáról szól. Ez az ikonoklaszta absztraktivitás per se elutasítja a formalizmust, így kizárja a figurativitás lehetséges megjelenését. Ebben az esetben az a forma valóban a funkció következménye, az épülettömeget kizárólag a telekadottságok és a rendeltetés határozzák meg. Az absztrakt építészeti alkotófolyamata és recepciója nélkülözi a mimetikus pillanatot. Az absztrakt építészeti egyben választ ad arra a dolgozat által felvetett kérdésre, hogy ti. meddig terjed a mimézis, mint modell relevanciája? A bevezetőben említett mágnes és vasreszelék példájánál maradva, hol húzódik az a határvonal, ahol a fémforgács már nem rendeződik a mágnes teremtette erőter szerint? Az egyik ilyen határ az absztrakt építészeti. Természetesen a modernizmus hajnalától születő alkotások ugyan úgy elválaszthatatlanok a valóságtól és a kultúrától, mint az építészeti és a művészet egésze, csak hogy ennek a kapcsolatnak a mimézisként történő azonosítása a modell alkalmazhatatlan univerzalizálásához vezetne.

Ennek megfelelően az absztrakt építészeti alkotásokhoz fűzött kapcsolatának mimetikus értékelése sem jelent bölcséleti többlettartalmat. Bizonyos mértani alakulatok, úgymint egyenes, sík, négyzet, kör, gömb vagy kocka mára – matematikai hasonlaltal élve – építészeti axiómákká váltak. Megjelenésüket geometriai mimézisként látni, nem több, mint az elmélet túlhajtása. A kör-alaprajzok tekintetében azonban itt kívánok utalni a kultúra változása következtében elvesző mimetikus tartalmakra. Míg a reneszánszban ugyanis a platóni testek, és az alap geometriai elemek alkalmazása az antikvitás iránti érdeklődés eredményeként és a pitagoreus miszticizmus részeként – különösképpen pedig a kör – az isteni tökéletesség szimbólumaként állt, addig ezek az elemek építészeti, térképzési alapeszközökké, ha úgy tetszik építészeti axiómákká váltak. Természetesen az egyenesek referenciái is megtalálhatóak a természetben, ha a gravitációnak kitett, magasból lehulló tárgyak útvonalára, vagy egy fenyőerdő vonalkód-szerű megjelenésére gondolunk. Mégis, pusztán ezen referenciák okán nem nevezhetjük mimetikusnak az egyenesekből, síkokból felépülő házakat.

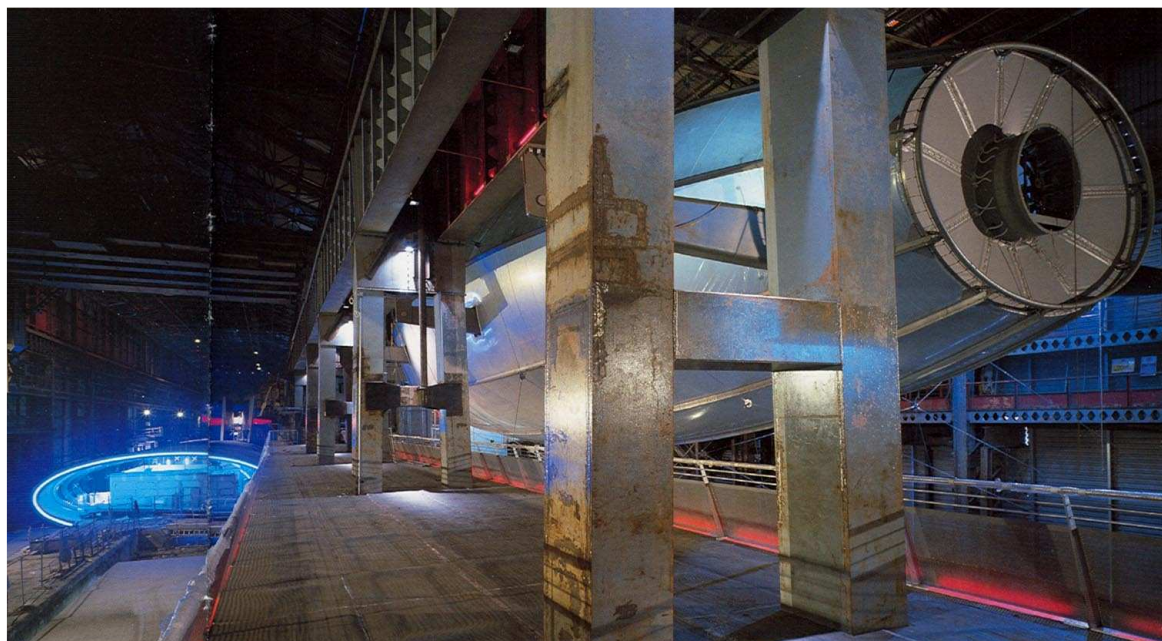
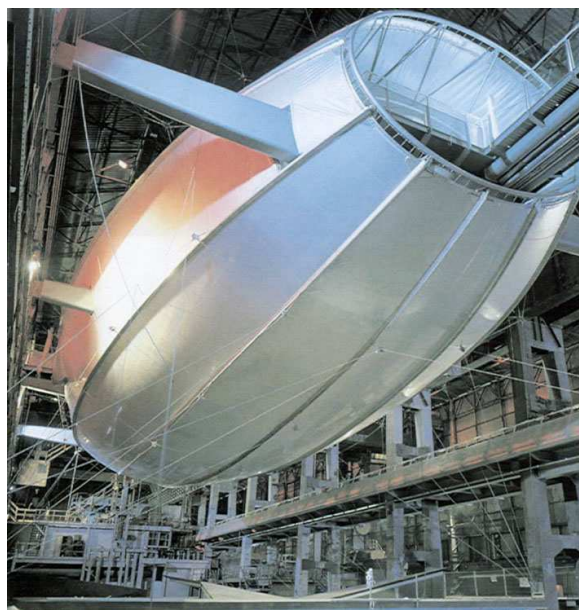
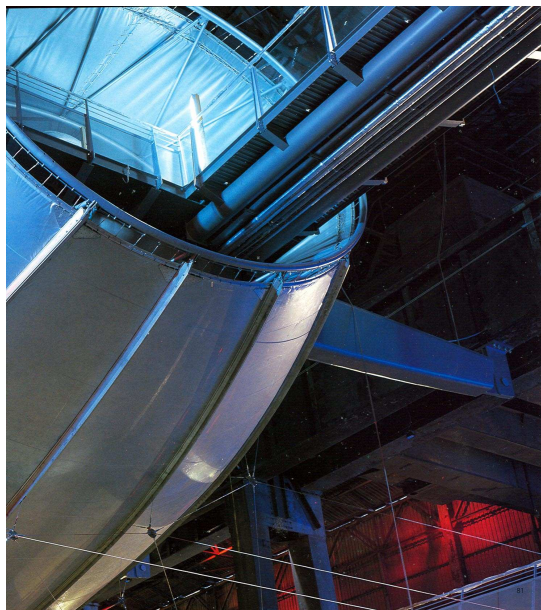


Herzog & De Meuron: Laban Center, London, 2003. A magyar származású Lábán Rudolf táncművésztől elnevezett központ a Temze partján épült fel. A közvélekedés szerint dobozoknak elkönyvelt építészeti alkotások absztraktivitása úgy operacionális, mint intencionális mimetikus mozzanat nélküli. Az általam vázolt mimetikus skálán ezek az épületek egyfajta nullpontot képviselnek.



ÉPÍTÉSZETI PARAFRÁZIS

Valamilyen világelem önkényes, építészeti magánmitológiaként történő átírata, majd építészeti megjelenítése. A Wilkinson Eyre Magna Science Adventure centere (1998-2001) a négy elem, Föld, víz, levegő, tűz megjelenítése köré szerveződik. E négy elemhez társított tömegek nincsenek formai hasonlóságban a négy alapelemmel, a kapcsolatot – rendkívül távoli utalásokon túl - az a magánmitológia jelenti, melyet az alkotó magyaráz a tettehez. Ez a kapcsolat – ha a későbbiekben közmegegyezéssel rögzül, akkor az építészeti szimbólum létrejöttéhez vezet. Ilyen parafrázisokban különlegesen gazdag a magyar organikus építészet és Makovecz Imre művészete.



Wilkinson Eyre: Magna Science Adventure Center, 1998-2001.

ANALÓG ÉPÍTÉSZET

Az analóg építészet valamely létező világelem építészeti azonosságát keresi. Az építészeti alkotás ebben az esetben – még nagyon távoli – mimetikus kapcsolattal a külső referencia építészeti megfelelőjét igazolja, vagy mutatja be. Így Aldo Rossi Modenai temetőjében (1971-1978) a „Holtak háza”, vagyis a kolumbárium-épület a halál építészeti megfelelőjét – azonosságát – analógiáját keresi. Ebben az építészeti univerzumban a halál nem az elmúláshoz, hanem e befejezetlenséghez kötött. Befejezetlen az a ház, melynek hiányzanak alapelemei. Aldo Rossi által alapelemnek tekintett fal, tető, ablak és kémény négyeséből hiányzik az ablak, a tető, és a kémény. Ezek hiányával a lyuggatott fal teremt referenciális – vagyis távoli mimetikus – viszonyt az elmúlással.



Aldo Rossi Modenai temető, 1971-1978

PROGRAM – Konceptuális – ÉPÍTÉSZET

A konceptuális építészet rendre az építészettől független világelemek építészeti megjelenítését, kommunikációját tűzi célul. Ebben a folyamatban az építészet médiummá válva, valamiféle üzenet, kritika, történet, program, megfogalmazására, illusztrálására vállalkozik. E világelemek természetes szerint a konceptuális építészet néhány, egymással rendkívül szoros kapcsolatot és gyakran átfedést mutató csoportra oszlik.

a. Metaforikus építészet

Rendszerint valamiféle hasonlatból kiinduló, tömören jellemezhető helyzetet bemutató építészet, mely egy, azt alkotó által megfogalmazott hasonlatból indul ki. „A ház legyen olyan mint” megfogalmazása, melyben az épület e helyzet, az „olyan mint” világdarab metaforája lesz. Skardelli György által tervezett Budapest Sportaréna (2002) a kavics és a mellette beszúrt kristályok egymás mellettségének metaforája. A lágy, mélyből előtörő, egylendületű magmatikus forma mellett a földre szúrt kristályok szilánkos, egyenesekkel szabdaltnak tűnő formavilága feszíti az ellentétet. A kristály és kavics építészeti metaforájaként az épület egy lazább, de egyértelmű mimetikus viszonyt létesít egy jól körülhatárolható helyzetre, amely – a narratív építészettel szemben nem fogalmaz meg történetet, így annak hiányában elbeszélői ideje sincs. Skardelli György épülete tehát nem a mélyből előtörés illetve szilánkos felgyűrődés folyamatát, hanem e folyamat végén bekövetkező állapotot tekinti alaphelyzetnek – világdarabnak. San Sebastianban a Kursaal pedig a tenger által a homokos partra vetett sziklák, kavicsok metaforája.



Skardelli György: Budapest Sportaréna.



1999 San Sebastian, Kursaal. Rafael Moneo.

b. Illusztratív építészet

Az nagy építészeti világkiállítások, expók és biennálék rendre tematikus tartalmak bemutatását tűzik célul. Így volt a 2000-es Velencei Nemzetközi Építészeti Kiállítás programja a „Több etikát, kevesebb esztétikát”, 2002-ben ugyanott a „Next”, 2004-ben pedig a „Metamorph”. Ezek a programok és általában a világkiállításokon, nemzetközi expókon történő nemzeti részvétel előre meghatározott narráció, lefektetéséhez vezet. Ez a narráció az adott nemzet kultúrájának olyan építészeti illusztrációját várja, amely – nemzeti reprezentációt az adott témával összhangban valósítja meg. Ez a narráció építészeti programmá válva, az építészeti alkotás alapja lesz, miközben az alkotás a program illusztrációjaként lép fel. „Fenntartható fejlődés”, „Építészet és természet” vagy a 2005-ös Aicsi Expó témája, a „Természet bölcsessége” olyan hívószavak, melyek előre ismertek, és rájuk érkező építészeti válaszok sikerességét a hívószó és az építészeti alkotás illusztrativitása közötti összhang határozza meg. Magyarán az épület – épphogy illusztrativitása kapcsán – viszonylag szoros, mimetikus kapcsolatban áll egy olyan világdarabbal, amit a programnak hívunk. A képlet fordítva is igaz: az a mimézis, amely az alkotást a programhoz, vagy előzetes narrációhoz köti, egyben az építészet illusztrativitása is. Az illusztratív építészet alapvető különbsége a narratív építészettel szemben az, hogy előbbi, vagyis az illusztratív építészet már egy előzetesen, gyakran a közösség által megfogalmazott narratív igényt jelenít meg. A narratív építészet ugyanakkor az alkotó által megfogalmazott történet médiumaként lép fel. Míg a narratív építészet mimetikus kapcsolata előre nem tisztázható, addig az illusztratív építészet megítélését épphogy az elvárt mimetikus kapcsolat mélysége, rafináltsága vagy éppen egyértelműsége jellemzi. Az illusztratív építészet sorába tartoznak tehát a nemzeti kiállítási pavilonok, vagy az emlékművek.



Krzysztof Ingarden: Lengyel pavilon, Aicsi Expo, 2005.



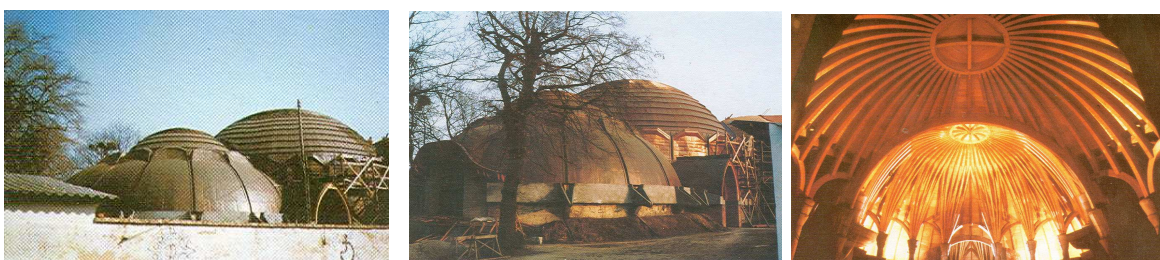
Peter Eisenman: Meggyilkolt zsidók emlékműve, Berlin, 2005.

c. Narratív építészet

Az építészetet médiumként kezelve az építészeti alkotás számtalan esetben alkalmas történetek elmesélésére. Ez a történet – mely elbeszélhetőségének határát technikai problémák, illetve az alkotó leleménye jelenti – gazdagabb, mint az korábban említett szimbólum. Ilyen, majdhogynem az építészeti és környezeti kontextustól független történetek narrációjaként jelentkezik Rajk László Lehel téri Piac (2002). A ház, részben Rajk László építészeti elméleteinek, részben pedig a partra vetett „kofahajó” és a korábbi piac történetének építészeti illusztrációja. Makovecz Imre piliscsabai Stephaneuma (2000) – több épülethez hasonlóan – lírikus nyilatkozat az európai magyarságot érintő sorkérdésekről. A Török Péter tervezte Új Nemzeti Színház körüli kert személyes élmények, emlékek, történetek narratív füzére. A narratív építészet tehát alkotói mimézist hoz létre egy személyesen ismert, vagy kreált világdarabbal. Azzal együtt, hogy a ház előzetesen nem olvasható, vagy felismerhető, a narrációban rejlő mimetikus viszony rendre érthetővé válik a történet, vagy a mimézis tárgyát képező világdarab ismeretében. A narratív építészet természetesen rendkívül közel áll a metaforikus és az illusztratív építészethez, mégis, a legnagyobb különbség az, hogy történet elmesélésével egyfajta időbeliség kifejezésére is képes.



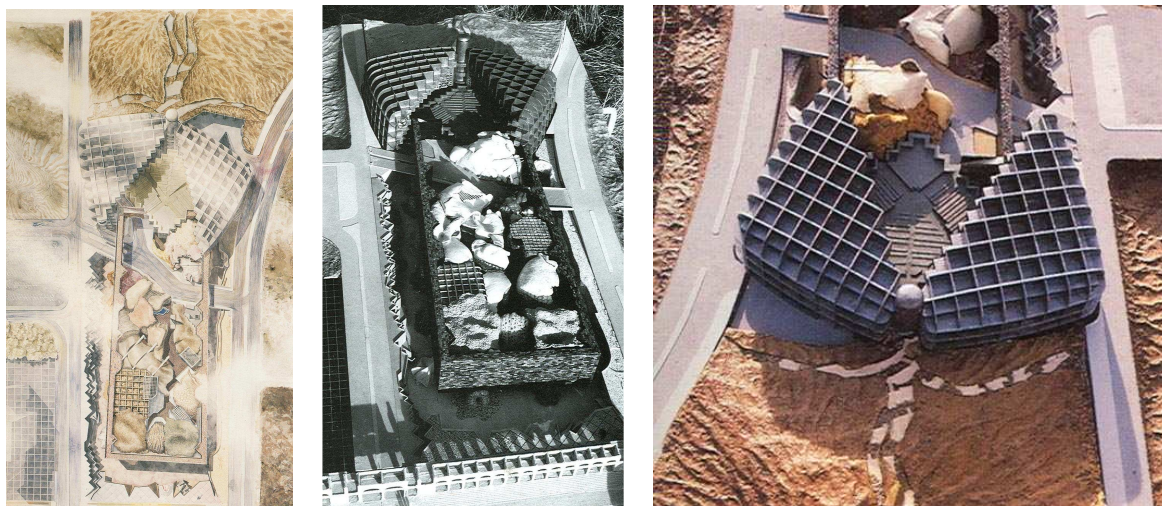
Rajk László Lehel téri Piac, 2002. „Kofahajó”



Makovecz Imre: Szigetvári Vigadó, 1987.

d. Kritikai építészet

A kritika voltaképpen az építész által képviselhető narrációk egyike. A kritikai építészet mimetikus nem különbözik általában a narratív építészetéről, de különleges helyzete okán feltétlenül érdemes külön említeni. Az építészet kritikai médiumként történő kezelése kapcsán ugyanis megoszlanak a vélemények. Egyik szélsőséges álláspont, Manfredo Tafuri szerint az építészet olyannyira beágyazott a társadalmi gazdasági szövetbe, hogy csak az előre megadott mezők kitöltésére képes. Rem Koolhaas is az adott helyzet elfogadására biztat. Ezzel szemben Sólmos Sándor szerint a történelmi stílusváltások alkalmával megjelenő új építészeti irányzatok eleve kritikusan léptek fel a korábbiakkal szemben. A modernitásba ágyazott kritikai szemléletet emeli ki Hilde Heynen is. A két szélsőséges véleménycsoport mellett azért Axel Schultes és Charlotte Frank a Bundeskanzleramt új épületének telepítésével a Speer féle vízió várostengelyét kritizálja. Gaetano Pesce számára a Teheráni Könyvtár épületére kiírt nemzetközi tervpályázata (1977) alkalom arra, hogy elmondja a Pahlavi dinasztiáról a véleményét. Terve az egyén szabadságának elvesztése ellen emel szót. Kritizálja hatalmat, a kiszolgálóit és minden erőt, ami a hatalom mellett áll. A terv építészeti megoldásai mimetikus kapcsolatot létesítenek Pesce kritikai álláspontja – mint világelelem között.



Gaetano Pesce, Pahlavi Könyvtár, Teherán, 1977.

A kritika illusztrációját a fallal körülzárt tér, a véres húsból készített makett, illetve a falt tartó, elnyomott népcsoportokat narráló, amorf pillérek által képzett alsó szűk, klauszroföb tér jelenti.



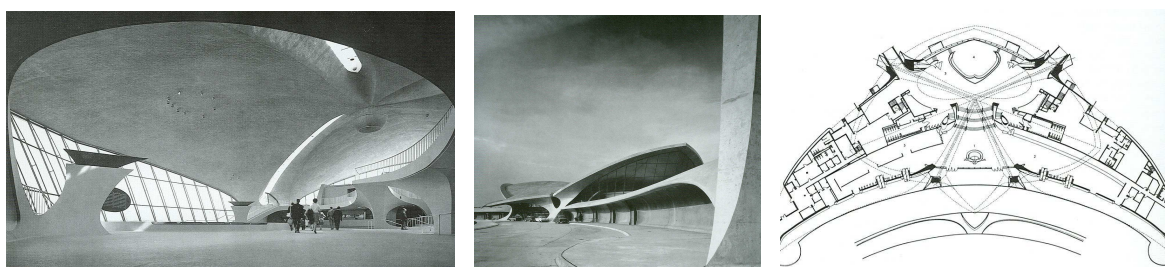
Axel Schultes - Charlotte Frank: Bundeskanzleramt, 2002. Berlin. Az épületegyüttes – és a teljes kormányzati negyed – kelet-nyugati tengelye szándékolatlan merőleges Albert Speer megalomán észak-déli várostervezési tengelyére. Az épület „formanélkülisége” és telepítése Speer gigantomán elképzelésének kritikája.

IV. 2-h). MIMETIKUS ÉPÍTÉSZET

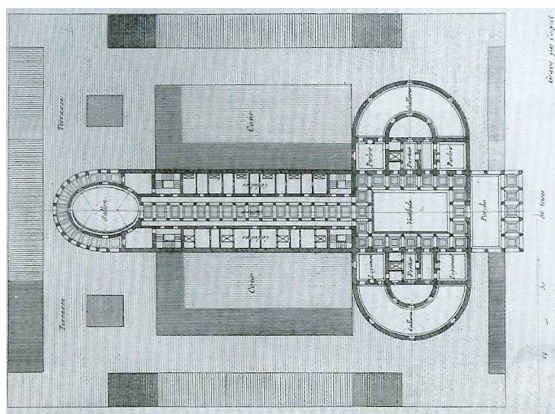
a. Beszélő építészet

A kifejezés – architecture parlante – a 19. századi eleji forradalmi építészet idejéből származik. Legjelentősebb emléke C. N. Ledoux terve a 'Gyönyörök háza' (1804) számára, amely rendkívül intenzitással fogalmazza meg az igényt egyfajta jelszerűsége, szimbolikára. Az épület tervrajza inkább fallikus, semmint funkcionális. Az elnevezés – beszélő építészet – arra az alapvetően grafikai igényre vonatkozik, mely egyértelmű kapcsolatot képes felállítani az épület funkciója, illetve annak formája között. Ennek kortárs megnyilvánulása az 1950-es évek első felében az építészeti expresszionizmus melynek legkiérleltebb példája Eero Saarinen New York-i TWA terminálja. Ott a vasbetonban rejlő formálási lehetőségeket kihasználva a terminál alaprajza és tömege is egy szárnyát bontó madarat ábrázol.

A beszélő építészet a formálási köznyelv szintjén – különösen az Egyesült Államokban – meglepő vulgaritással jelentkezik. Teáskanna alakú teázók, fánk alakú donut-butikok, cipő alakú suszterműhelyek, a forma követi a funkciót sullivan paradigmájának határhelyezetei.



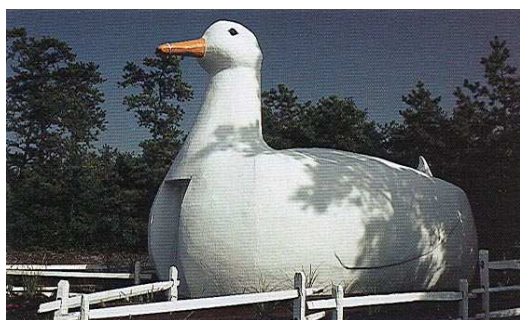
Eero Saarinen: TWA Terminál, New York, 1954.



C. N. Ledoux: 'Gyönyörök háza' 1804



Jean Jacques Lequeu, 1800-as évek eleje, tehénistálló.



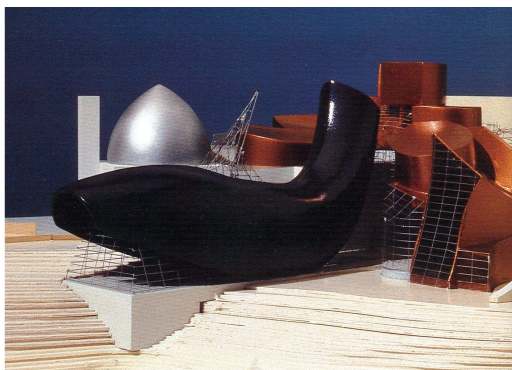
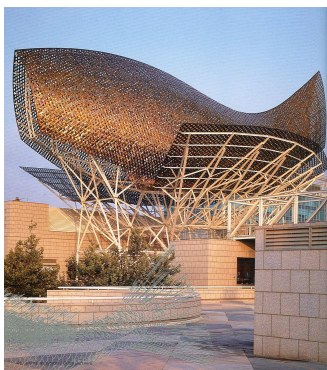
The Big Duck, Riverhead New York, USA 1931.



Bevásárlóközpont, Roadside Architecture

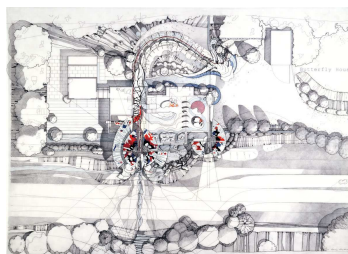
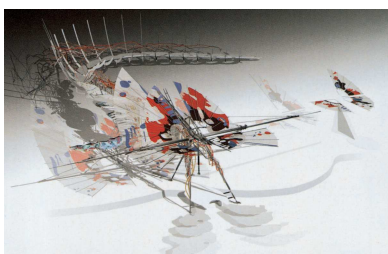
b. Figuratív építészet

Az építészeti expresszionizmus önfeltáró formavilágától tartalmilag különbözik a figuratív építészet, mely megjelenésével nem a funkció irányába keresi a kapcsolatot. Ebben az esetben a választott épületforma legtöbbször intuitív, vagy autonóm művészeti döntés eredménye. Ez utóbbi, vagyis a döntés, választás autonómiája természetesen nem zárja ki a racionalitást, az analitikus elemzést, csakhogy ezek eredménye nem az épület funkciójára, hanem valamilyen más, igen gyakran személyesen átélt élményre vonatkozik. Laurie Chetwood 2003-as, Surrey-ben emelt hétvégi háza egy pillangót formál, Massimiliano Fuksas milánói konferenciaközpontja pedig egy felhő formájáról nyerte alakját. Míg Fuksas esetében a felhő – egy tengerparti séta folyamán – a személyes formai motivációt jelentette, addig Laurie Chetwood a környéken elterjedt pillangófaj életét rögzítette formába, anélkül, hogy annak lakófunkcióval kapcsolatos relevanciáját vizsgálta volna. Hasonlóan értelmezhető Frank O. Gehry hal alakú bejárat-lefedése a barcelonai Olimpiai Faluban, melynek háttérben egy gyermekkori emlék állt.



Frank O. Gehry

Villa Olimpica, Barcelona, 1989-1992; Lewis house, Lyndhurst, Ohio, USA, 1989-1995; Fishdance Restaurant Kobe 1986. A hal motívuma személyes döntés eredménye, melynek nincs köze a funkcióhoz, legfeljebb csak a kikötői étterem esetében.



Laurie Chetwood: *Butterfly House*, 2003, Surrey.

A mimézis alapja a környéken élő pillangófaj élet-ciklusainak rögzítése a bebábozástól a kikelésig.



Massimiliano Fuksas: *Milánói Konferenciaközpont*.

Egy lehetséges felhő alakjának megmintázásával olyan alakot akart adni Fuksas a háznak, amely nem a szokványos geometriával leírható forma. A helyzet ellentmondása a mimézis tárgyában annyi, hogy egy felhőnek a valóságban sincs konkrét formája.

M I M É Z I S T Í P U S O K						
P R E M I M E T I K U S Á L L A P O T K Ó D O L T M I M É Z I S	Részletmimézis	E L S Ő D L E G E S K Ö R N Y E Z E T I M I M É Z I S	antropomimézis			
			faunamimézis			
			flóramimézis			
			objektmimézis			
		topográfiai mimézis	helyfüggetlen műtájak			
		algoritmusos mimézis	helyfüggő műtájak			
	Konstrukciós mimézis	M Á S O D L A G O S M Ű V É S Z E T I M I M É Z I S	diakron mimézis	leíró adatok	historizmusok	
				tervező generálta adat	népművészet	
			szinkron mimézis	használó generálta adat		
			véletlenszerű adatok	diva	stílus	irányzat
						alkotó
Alaprajzi mimézis	H A R M A D L A G O S T U D O M Á N Y O S M I M É Z I S	kozmológiai mimézis		természettudományok		
		bölcséleti mimézis		filozófia		
				kiáltványok		
				építési előírások		
	tektonikai mimézis		erőjáték megjelenítése			
N E G Y E D L E G E S P S Z I C H O L Ó G I A I M I M É Z I S		illeszkedés				
		regionalizmus				

M I M E T I K U S S K Á L A			
intencionalitás	ÉPÍTÉSZETI ROHRSCACH TESZT		
	VÉLETLENSZERŰ MIMÉZIS		
	REPREZENTÁCIÓS MIMÉZIS		
	ABSZTRAKT ÉPÍTÉSZET		
	ÉPÍTÉSZETI PARAFRÁZIS		
	ANALÓG ÉPÍTÉSZET		
	PROGRAM ÉPÍTÉSZET	metaforikus építészet	
		illusztratív építészet	
		narratív építészet	
		kritikai építészet	
MIMETIKUS ÉPÍTÉSZET	BESZÉLŐ ÉPÍTÉSZET		
	FIGURATÍV ÉPÍTÉSZE		
operacionalitás			

IV. RÉSZ: TÉZISEK

MANIFESZTUM

Az építészet mimézise

A művészet története egyben egy konvenciónak is a története. E hagyomány középpontjában a mindenkori képzőművészeti alkotás és a természet /valóság/ közötti viszony áll. E viszony értelmezése koronként természetesen drámai eltérést mutatott, ám a háttérben végig ott lebegett az ókori görög filozófus, Arisztotelész definíciója a művészet végső céljáról, a mimesisről. E maxima szerint a művészet értelme a valóság utánzása, csak hogy a mimesis, egy épület technikai és tektonikai kötöttségei következtében nem válhatott az építészet átfogó művészeti programjává.

Az építészet a „környezethez”, „természethez”, vagy „valósághoz” fűződő viszonyt egy táblakép, vagy szobor közvetlenségével ellentétben csak a beavatottak számára ismert kódokon keresztül mutathatta be. A pálmafejezetes oszlopfők tektonikai üzenete, az erőből kihasadó oszloptörzs, az oszlop nádköteget imitáló mintázata, vagy a dór párkányrendszer ácsfogasokat kőbe rögzítő felépítése a vizuális információk olyan halmaza, mely csakis előzetes tanuláson keresztül válik értelmezhetővé. Mint látható, az építészetben Arisztotelész művészetértelmezésének maximája, a mimesis tehát nem lehetett olyan átfogó elméleti és gyakorlati program, mint a festészet, vagy szobrászat esetében. Az építészet programként megvalósítható, ideológiamentes mimetikus képessége elsősorban és kizárólag technológiafüggő. E technológia ma már rendelkezésre áll, és szignifikáns alkotások reprezentálják, hogy az anyaghasználati szabadságon alapuló formai invenció háttérben természeti jelenség, vagyis - eleve dekódolt, felismerhető, biomorf allúzió, vagyis a mimesis áll. A fentiek alapján akár tézisként is megfogalmazható, hogy:

A napjainkat érintő technológiai robbanás következtében az építészet egy csoportja új korszakába lépett, amelyben a modern hagyományával gyökeresen szakítva, programjává a képzőművészetek terén kezdetektől maximaként élő mimesist tette. Ez az új építészet a MIMETIKUS ÉPÍTÉSZET.

Ennek elfogadásán túl a dolgozat elsődleges célja, hogy felállítsa a mimetikus jelenségek építészeti rendszerét.

The Mimesis in Architecture

The history of art is a history of conventions. At the centre of this tradition is the relationship between current artistic work and nature (reality). Interpretations of this relationship have differed starkly at various periods in history, but Aristotle's definition of the final purpose of art: mimesis has been floating in the background throughout time. By this maxim, the meaning of art is the reproduction of reality. However, due to the technical and tectonic constraints of buildings, architecture has never been able to adopt mimesis as its core program.

Unlike the directness of a panel picture or sculpture, architecture could only display relationships to "environment", "nature" or "reality" via codes known only to the initiated. The tectonic message of palm-tree column capitals, the column body bulging with strength, the column imitating a reed bundle, or the stone adaptation of carpentry joints in the Doric order are a blend of jargon and visual information that can only be interpreted on the basis of prior learning. Thus Aristotle's interpretative maxim of art: mimesis cannot be such all-embracing theoretical program in architecture as it is in painting or in sculpture. Architecture's ideology-free mimetic capability basically and exclusively technology-dependent. In our days this technology is available, and is represented in significant works: freed by new ways of using materials, architectural invention takes its cue from natural phenomena and adopts ready-decoded, recognizable biomorphic allusion. In a word, mimesis. This brief essay may be summed up in the thesis that:

The technical revolution of our time has projected a part of architectural works into a new era in which, fundamentally breaking from modernist tradition, it has adopted mimesis, the maxim of fine arts as its program since the beginning. This new architecture is MIMETIC ARCHITECTURE.

Beyond the demonstration of this thesis the aim of this work is to create a system within the mimetic phenomena in architecture.

TÉZISEK

1. Tézis

A technológiai fejlődés következtében is az építészet egy csoportja új korszakába lépett. Programjává a képzőművészetek terén kezdetektől elvárásként élő utánzást, vagyis mimézist tette. Ez az új építészet a mimetikus építészet.

Thesis 1.:

The consequence of technical development has projected a part of architectural works into a new era. It has adopted mimesis, the maxim of fine arts as its program since the beginning. This new architecture is mimetic architecture.

2. Tézis

A kortárs pszichológiai mimézis értelmezések-, és meghatározások az építészeti alkotás világára is kiterjeszthetők. Ez az eljárás kapcsolatot teremt az építészeti illeszkedés és a pszichológiai azonosulás, kezdeményező elfogadás (asszimiláció, kreatív adaptáció) között.

Thesis 2.:

The definitions and interpretations of mimesis in contemporary psychology can be extended into the realm of architecture. This procedure connects architectural integration with psychological assimilation and creative adaptation.

3. Tézis

A szellemtörténetnek a hittől a rációig, a szellemtől az anyagig húzódó gondolati ívnek megfelelően az építészeti mimézis megítélése is változik. E a változás során a történeti antropomorf értelmezést a kortárs tudományos értelmezés váltotta fel.

Thesis 3.:

According to the history of ideas shifting from faith to reason, from spiritual to substantial, the interpretation of mimesis also changed. In this process the historic anthropomorphic tradition has been followed by the contemporary scientific tradition.

4. Tézis

Az építészeti mimézis mozzanata – a pontosságától függetlenül – nem csak az alkotás teljességében, hanem pusztán egyes részleteiben is megnyilvánulhat. Ez a részleges mimézis, ami a kapcsolat mélységétől függetlenül, az épülettömegben és a homlokzaton nem érzékelhető.

Thesis 4.:

The moment of mimesis, regardless of its accuracy, does not manifest in the whole, but only in some details of the architectural object. The partial mimesis, regardless of the intensity of connection, cannot be detected on the volume and facades.

5. tézis

Megállapítottam, hogy az építészeti mimézis típusai hierarchikus rendszerbe foglalhatóak. E rendszernek fő-, és alosztályait határoztam meg. A rendszer azoknak a dolgoknak az alapján szerveződik, amit az építészet a mimézis tárgyává tehet.

Thesis 5

I established that the types of architectural mimesis can be systematized. I determined classes and subclasses within the system. The classification is based on the things that architecture can make the object of mimesis.

6. tézis

Az építészeti utánczás ténye nem csak az alkotó szándékától, hanem a szemlélő felismerésétől is függ. Megállapítottam, hogy a mimetikus szándék és mimetikus felismerés eltérő arányai változnak. A mimetikus felismerés és mimetikus szándék fokozatait nevesítettem és skálán ábrázoltam.

Thesis 6

Architectural imitation is dependent both on the intention of the artist and its detection by the spectator. I found that the ratio of mimetic intention and mimetic detection varies. I named the degrees of mimetic intention and mimetic detection and depicted them on a scale.

7. tézis

A köznyelv, illetve az építészeiről való beszéd mindig gazdag hasonlatok és metaforák rendszerével nyilatkozik építészeti alkotásokról. Az elnevezések mögötti azonosító hasonlat azonban a nyelv, nem pedig az építészeti mimézis része.

Thesis 7

Colloquial language and speeches and writings on architectural works have always been rich in similes and metaphors. But the simile/metaphor is part of the language and not the architectural mimesis.

Epilógus

Egy modell határai

Az építészeti mimézis felvet olyan területeket, melyek a mimézis kontextusába helyezve izgalmasan árnyalják az összképet. Első és legfontosabb természetesen a mimézis modelljének relevanciája. Magyarán azon építészeti jelenségek vizsgálata melyek már csak az elmélet túlhajtásával, nagy ügyvel-bajjal értelmezhetőek mimetikusként. Az előző fejezet ilyen határterületként állapította meg az absztrakt építészetet. Az a rendszer a műépítészeti világra vonatkozott, ahol az építészeti invenció mögött egy építésznek a világról alkotott autonóm képe áll. Úgy a mimetikus skálából, mint a mimézis rendszeréből kimaradt a népi építészeti, illetve a kortárs megfelelőjében az ösztön-, vagy spontánépítészeti, esetleg kortárs népi építészeti.

A népi építészeti tárgyalása nem ennek a dolgozatnak a feladatát, annyi azonban megállapítható, hogy a népi építészeti alkotásai kétirányú referenciákkal rendelkeznek. Az egyik, nevezzük helyi hagyománynak, a tájegységre jellemző építési-, és formaadási konvenciókat rögzíti, és mint ilyen, megfeleltethető egy olyan mimézisnek, melyet ma inkább konvenciónak, vagy hagyománynak nevezünk. A népi építészeti külső referenciái pedig az építészettörténet nagy stíluskorszakai irányába mutatnak. Kisvárosi, olyan építészeti elemek - párkányok, frízek, lizénák, coppfok – melyek a stílépítészeti rurális miméziseként tekinthetünk.

A megkérdőjelezhetetlen racionalitás alapján létrejövő, világtól és stíluskapcsolatoktól távoli tanyasi épületek azonban fokozatosan kivonják magukat úgy az építészeti konvenciókból, mint a nagyvárosok irányába vezető stíluskapcsolatokból. A Reischl Gábor szavaival, a tanyavilágban élő „bibliai emberek” kortárs építészete a spontaneitás és ösztönszerűség olyan típusát képviseli, ahol a formák és megoldások alapját a ráció, a klíma és a helyi anyagok használata jellemzi. Ezek a házak, olyan a természettől csak részben elválasztható alakulatokként jelennek meg, ahol a fizikai és információs elszigeteltség okán sem mutathatók ki mimetikus viszonyok. Míg a műépítészeti absztrakt építészeti, addig a népi építészeti kortárs spontán-, vagy ösztönépítészeti jelenti azt a határt, ahol a mimézis rendszere már nem működik, vagyis a meglévő ismereteinkhez már nem ad újat egy ilyen modell alkalmazása.

Míg a spontán-, illetve az absztrakt építészeti a mimézis modelljének fizikai határait jelentik, addig az elmélet felvet egy másik határterületet, amely épphogy a mimetikus skála alapján az építészeti olvashatóságát, jelentését, egy szóval: transzparenciát firtatja.

Az építészeti transzparencia

Ismételten rá szeretnék mutatni az építészeti mimézis rendszerében rejlő – operacionalitás és intencionalitás kettősségére, valamint arra a tényre, amelyet a Program – Építészeti – Interpretáció fejezetben fejtettem ki. Ezek szerint az építészetről való nyelvi nyilatkozás metaforákon, hasonlatokon keresztül működő formulái, nem jelentik azt, hogy az adott építészeti alkotás ténylegesen mimetikus lenne. Amennyiben intencionalitásában, vagyis alkotói szándékában esetleg mimetikus – erre szolgált bőséggel például a Mimetikus skála című fejezet – ugyanakkor még nem jelenti azt, hogy operacionális, vagyis működési értelmében is az lenne. Magyarán: mimetikusnak ismerik fel. Abban az esetben, ha az adott építészeti alkotás operacionális mimézise is megvalósul, az még nem befolyásolja az épület lehetséges jelentését. Az építészeti lehetséges jelentése ugyanis nem mimézis-formációk kérdése. Az építészeti jelentés – ehelyütt bővebben ki nem fejthető módon – sokkal inkább és legfeljebb egy gondolatvilág metaforája, ekként tehát valamiféle fogalom, semmint olyanféle jelentés, amit képeknek, vagy festészeti alkotásoknak tulajdonítunk. Az építészeti ugyanis nem transzparens műfaj. Nem átlátszó olyan értelemben, hogy *bármilyen* történet elmesélésére képes lenne, mint ahogy erre a festészet, az irodalom és technikai kötöttségeivel együtt de a szobrászat képes. Hamlet és Laertész ábrázolható festményen és plasztikán, azonban a történet megjelenítése majdhogynem elképzelhetetlen az építészeti közegében.

Ez azt is jelenti, hogy az építészeti nem olvasható műfaj. Nem jelenthetjük ki, hogy a betűk mintájára az építészeti elemek olyan jelként viselkednének, amelyek egyértelműen olvashatóak lennének. A múlttal kapcsolatos építészeti ismereteink, elsősorban az oszloprendek és az ornamensek kapcsán felhalmozott, az egyes stíluskorszakok beazonosítására is alkalmas tudásanyagunk nem ad előfeltételezést arra, hogy akár történeti elemek segítségével egy ház elmesélhetné, a Rómeó és Júliát. Illetve fordítva, pusztán eme elemek segítségével egy Agatha Christie regényként olvassunk egy házat. Míg a betűk közmegegyezéssel létrejött szimbólumok, addig az építészeti formák gyakran önálló invenció eredményei. Ebből, az építészeti

szemiotika hatáskörét meglehetősen redukáló szemléletnek a bőrtönéből jelenthet szabadulást a miméziselmélet operacionalitása. Vagyis az a mimetikus skála kapcsán említett jelenség, amivel a nézők gyakran identifikáló hasonlattal közelednek a lágykontúrú épületekhez. Elvitathatatlan a jog, hogy a közösség katicabogárként vagy tatuként tekintsen egy házra, ami nem jelenti azt, hogy (i) az épületnek lenne bármilyen olvasható jelentése, illetve (ii) ez az olvasat pedig az lenne, hogy „katicabogár”. A „tatu” vagy „katicabogár” fonémái olyan ráakasztott tartalmak, amiket a közösség generál a ház köré, és feltétlenül relatív, vagy generált jelentésként kel értelmelnünk. A mimézis rendszere tehát nem az építészeti jelentés rehabilitálása irányába tesz lépést. Az építészeti hasonlóság pusztán hasonlóság, elsősorban formai, nem pedig jelelméleti következményei vannak.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy az építészet – mint ahogy azt a dolgozat több helyén is hangsúlyoztam – autonóm művészeti ággként médiummá ne válhatna, és képes ne lenne bizonyos gondolatok közlésére, képviselésére. Ez már egy felettebb tájékozott befogadói-kritikai közeget jelent és elvezet az építészeti medialitás határterületére.

Építészeti medialitás

Az előző passzus konklúzióját megismételve: az építészeti mimézis nem argumentum abban a vitában, amely az építészet olvashatóságát firtatja. A saját eszközeivel az építészet ugyanakkor képes a tőle függetlenül megjelenő filozófiai, társadalmi és bölcsészeti problémákra reagálni. E reakció mélysége és intenzitása függvényében az építészet bizonyos filozófiai, vagy társadalmi többlettartalmak megjelenítésére is képes, amely azt jelenti, hogy médiummá válik. Az építészeti mimézis modellje automatikusan nagyobb hangsúlyt fektet az építészet medialitására. Vagyis arra a kérdésre, hogy az építészet képes-e argumentumként valamilyen társadalmi jelegű vitákban szerepet vállalni. Az mimetikus építészet pusztán léte ezt a tényt igazolja. Az építészet, inherens medialitása okán ugyanis alkalmas arra, hogy bizonyos generált üzeneteket hordozzon. Alkalmas arra, hogy bizonyos beszélgetésekben argumentumként jelenjen meg. Fontos, hogy médiumként, vagyis üzenet hordozóként, közvetítőként és generálóként nem pusztán elindít egy diskurzust, hanem a maga eszközeivel is részt vesz benne. Meglehetősen nagy szabadsággal, a szerzőinek felette nagy döntési szabadságot biztosítva az építészet eme képességével messze túl lép a funkció - forma - szerkezet egységén, és ahogy a dolgozat kimutatta, mindig is túl lépett.

Az építészet épphogy eme medialitása következtében rögzít stílussá olyan a szellemi áramlatokat, melyek eredeti célja eredetileg messze nem a formaadás, hanem egy viselkedésminta elsajátítása. Ebben a folyamatban természetesen a közösség és a szakma egyaránt érintett. Úgy az építészek, mint a társadalom a filozófiai elvek illusztrációját várja, ami egyenes út az állandósult formajegyek kialakulásához. Az építészet eme képessége következtében válik illusztrálhatóvá például a kritikai regionalizmus, vagy a dekonstruktivizmus, melyek eredetileg távolról sem építészeti stílusnak indultak. A szak-, és laikus közösség asszisztálásával kialakul egy egyetértés, *sensus communis*, amivel úgy vélekedünk, hogy bizonyos anyag-, és formatalálkozások például regionalistává tesznek egy épületet. Vagy dekonstruktivistává egy teret úgy, hogy a dekonstruktivizmus az irodalom-, és filmelméletben eredetileg egy kritikai módszert jelentett. Mi ez, ha nem egy gondolat közlése – mediálása –, aminek eszközeivel éppúgy élnek az építészek, mint ahogy a nagyközönség.

E bizonyos medialitás nélkül az olyan narratív alapokon működő kiáltványépítészetre sem találhatnánk példát, mint például Le Corbusier Villa Savoy-ja. Az, hogy az építészet önmagán túli üzenetek hordozója lehet, tehát korántsem mítosz. Ezt igazolja a hazai etikai alapokon szerveződő téglakultusz is.

Az építészet medialitása tehát meglepően univerzális. Etikai tartalmak közvetítésén túl éppúgy alkalmas a szétbomló, kaotikus világnak egy eltérő rend szerinti megkonstruálására, mint – Manfredo Tafuri vélekedésével szemben – kritikai pozíciók elfoglalására. És éppígy alkalmas lehet a kortárs munkáslétről és vagy a történelmi emlékezetéről folytatott diskurzus elindítására, vagy bonyolítására is. Ez a lehetőség egyáltalán nem légből kapott. A helyi identitásról szóló, formák és anyagok nyelvén folytatott beszélgetéshez az elmúlt esztendő kitermelték az alapanyagot. Ezt az alapanyagot a „magas” építészet irányából Magyarországon F. Kovács Attila belsőépítészeti oeuvre-je, a Terror Háza, illetve a hódmezővásárhelyi Emlékpont jelenti. Külföldi példái a kortárs, építészeti ihletettséggű emlékművek jelentik, mint Peter Eisenman Holocaust együttése.

Az építészeti mimézis tehát – a programépítészet aleteit idézve – e medialitás növekvő fontosságát és lehetőségterét hangsúlyozza. Mindez feloldani látszik azt az alapproblémát, ami a mimézis és a kreativitás között feszül. Ebben a koordinátarendszerben a mimézis és kreativitás ugyanis nem egymást kizáró

fogalmak. A kreativitás lehetősége, szinte beláthatatlan lehetőségtére annak kutatásában áll, hogy a konkrét formák helyett az építészet vajon milyen kérdésekben legyen érintett, illetve azokat milyen módon mediálja?

A kreativitás terrénumai

Nagy kérdés tehát, hogy milyen eredményt kapunk, ha a mimézis rendszerét egy új modellel, a kreativitás metszékével vizsgáljuk. Az eddigiek alapján belátható, hogy a mimézis és a kreativitás között feszülő történelmi távlatú művészetfilozófiai ellentét épphogy az építészet medialitásában oldódik fel.

A mimetikus tevékenység lehetséges fókuszja végtelen. Olyan gigantikus lehetőségtér, aminek csak röpke hányadát valósulhat meg így a választás eleve kreatív aktusa. A mimetikus lehetőségek végtelen terében a releváns kapcsolatok megtalálása az egyetlen alap, amivel igazolható a mimézis ténye. Vagyis annak szabatos megválaszolása, hogy mihez akar hasonulni, miért akarna – adott esetben – egy természeti alakulat lenni a ház, és végül mi lenne vele a célja?

Ráadásul egy ház a világ milliárdnyi elemét mímélheti. Elfogadva, hogy az építészetnek vannak olyan határterületei, amivel önmaga definícióit elmosva egy természeti alakulat bőrébe bújlik, mégis a kreativitás kérdése itt újból felmerül. A mimetikus építészetben ugyanis nem a válaszok, hanem a kérdések válnak fontossá. A kreativitás nem a válasz megadására, hanem a kérdések feltételére irányul. A válaszok a mimézis esetében rendszerint egyszavasak: vagyis, hegy, virág, könyv, folyó. A kérdések viszont annál érdekesebbek. Korántsem egyértelmű, hogy tényleg mit is ábrázoljon egy ház, illetve az adott funkció kapcsán milyen gondolati entitás medializálására vállalkozzon.

Az építészet egyik legstabilabb összetevőjének eddig a funkciók bizonyultak, amelyek a kultúra alakulásával némiképp változva, de a divattal gyakran karöltve zsánereket alakítottak. Ha a forma és a funkció tájegységre jellemző, rendkívül szoros összefonódása az építészeti archetípus, akkor a funkció és a divat-elem alkalmi, ám annál intenzívebb jelenlétű együttese a zsáner. Ilyen zsánerépítészeti a múlt század kilencvenes éveiben emelt, neobarokk rózsadombi villák, úgyszintén ilyen zsánernek tekinthető minden funkcióval karöltött divattípus. A zsáner egyértelműen a divat és az elvárások határozzák meg, ami szorosan összekapcsolódik a belső mimézis és normakövetés tényével, ami elválaszthatatlan a szélesebb társadalmi erőterű konvenciótól.

Az autonóm döntés eredményeként megvalósuló mimézis esetében azonban kínzó hirtelenséggel merül fel a mit mímélni kérdése. Mit állítson az építészet a mimézis fókuszába, és azt miként indokolja? Illetve milyen diskurzusok médiumává váljon az építészet? Ez természetesen elvezet a kérdésfeltevésben és válaszadásban rejlő kreativitáshoz, illetve a tervezési folyamat mimetikus relevanciájához, ami a pusztán esztétikumon túl az okosságot, intelligenciát is a középpontba helyezi. Ez a kritikai recepcióra is hatást gyakorol, ugyanis az értelmezés a szubjektív-esztétikai szükségyszerűen mozdul el a diszkurzív, intellektuális irányba. Mindez nem érinti a kritika, mint irodalmi műfaj határát, ahol alapkövetelmény a személyes ítélet meghozatala. Az építészeti medialitás, illetve a kérdésekben rejlő kreativitás az a két trajektória, amely az építészeti mimézis következtében azonnal megnyílik. Elkerülhetetlen ugyanakkor egy jóval kedvezőtlenebb kapcsolat, amely a mimézist a giccs irányába teszi átjárhatóvá.

A giccs csapdája

A mimézisnek per definitionem része az utánzás és a másolás, ami – bár meglehetősen változatos módon határozzák meg – bizonyos eseteiben a giccshez közeli jelenségként mutatja a mimézist. A giccsnek ugyanis eleme a másolás, a talmi utánzat, amire azért a mimetikus tevékenység során bőven akad példa.

A giccs története a polgári társadalomhoz kötődik, mely a magas és alacsony művészet közötti szakadékot nem tudja kezelni. A polgárosodás – hatalmas belső ellentmondásként – az udvari művészet hagyományát valamelyest továbbfolytatva éppúgy megteremti a mecenatúra intézményét, mint ahogy támogatja a máig élő bohém zseni kultuszát. Másfelől az utánzások, reprodukciók világával olyan használati tárgyak tömegét is előállítja, ahol Vadas József szavaival a giccs nem más, mint „a kis szellemek nagyozolása”. Ez a belső szakadék kap olyan általánosabb jelentést, amivel az avantgarde művészei már a kispolgárt azonosítják a giccsel. Nem szabad feledni, ha korlátozott mértékben is de a nagypolgárság – ami nem mindig felelt a hivatalos politikai kurzusnak – Gertrude Steinre és Peggy Guggenheimre gondolván a modern művészet elhivatott támogatójaként lépett fel. Éppúgy, ahogy a giccs keletkezése egy bizonyos korszakhoz kötődik, a giccs recepciója és kíméletlen kritikája is időben behatárolt.

A szó a XIX. Század utolsó harmadából, német nyelvterületről ered, aminek jelentése a verkitschen - olcsón eladni szóból származik. Más értelmezésekben a sár elsimítását jelenti, illetve Komlós Aladár, aki a Nyugat című folyóirat 1931-es 15. számában cikket szentelt a témának egy Kitsch nevű német festő nevéből származik. A giccsel foglalkozó munkákat böngészve feltűnő, hogy nem könnyű a szó a lényegét megragadni, így Komlós is etimológiai alapon, a kifejezésben lévő olcsóságra, banalitásra helyezi a hangsúlyt.

Csak hogy a giccs és az építészet – mimézist is érintő – kapcsolatáról csakis időben behatároltan, egy jellegzetesen modernista művészeti-, és építészeti attitűdöt elfoglalva lehet nyilatkozni. A pejoratív giccs szóval illetni bármilyen jelenséget, csakis akkor lehetséges, ha a látómezőből kizorul a pop art és az Andy Warhol utáni esztendők. Ezt az időszakot a dolgozat Hiper mimézis c. fejezete vázolja. A pop arttal az *eredetihez*, valamint a „high” és „low” való viszony olyannyira átalakul, amiben a giccs az elfogadott művészi közlések egyik módjává válik. A magyarországi belsőépítészet alakulására gondolva itthon F. Kovács Attila munkássága jelenti a neogiccs áttörését. Ezt a jelenséget nem a műfaji jellegzetessége – vagyis a halmozás, az ismétlés és a heterogenitás – mint inkább a kitűzött céljai alapján érdemes. A giccs ebben az értelemben már nem végeredmény, következmény, hanem cél, sőt eszköz egy olyan építészeti univerzumban melynek középpontját az individuális alkotói döntés határozza meg. A giccs kritikája tehát nem önértéken, műfaji alapokon, hanem egy tágabb értelmezési keretben, az elérni kívánt hatás ismeretében történhet.

Belehelyezkedve egy modernista attitűdbe, a mimetikus építészetet tehát a giccs alapfogalmai, vagyis az őszinteség, őszintétlenség, utánzás, másolat, talmi értékek, legfőképp pedig a banalitás alapján lehet bírálni.

„(...) Ha közös tulajdonságait keressük, első pillantásra felöltik, hogy a giccs mindig igen érzelmes, sőt mindig a legszentebb érzéseket akarja közvetíteni; csak az a baj, hogy túlságosan könnyen juttat ezekhez az érzésekhez. Olcsón ad olyan dolgokat, amelyeket csak drágán volna szabad megszerezni; mert semmit sem érnek, ha áron alul jutunk hozzájuk. Az, hogy valami nagyot és előkelőt ígér, ép oly fontos, mint az, hogy szerény erszót ad helyette. Gyűlöletessé is ép azáltal válik, hogy oly puffadt nagyigényűséggel lép fel. Mint egy parvenü, aki egy nemesi familia családi képei alatt pöffeszkedik.”

Így ír Komlós Aladár a giccsről a nyugat 1931/01-es számában. A későbbiekben hozzáteszi, hogy a giccs háromféleképpen jöhet létre, a kifejezőmód, az abban foglalt érzelmek, vagy az abban foglalt világkép meg nem engedett olcsósága révén. Maga a mimetikus építészet ugyanis karcolja a művészet önálló világát is. Azt az ellenvilágot kérdőjelezi meg, amely önálló törvények szerint rendeződik az élet világa mellé. Az építészeti figurativitás voltaképpen azt a határvonalat teszi kérdésessé, amely határvonalak mentén az építészet elválik a többi dologtól, illetve aminek mentén a művészet ellenvilága elválik a hétköznapi világtól.

Mindez persze felveti azt a kérdést, hogy vajon mennyiben zavaró, illetve zavarba ejtő egy arc alakú ház, ha nem zavarba ejtő egy arcot ábrázoló festmény? Ennek egy lehetséges magyarázatát a giccsben kódolt kedvességet elutasító építészeti ízlés változása adhatja meg. A modern teoretikusok és elsősorban Adolf Loos hangos kiáltványai racionális és erkölcsi szempontból is megalapozták a modern építészetre jellemző ikonoklaszta, vagyis képromboló attitűdöt. Csak hogy minden avantgárd kezdeményezés idővel kanonizálódik és a szélesebb ízlést is érinti. Mindez természetesen a forradalmat hirdető modernnel is bekövetkezett. Értelmiségiek, intellektüellek és a Siedlungokra gondolván az ipari munkásság számára épített kubista épületeken keresztül a modernizmus a korabeli ipari arisztokrácia és nagypolgárság ízlését is fokozatosan meghódította. Ennek legszembetűnőbb példája, például a Magyarországhoz hasonló peremterületeken a modernizmus recepciója. Nálunk ez a stílus már – felpuhított változatában az Újlipótváros tömbjeiben, illetve esszenciális, világszínvonalú kivitelben a Pasarét villaépítkezéseiben jelentkezik. Noha az eszme ekkor még nem üresedik ki, a szociálisan érzékeny, baloldali felhangjai a nagypolgárság számára pusztán a divatos korszerűséget jelentik. Bármennyire is eltérnek Pasarét és az Újlipótváros egykorú építkezései, egy közös bennük. Egyik sem az újpesti, vagy csepeli munkásság elhelyezésére épült. Az a tény, ahogy egy építészeti jelenség belső tartalmak hiányában is koherens egészként tűnik fel, leginkább a világszerte elterjedt modernista kondomíniumokkal igazolható, ahol a nagytömegű lakásépítés formai gesztusai egyértelműen a két világháború közötti korszakra nyúlnak vissza.

Mindez azt is jelzi, hogy a modernizmus ikonoklaszta, képromboló attitűdje a belső, vagyis a szakmai építészeti ízlést is megváltoztatta. Az ízlés, amely éppen száz évvel ezelőtt a hegyvidéki tájban álló, kedveskedő faornamentikájú svájci villatípust tartotta szépnek – révén alternatívája sem volt –, mára a térben álló vasbeton dobozokat állítja az esztétika középpontjába. Vagyis az ízlés megváltozott. Ha a transzmodern, vagy a supermodern technicizálódott törekvéseire gondolunk, akkor ez a változást a klasszicizáló

posztmodern sem tudta visszafordítani. Mindez azt is jelenti, hogy – noha jóval plurálisabb időköt élünk – ugyanez, a modernizmus emlőin táplált építészeti szakízlés nem épp a mimetikus alkotásoknak kedvez. Ezért művészettörténetileg hiába anakronizmus giccsről beszélni, ha az építészeti formálás fenntartotta azokat a premisszákat, amik alapján létezhet építészeti giccs. A modernista ízlésközege a mimetikus viszony gyakori banalitása, és a választott formanyelv szemantikája miatt is giccsként tekint a mimézisre. És valóban: ugyan miért is kellene egy háznak embert ábrázolni? És akkor mi van, ha egy épület hegy alakú? Komlós Aladár szavaival:

„(...)A kifejezőmód akkor olcsó, ha banális. A banális áron alul árusít, épügy, mint a giccs. Művészetet - tehát frissen talált kifejezést, erőfeszítést s új leleményt - árul, s ehelyett járt utat, kényelmet ad. Szűz kifejezések izgalmas birtokát ígéri, de megcsal, megrövidít: hiába várunk küzdelemre. A küzdelmet rég megküzdötték előttünk, nekünk már nem maradt mivel küzdeni.”

Az érzelmesség különben nélkülözhetetlen feltétele a giccs létrejöttének. Ezért viccben sosem jelentkezhethet; a nevetés elűzi a giccsset. – Ezért nem lehet például, bár adja magát a posztmodern klasszicizálást feltétlenül giccsnek nevezni, hiszen a frízeken megjelenő Charles Moore arc a Piazza d'Italián a meghökkentésével együtt is építészeti vicc.

Komlós megállapítja, hogy egy természeti jelenség sosem lehet giccses, csak a hatása; épület is ritkán, hiszen az épület sem látszik másnak, mint ami, nem igen kelt sem formai, sem érzelmi illúziókat; a szobor már beleeshet az olcsó hatásvadászat bűnébe, bár ellenőrizhetősége és tárgyiassága valamennyire enyhíti giccses jellegét; a giccs főterülete a festészet, a zene és az irodalom, az érzelmek művészei. Csakhogy a mimetikus építészet épp a formai illúziókeltés határait töri át. Ezért aztán a giccsel történő kézfogója is megtörténhet.

E csapdahelyzet egyetlen feloldását az jelentheti, ha a mimézis elkerüli a másolás banalitását. Ha a Mít mímelni? kérdésében olyan kreatív pozíciót foglalnak el, amely a giccs helyett az intelligens medialis koordinátarendszerébe helyezi az épületet. Az építészeti mimézisnek ugyanakkor létezik egy, az alkotói individualitást tompító aspektusa. Ez pedig a régiót jellemző építészeti hagyományokhoz kötődik.

Hagyomány vagy individualitás

Az építészeti mimézis komoly hányadában belső művészettörténeti mimézisként jelentkezik. Ide sorolhatóak a historizmusok, illetve a divat-, és normakövetések is, amik éppúgy csatlakozhatnak stílushoz, mint alkotóhoz. Míg a kérdésekben rejlő kreativitás intellektuális alkotói attitűdöt jelent, addig a művészettörténeti mimézis, különösen, ha kortárs jelenségekről van szó, normakövetést. Mindez alapvetően két egymásnak feszülő igényt illusztrál, ami messze túlnő mimézis keretein és az építészeti hagyományt érinti.

Az építészeti hagyomány ugyanis kevésbé a kreatív, mint inkább az illeszkedő mimézis eredménye. Erős tradíció mindekképpen olyan normakövetés eredményeként jön létre, ahol az individuális ötleteket háttérbe szorítva minden építész egy olyan közös építészeti formakincs megteremtésén fáradozik, ami például a Második Világháború utáni finn építészetre volt jellemző. Az egymás kölcsönös tisztelete, az individuumot háttérbe szorító önkorlátozás a formákon, anyagokon, megoldásokon történő kollektív gondolkodás olyan rendkívül erős tradíciót hoz létre, amely szükségszerűen a háttérbe tarja az individuumot. Ez természetesen a fénylő pontok, illetve Henry Focillion szavait idézve a művészeti magaslatok hiányával jár. Ebben az esetben olyan szatellit-rendszerek alakulnak ki, amelyek szívesen engednek egy-egy nagyobb építészeti univerzum – értsd kiemelkedő, zseniális alkotó – tömegvonzásának. A hagyomány és individualitás eme néhány fénylő fáklya köré rendeződése az okos és mértéktartó mimézissel rendkívül termékeny az általános építészeti színvonal és kultúra alakulása szempontjából. Megengedem a kijelentést: ilyen belső mimézis hiányában nem jön létre erős tradíció.

Ezzel szemben áll a mindent elsöprő individuum éthosza, amely a hagyományt és normakövetést elutasítva az egyéni teljesítményre teszi a hangsúlyt. Hiányában a hagyomány lassan manírrá üresedik. A zseni, hagyományteremtő követő nélkül pedig ha időlegesen is, de a kortárs építészeti tradíciót szünteti meg.

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA

Abrams, M.H.: *The Mirror and the Lamp - Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York, W.W. Norton, 1953.

Adorno, Theodor Wierongrund: *Aesthetic Theory*. Routledge & Kegan Paul, London, Boston, Melbourne and Henley, 1984.

Agacinski, Sylviane: „Architecture Enclosure.” In: *Anyplace*, edited by C. Davidsson. Cambridge/London, The MIT Press, 1995.

Aldersey-Williams, Hugh: *Zoomorphic – New Animal Architecture*. Laurence King Publishing, London, 2003.

Alexander, Christopher; Neiss, Hajo; Anninou, Artemis; King, Ingrid: *A New Theory of Urban Design*. Oxford University Press, Oxford, 1987.

Amási, Miklós: *Anti esztétika. Séták a művészetfilozófiák labirintusában*. Helikon kiadó, 2003. 3. kiad. 36-43.

Anson, Chris M., et al.: *Scenarios for Teaching Writing - Contexts for Discussion and Reflective Practice*. Urbana, IL, National Council of Teachers of English, 1993.

Arisztotelész: *Poétika*. Kossuth Kiadó, Budapest, 1992. ford.: Sarkady János.

Arkitekturtävlingar, SAR:s dokumentation. Stockholm, Bilaga till Arkitekttidningen, 6/2000.

Arrhenius, Thordis: „The Feminine as a Metaphor of the New.” in: *Nordisk arkitekturforskning* 12 (2), (1999). 57-62.

Arrington, Phillip: „A Dramatistic Approach to Understanding and Teaching the Paraphrase.” in: *College Composition and Communication*. 39 (May 1988), 185-197.

Arrington, Phillip: „Imitation and Composition Pedagogy - A Response to Mary Minock.” in: *JAC - A Journal of Composition Theory* 16.3 (1996), 494-498.

Auerbach, Erich: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*. Francke Verlag, Bern und München, 1946, (6. Auflage, 1977), *Mimézis – A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Budapest, Gondolat, 1985. ford. Kardos Péter

Avalle-Arce, Juan Bautista: „Novelas ejemplares - Reality, Realism, Literary Tradition.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 197-214.

„Background.” *CQ Researcher* 13.32 (19 September 2003). 782-787.

Balassa, Péter: „Egy regény, mint gobelin” in: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. 309., illetve *Új Symposion*, 1982/9, 343. old.

Ball, Philip: *The Self-Made Tapestry: Pattern Formation in Nature*. Oxford University Press, Oxford, 1999.

Bate, Walter Jackson: *The Burden of the Past and the English Poet*. Cambridge, MA, Belknap P, 1970.

Baud, Michiel: „Imagining the Other - Michael Taussig on Mimesis, Colonialism and Identity.” in: *Critique of Anthropology* 17.1 (1997).

Baudrillard, Jean: „A szimulakrumok precessziója.” in: Pethő Bertalan szerk.: *A posztmodern*. Gondolat, Budapest, 1992. 220-224. old., illetve Baudrillard, Jean: „A szimulákrum elsőbbsége.” In: Kiss, Attila Attila – Kovács, Sándor – Odorics, Ferenc szerk.: *Testes könyv I. „Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat”* 8. Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996. ford.: Gángó Gábor, 161-193 old.

Bayer, Marie Ange and Béatrice Simonot, eds.: *Archilab's Futurehouse - Radical Experiments in Living Space*. Thames & Hudson, London, 2002.

Beaujour, Michel: „Speculum, Method, and Self-Portrayal - Some Epistemological Problems.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 188-196.

Bender, Daniel: „Diversity Revisited, or Composition's Alien History.” in: *Rhetoric Review* (1993) 108-124.

Bender, Daniel: „Imitation.” in: *Encyclopedia of Rhetoric and Composition - Communication from Ancient Times to the Information Age*. Ed. Theresa Enos. New York, Garland, 1996. 343-346.

Benjamin, Andrew: *Art, Mimesis and the Avant-Garde*. Routledge, London, 1991.

Benjamin, Walter: „A mimetikus képességről.” in: „A szirének hallgatása” – *Válogatott írások*. Osiris kiadó, Budapest, 2001. 64-67. old.

Benjamin, Walter: „A nyelvről általában és az ember nyelvéről.” in: Benjamin, Walter: „A szirének hallgatása” – *Válogatott írások*. Osiris kiadó, Budapest, 2001. 7-22. old.

Bhaba, Homi: „Representation and the Colonial Text - A Critical Exploration of Some Forms of Mimeticism.” in: *The Theory of Reading*. Ed. Frank Gloversmith. Totowa, NJ, Barnes & Noble, 1984. 93-122.

Bhabha, Homi: „Of Mimicry and Man - The Ambivalence of Colonial Discourse.” in: *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994. 85-92.

Bialostocki, Jan: „„Régi” és „új” a művészettörténetben” in: Marosi, Ernő szerk. *Régi és új a művészettörténetben* „Művészet és elmélet” Corvina kiadó, 1982. 77-97.

Bizzell, Patricia, and Bruce Herzberg, eds.: *The Rhetorical Tradition - Readings from Classical Times to the Present*. Boston, Bedford, 1990.

Blackmore, Susan: *The Meme Machine*, Oxford University Press, 1999. *A mémgépezet, Kulturális gének – a mémek*. Magyar könyvklub, 2001, ford.: Greguss Ferenc

Blair, Hugh D. D.: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Vols 1 and 2. Ed. H.F. Harding and foreword by David Potter. Carbondale, Southern Illinois UP, 1965.

Blumenger, Hans: „Nachahmung der Natur.” in: *Wirklichkeiten in denen wir Leben*. 1986. pp. 55-104. „'A természet utánzása' – A teremtő ember eszméjének előtörténetéhez.” in: *Kép, Fenomén, Valóság*. Szerk.: Bacsó Béla. Kijárat kiadó 1997. 191-219. old. Fordította: V. Horváth Károly.

- BMW Erlebnis- und Auslieferungszentrum / BMW Event and Delivery Centre. Aedes, Berlin, 2002.
- Bogue, Ronald: „Word, Image and Sound - The Non-Representational Semiotics of Gilles Deleuze.” in: *Mimesis in Contemporary Theory - An Interdisciplinary Approach*, Volume 2. *Mimesis, Semiosis and Power*. ed. Ronald Bogue, Philadelphia, John Benjamins, 1991, 77-97.
- Bonner, John T.: *Morphogenesis*. Princeton University Press, Princeton, 1952.
- Bonta János: *Modern építészet - 1911-2000*. Terc, 2002.
- Boyd, John D.: *The Function of Mimesis and Its Decline*. Cambridge, MA, Harvard UP, 1968.
- Boyd, Richard: „Imitate Me; Don't Imitate Me - Mimeticism in David Bartholomae's 'Inventing the University.'” in: *JAC* 11 (1991). 335-345.
- Brooke, Robert: „Modeling a Writer's Identity - Reading and Imitation in the Writing Classroom.” in: *College Composition and Communication* 39. (1988). 23-41.
- Brown, Richard Harvey, ed.: *Postmodern Representations - Truth, Power, and Mimesis in the Human Sciences and Public Culture*. Champaign, U, Illinois P, 1995.
- Brownlee, Kevin: „Reflections in the Miro' r aus Amoreus - The Inscribed Reader in Jean de Meun's Roman de la Rose.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 60-70.
- Brownlee, Marina Scordilis: „Autobiography as Self-(Re)presentation - The Augustinian Paradigm and Juan Ruiz's Theory of Reading.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 71-82.
- Burke, Stan: *Authorship from Plato to the Postmodern - A Reader*. Edinburgh, Edinburgh UP, 1995.
- Burnie, David, ed.: *Animal*. Dorling - Kindersley, London, 2001.
- Burns, Jim: *Arthropods - New Design Futures*. Academy Editions, London, 1972.
- Carden, Patricia: „Designing a Course.” in: *Teaching Prose - A Guide for Writing Instructors*. Ed. Fredric Bogel and Katherine Gottschalk. New York, Norton, 1984.
- Cave, Terence: „The Mimesis of Reading in the Renaissance.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 149-165.
- Charney, Davida H., and Richard A. Carlson: „Learning to Write in a Genre - What Student Writers Take from Model Texts.” *Research in the Teaching of English* 29.1 (February 1995). 88-125.
- Clark, Donald Lemen: „Imitation - Theory and Practice in Roman Rhetoric.” in: *Quarterly Journal of Speech* 37. (1951). 11-22.
- Clark, Donald Lemen: *Rhetoric in Greco-Roman Education*. New York: Columbia UP, 1957.
- Collins, George R.: *Fantastic Architecture*. Thames & Hudson, London, 1980.

- Collins, Peter: *Changigng Ideals in Modern Architecture 1750-1990*. Faber & Faber, London, 1965.
- Colomina, Beatriz: „Battle Lines: E.1027.” School of Architecture, Unitech Institute of Technology, Auckland, New Zealand. Szemináriumi jegyzet. é.n.
- Colomina, Beatriz: *Privacy and Publicity: Architecture as Mass Media*. Cambridge MA: MIT Press, 1994.
- Connors, Robert and Cheryl Glenn: *The New St. Martin's Guide to Teaching Writing*. Boston, Bedford/St. Martin's, 1999.
- Connors, Robert J.: „The Erasure of the Sentence.” in: *College Composition and Communication* 52.1 (September 2000). 96-128.
- Conte, Gian Biagio: *The Rhetoric of Imitation - Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Trans. and ed. Charles Segal. Ithaca, NY, Cornell UP, 1986.
- Corbett, Edward P.J.: „The Theory and Practice of Imitation in Classical Rhetoric.” in: *College Composition and Communication* 22. (1971). 243-250.
- Cságoty, Ferenc: „Az építészet útjai és tévútjai” in: *Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete* 2003/3. p.: 12-16
- Danto, Arthur C.: „Art After the Ens of Art.” in: *Embodied Meanings*. Farrar, Straus and Giroux, 1994. 321-333. „Művészet a művészet vége után.” In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijarat Kiadó, 1997. 370-380. Fordította: Sajó Sándor.
- Dawkins, Richard: *The Selfish Gene*, Oxford University press, Walton Street, Oxford OX2 6DP, 1976. Az *önző gén*. Gondolat, Budapest, 1986, ford.: Síklai István.
- Dawkins, Richard: *The extended Phenotype – The Gene as the Unit of Selection*, W.H. Freeman and Company New York, New York and Oxford, 1982. *A hódító gén*. Gondolat, Budapest, 1989, ford.: ifj. Vitray Tamás.
- Dawkins, Richard: *Climbing Mount Improbable*. Penguin, Harmondsworth, 1996.
- Dawkins, Richard: *The Blind Watchmaker*. (London, Longman, 1986) Penguin, Harmondsworth, 1991.
- Delbanco, Nicholas: „In Praise of Imitation - On the Sincerest Form of Flattery.” in: *Harper's* 305.1826 (July 2002). 57-63.
- Derrida, Jacques: „Economimesis.” in: *Diacritics* 11. (1981): 3-25.
- Di Cristina, Giuseppa, ed.: *Architecture and Science*. Wiley - Academy, 2001.
- Diamond, Elin: *Unmaking Mimesis - Essays on Feminism and Theater*. New York, Routledge, 1997.
- Dorsey, Peter A.: „Becoming the Other – The Mimesis of Metaphor in Douglass's My Bondage and My Freedom.” in: *PMLA* 111.3 (May 1996). 435-450.
- Dr. Istvánfy, Gyula: „A tudatfejlődés és az építészet kialakulásának kezdetei.” in: *Építés – Építészet – Tudomány*, Akadémia Kiadó, Budapest, 1975. pp. 303-321.

Druix, Jean-Pierre: *Mimesis, Genres and Post-colonial Discourse - Deconstructing Magic Realism*. New York, St. Martin's, 1999.

Ekler, Dezső: „Építészetben Innen, Építészetben Túl – Makovecz Imre tereiről” in: *Makovecz Imre kiállítása*. Madách Imre Művelődési Központ, Vác, 1983. 19. old., még in: *Magyar Építőművészet*. 83/6 34. old. még in: Ekler, Dezső: *Ember és háza*, Kijárat kiadó, Budapest, 2000. 37. old.

Ekler, Dezső: „Nagyítás az építészetben – Vázlatok az építészet jelentéséhez.” in: *Ember és háza*. szerk: Apáti-Nagy Mariann, Götz Eszter, Kijárat kiadó, Budapest, 2000. pp. 135-151.

Emt, Ewa Jeanette: *Baumgarten och den moderna estetikens födelse. I Konsten och konstbegreppet*. Stockholm, Kungliga konsthögskolan. 1996

Epstein, E.L.: „The Self-Reflexive Artefact - The Function of Mimesis in an Approach to a Theory of Value for Literature,” in: *Style and Structure in Literature Essays in the New Stylistics*. Ed. R. Fowler. Blackwell, Oxford, 1975. 40-78.

Erdmann, Edward: „Imitation Pedagogy and Ethical Indoctrination.” in: *Rhetoric Society Quarterly* 23.1 (Winter 1993): 1-11.

Eschholz, Paul A.: „The Prose Models Approach - Using Products in the Process.” in: *Eight Approaches to Teaching Composition*. Ed. Timothy R. Donovan and Ben W. McClelland. Urbana, IL, National Council of Teachers of English, 1980. 21-37.

Fantham, Elaine: „Imitation and Decline - Rhetorical Theory and Practice in the First Century After Christ.” in: *Classical Philology* 73 (1978). 102-116.

Fantham, Elaine: „Imitation and Evolution - The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De oratore 2.87-97 and Some Related Problems of Ciceronian Theory.” in: *Classical Philology* 73 (1978). 12-16.

Farago, Claire: „Not Just Born, but Made.” Rev. of Leonardo da Vinci - Origins of a Genius, by David Alan Brown. in: *Times Literary Supplement* 30 April 1999: 20-21.

Farmer, Frank M., and Phillip K. Arrington: „Apologies and Accommodations - Imitation and the Writing Process.” in: *Rhetoric Society Quarterly* 23 (1993). 12-34.

Farmer, Frank M.: „Voice Reprised: Three Etudes for a Dialogic Understanding.” in: *Rhetoric Review* 13 (1995). 304-320.

Ferrara, Luigi: „Architecture as Masque: The Rehabilitation of Mimesis.” *The 2nd Savannah Symposium - Authenticity in Architecture*. Savannah College of Art and Design, Department of Architectural History. 2002 16 th of February.

Forshamn, Magdalena. 2000. *Mimesis och arkitektur*. Förslag till utvidgning av arkitekturdiskursens förståelsefält. Licentiatuppsats, Arkitektens teori och historia, Chalmers Tekniska Högskola, Göteborg.

Forshamn, Magdalena: *A Critical Proposal: Modelling the Practices of the Architectural Profession and Mimesis Theory in Subject/Object Relations*. Chalmers University of Technology, School of Architecture, Department of Modern Architecture, Postgraduate Programme in Architecture, PhD. Disszertáció, Kézirat, 2002.

- Eisenman, Peter: „A klasszikus vége - A kezdet és a vég vége.” In: Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen. Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex, 2000. 321-339. old. (ford: Szántó Katalin és Kerékgyártó Béla)
- Forty, Adrian: *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. Thames & Hudson, London, 2000.
- Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A critical History*. Thames & Hudson Ltd, London, 1980 (3 rd edn. 1992), *A modern építészet kritikai története*. Terc, 2002.
- Frazer, James George: *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Abridged edition London., Macmillan and Co. Limited, 1925. *Az Aranyág*. (2. javított kiad.) Osiris-Századvég, 1995. ford.: Bodrogi Tibor és Bónis György.
- Frazer, John: *An Evolutionary Architecture*. Architectural Assosiation, London, 1995.
- Frei, Otto, ed.: *Tensile Structures*. 2 vols., Cambridge, Mass., MIT Press, 1967.
- Frisch, Karl von.: *Animal Architecture*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1974.
- Fülep, Lajos: „Az emlékezés a művészeti alkotásban.” in: *Egybegyűjtött írások . Cikkek, tanulmányok 1909-1916*. II. kötet. Ed. Tímár Árpád. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, Budapest, 1995. 124-152.
- Füst, Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Akadémia Kiadó 1963. 2. kiadás 49-50.
- Gallison, Peter, and Emily Thompson, eds.: *The Architecture of Science*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1999.
- Gebauer, Günter, and Cristoph Wulf. 1995. *Mimesis: Culture, Art, Society*. 1992. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Genette, Gerard: *Figures III*. 1972. Rpt. *Narrative Discourse*. Ithaca, NY, Cornell UP, 1980.
- Giedion, Sigfried: *Space, Time and Architecture*. London, 1941.
- Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar: „Tradition and the Female Talent.” in: *The Poetics of Gender*. Ed. Nancy K. Miller. New York, Columbia UP, 1986. 183-207.
- Girard, René: *The Double Business Bound - Essays on Literature, Mimesis, and Anthropology*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1988.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Baukunst*. 1795. „Építőművészet.” in: *Antik és modern – Antológia a művészetekről*. szerk.: Pók Lajos, Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1981, pp. 168-176.
- Goodwin, David: „Imitatio and Eighteenth-Century Rhetorics of Reaffirmation.” in: *Rhetorica*. 10 (1992). 25-50.
- Gordon, Jim E.: *Structures, or Why Things Do Not Fall Down*. Penguin, Harmondsworth, 1978.
- Gregory, R. L. and Gombrich, E. H. Ed.: *Illusion in Art and Nature*. Duckworth, London, 1973. *Illúzió a természetben és a művészetben*. Gondolat, Budapest, 1982.

1981. Ford.: Falvay Mihály és Németh Ferenc.

Greene, Thomas M.: „Erasmus’s ‘Festina lente’: Vulnerabilities of the Humanist Text.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 132-148.

Greene, Thomas M.: *The Light in Troy - Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven, Yale UP, 1982.

Grube, G.M.A.: *The Greek and Latin Critics*. London, Methuen, 1965.

Grubert, William E.: „’Servile Copying’ and the Teaching of English Composition.” in: *College English* 39 (1977). 491-497.

Guillery, Peter: *The Buildings of London Zoo*. Royal Commission on the Historical Monuments of England, London, 1993.

György Péter - ifj.Durkó Zsolt: *Utánzatok városa – Budapest*, Cserépfalvi Kiadó, 1993.

György, Péter: „Művészet a művészet (története) után – A reprezentáció kérdése a 80-as években”, in: *Művészet és média találkozása a boncasztalon, Művészeti tanulmányok a művészet (története) után*. Kulturtrade kiadó, 1995.

Görgy, Péter: „Spirituális amerika – Richard Prince”. In: *Művészet és média találkozása a boncasztalon, Művészeti tanulmányok a művészet (története) után*. Kulturtrade kiadó, 1995. 117-132. old.

Haeckel, Ernst: *Kustformen der Natur*. Bibliographisches Institut, Leipzig / Wien, 1904.

Hartmann, Nikolai: *Esztétika*. Magyar Helikon 1977. 406-410.

Hagan, Susannah: *Taking Shape: A New Contract Between Architecture and Nature*. Architectural Press, Oxford, 2001.

Hajnóczy, Gábor: „A kétezer éves Vitruvius.” in: *Vitruvius: Tíz könyv az építészetéről*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988. (ford.: Gulyás Dénes) 9-29.

Hajnóczy, Gábor: *Vitruvius öröksége. Tanulmányok a „De architectura” utóéletéről a XV. és XVI. században*. Akadémia kiadó, Budapest, 2002.

Hajnóczy, Gábor: „A XV. század művészetelmélete.” in: *A reneszánsz művészet történetének olvasókönyve. XV. század*. Balassi kiadó, Budapest, 2004.

Hake, Rosemary, and Joseph M. Williams: „Sentence Expanding - Not Can, or How, but When.” in: *Sentence-Combining and the Teaching of Writing*. Ed. Donald A. Daiker, Andrew Kerek, and Max Morenberg. Conway, AR, L&S Books, 1979. 134-146.

Halliwell, Samuel: *The Aesthetics of Mimesis - Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press, Princeton, 2002.

Halliwell, Stephen.. „Aristotelian Mimesis Reevaluated.” in: *Journal of the History of Philosophy* 28 (4). 1990.

- Hansell, Mike: *Animal Architecture and Building Behaviour*. Longman, London, 1984.
- Hansell, Mike: *The Animal Construction Company*. Hunterian Museum, Glasgow, 1999.
- Harrington, Kevin: *Changing Ideas on Architecture in the Encyclopédie, 1750-1776*. Edited by S. C. Foster. 12 vols. Vol. 11, *Architecture and Urban Design*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press. 1985.
- Harris, Muriel: „Modeling - A Process Method of Teaching.” in: *College English* 45. (1983). 74-84.
- Haskins, Ekaterina V.: „Mimesis Between Poetics and Rhetoric: Performance Culture and Civic Education in Plato, Isocrates, and Aristotle.” in: *Rhetoric Society Quarterly* 30.3 (Summer 2000).
- Hatlen, Burton.: „Old Wine in New Bottles - A Dialectical Encounter Between the Old Rhetoric and the New.” in: *Only Connect: Uniting Reading and Writing*. Ed. Thomas Newkirk. Upper Montclair, NJ, Boynton/Cook, 1986. 59-86.
- Hays, K Michael, ed. 1998. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, London: MIT Press.
- Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and Modernity. A Critique*. Cambridge/London: The MIT Press.
- Heynen, Hilde: „Kritikai mimézis az építészetben.” in: *Átmenetek/Transitions – az építészet helyzetéről építészet/elmélet sorozat*. Szerk.: Lévai-Kanyó Judit, Simon Mariann, Kerékgyártó Béla, Terc kiadó, Budapest, 2002. 23-45.
- Hill, Jonathan, ed. 1998. *Occupying Architecture: between the Architect and the User*. London/New York: Routledge.
- Hill, Jonathan. 1998. *The Illegal Architect*. London: Black Dog Publishing.
- Hillocks, George: „What Works in Teaching Composition - A Meta-Analysis of Experimental Treatment Studies.” in: *American Journal of Education* 93. (1984-1985). 133-170.
- Hillocks, George: *Research on Written Composition - New Directions for Teaching*. Urbana, IL, National Council of Teachers of English, 1986.
- Hollander, Robert: „Imitative Distance - Boccaccio and Dante in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 83-99.
- Horányi, Özséb (szerk): *A sokarcú kép – Válogatott tanulmányok a képek logikájáról* Typotex, Budapest, 2003, 2. kiadás.
- Horkheimer, Max – Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. In Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Frankfurt am Main, 1987. Max Horkheimer - Theodor W. Adorno: *A felvilágosodás dialektikája*, Gondolat - Atlantisz Kiadó 1990. 59.o. (Fordították: Bayer József, Geréby György, Glavina Zsuzsa, Vörös T. Károly.)
- Huggan, Graham: „(Post)colonialism, Anthropology, and the Magic of Mimesis.” in: *Cultural Critique* 38 (Winter 1997): 91-105.
- Huhn, Tom: „The Movement of Mimesis – Heidegger’s ‘Origin of the Work of Art’ in Relation to Adorno and Lyotard.” in: *Philosophy and Social Criticism* 22.4. (1996).

Gombrich, E.H.: „Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei” in: Horányi, Özséb szerk.: *A sokarcú kép – Válogatott tanulmányok a képek logikájáról*, Typotex, Budapest, 2003, 2. kiadás pp. 23-37.

Jacoby, William: „The Not-So-Simple Art of Imitation - Pastiche, Literary Style, and Raymond Chandler.” in: *Computers and the Humanities* 30.1.(1996).

Jarzombek, Mark. 2000. *The Psychologizing of Modernity: Art, Architecture and History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jencks, Charles: *Architecture 2000 and Beyond: Success in the Art of Prediction*. Wiley – Academy, Chichester, 2000.

Jencks, Charles: *Architecture 2000*. Studio Vista, London, 1971.

Jencks, Charles: *The Architecture of the Jumping Universe*. Academy Editions, London, 1995.

Jencks, Charles: *The Language of Postmodern Architecture*. 4th edn. Academy Editions, London, 1984.

Jencks, Charles: *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post modernism*. Yale University Press, New Haven and London, 2002.

Jenson, Deborah: *Trauma and Its Representations - The Social Life of Mimesis in Post-Revolutionary France*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 2001.

Joedicke, Jürgen: *Geschichte der Modernen Architektur*. Verlag Gerd Hajtje, Stuttgart, é.n., *Modern építészettörténet – A forma, a funkció és a szerkezet szintézise*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1961. ford. dr. Pozsonyi Zoltán

Johnson, Paul-Alan, ed. 1994. *The Theory of Architecture: Concepts, Themes and Practices*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Jørgensen, Marianne Winther, and Louise Phillips: *Diskursanalys som teori och metod. (Diskursanalyse som teori och metode 1999.)* Lund: Studentlitteratur. 2000

Jung, Carl Gustav: *Man and his symbols*. (Aldus, London, 1964.) Pan Books Ltd. h.n. 1978, *Az ember és szimbólumai*. Göncöl kiadó, 1993. Katz, Steven B: *The Epistemic Music of Rhetoric*. Carbondale, Southern Illinois UP, 1996. ford. Dr. Matolcsy Ágnes.

Kaufman, Walter: „Nietzsche’s Attitude toward Socrates.” in: *Nietzsche - Philosopher, Psychologist, Antichrist*. 4th ed. Princeton, Princeton UP, 1974. 391-411. Rpt. *Nietzsche - A Critical Reader*. Ed. Peter Sedgwick. Cambridge, MA: Blackwell, 1995. 123-143.

Kehl, D.G.: „Composition in the Mimetic Mode: Imitatio and Exercitatio.” in: *Linguistics, Stylistics and the Teaching of Composition*. Ed. Donald McQuade. Akron U, Akron Dept. of English, 1979. 135-142.

Keith, William, and Alan Gross, eds.: *Rhetorical Hermeneutics - Invention and Interpretation in the Age of Science*. Albany, NY, SUNY UP, 1996.

Kelly, Kevin: *Out of Control: The New Biology of Machines*. Fourth Estate, London, 1994.

Kennedy, George A.: *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill U of North Carolina P, 1980.

Kennedy, George A.: *The Art of Rhetoric in the Modern World*. Princeton, Princeton UP, 1972.

Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen - Építészeti írások a huszadik századból*. Typotex, 2000.

Keserű, Katalin: *Emlékezés a kortárs művészetben*. Noran, 1998

Kiesler, Frederick J.: *Selected Writings*. Gerd Hatje, Ostfildern bei Stuttgart, 1996.

Kiniry, Malcolm, and Ellen Strenski: „Sequencing Expository Writing - A Recursive Approach.” in: *College Composition and Communication* 36. (May 1985). 191-202.

Kjørup, Søren: *Människovetenskaperna. Problem och traditioner i humanioras vetenskapsteori*. Lund: Studentlitteratur. 1999.

Koller, Hermann: *Die Mimesis in der Antike*. Bern 1959.

Kopff, E. Christian: „Mimesis and Perjury.” in: *Chronicles* (September 1993). 19-20.

Krieger, Murray: „Presentation and Representation in the Renaissance Lyric - The Net of Words and the Escape of the Gods.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 110-131.

Kubler, George: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről*. Budapest, Gondolat, 1992. Fordította Szilágyi Péter és Jávora Anna

Lacoue-Labarthe, Philippe: *Typography, Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge/London: Harvard University Press. 1989.

Lavin, Sylvia. 1992. *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. Cambridge/London: MIT Press.

Le Corbusier: *Vers une Architecture*. Éditions Vincent, Fréal & Co. Paris, 1966. *Új építészet felé*. Corvina Kiadó, Budapest, 1981. ford.: Rozgonyi Ádám.

Leach, Neil, ed.: *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*. London: Routledge. 1997.

Lethaby, William R.: *Architecture, Nature And Magic*. Buckworth, London, 1956.

Lethaby, William R.: *Form in Civilization*. Oxford University Press, London, 1922.

Lloyd Jones, David: *Architecture and the Environment: Bioclimatic Building Design*. Laurence King, London, 1998.

Lunsford, Andrea A., and Lisa S. Ede: „On Distinctions between Classical and Modern Rhetoric.” in: *Essays on Classical Rhetoric and Modern Discourse*. Ed. Robert J. Connors, Lisa S. Ede, and Andrea A. Lunsford. Urbana, Southern Illinois UP, 1984. 37-49.

Lupton, Ellen: *Skin*. Cooper-Hewitt Museum, New York, 2002.

- Lutticken, Sven: „The Art of Theft.” in: *New Left Review* 13. (January-February 2002). 89-104.
- Lukács, György: *Az esztétikum sajátossága*, 2 vols. Magvető Kiadó, Budapest, 1965. 3. kiadás
- Lynn, Greg: *Animate Form*. Princeton Architectural Press, 1999.
- Lynn, Greg: *Folds, Bodies and Blobs - Collected Essays*. La Lettre Vollée, Brussels, 1998.
- Lyons, John D., and Stephen G. Nichols, Jr., eds.: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Hanover, NH, UP of New England, 1982.
- Lyons, John D.: „Speaking in Pictures, Speaking of Pictures - Problems of Representation in the Seventeenth Century.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 166-187.
- Margulis, Lynn, and Karlene Schwartz: *Five kingdoms - An Illustrated Guide to the Phyla of Life on Earth*. W. H. Freeman, San Francisco, 1982.
- Martin, Wanda, and Charles Paine.: „Mentors, Models, and Agents of Change - Veteran TAs Preparing Teachers of Writing.” in: *Preparing College Teachers of Writing - Histories, Theories, Practices, and Programs*. Ed. Betty Pytlik and Sarah Liggett. Oxford UP, 2002. 222-232.
- Matalene, Carolyn: „Contrastive Rhetoric - An American Writing Teacher in China.” in: *College English* 47.8 (December 1985). 789-808.
- Mauss, Marcel: *Sociologie et anthropologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1993. *Szociológia és antropológia*. Osiris kiadó, Budapest, 2004. Ford.: Saly Noémi és Vargyas Gábor.
- McKeon, Richard: „Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity.” in: *Modern Philology* 34. (1936-37). 1-35.
- McLaughlin, Kevin: *Writing in Parts - Imitation and Exchange in Nineteenth-Century Literature*. Stanford, Stanford UP, 1995.
- Mezei, Árpád: *Építészetelméleti könyvecske*. N&n, Budapest, 1996.
- Mezei, Árpád: *Elmélkedések a művészetről*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1994.
- Migayrou, Frédéric and Marie-Ange Brayer: *Archilab - Radical Experiments in Global Architecture*. Thames & Hudson, London, 2001.
- Miller, Edmund: *Exercises in Style*. Normal, IL: Illinois SUP, 1980.
- Miller, Susan: *Rescuing the Subject*. Carbondale, Southern Illinois UP, 1989.
- Mills, Sara: *Discourse*. Edited by J. Drakakis. 2 ed, The New Critical Idiom. London/New York: Routledge. 1999.
- Minock, Mary: „Imitation Pedagogy - Postmodernist or No - A Response to Phillip Arrington.” in: *JAC - A Journal of Composition Theory* 16.3 (1996). 498-504.

- Minock, Mary: „Toward a Postmodern Pedagogy of Imitation.” *JAC - A Journal of Composition Theory* 15.3 (Fall 1995). 489-510.
- Moravánszky, Ákos: „Szépség, globalizáció, és az építészet ellenállóképessége.” in: *Átmenetek/Transitions – az építészet helyzetéről, építészet/elmélet sorozat.* szerk.: Lévai-Kanyó Judit, Simon Mariann, Kerékgyártó Béla, Terc kiadó, Budapest, 2002. pp. 117-135.
- Moravánszky, Ákos: „Az építészet helye – Huszadik századi kísérletek az építészet meghatározására.” in: *Hely és jelentés – Tanulmányok az építészetéről és a városról.* (Szerk.:Kerékgyártó Béla) „Építészet / elmélet 5.” Terc Kft. 2002. 14-26. old.
- Morgan, Mary S, and Margaret Morrison: „Models as Mediators. Perspectives on Natural and Social Science.” in: *Ideas in Context.* Ed. Skinner, Cambridge, Cambridge University Press. 1999.
- Nesbitt, Kate, ed. 1996. *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995.* New York: Princeton Architectural Press.
- Neutra, Richard: *Survival through Design.* K.n., h.n., 1954, *Építészet és természet.* Corvina Kiadó, Budapest, 1985. ford.: Veress Anna.
- Németh, Lajos: *Törvény és kétely – A művészettudomány önvizsgálata.* Gondolat, Budapest, 1992.
- Nichols, Stephen G., Jr.: „Romanesque Imitation or Imitating the Romans?” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes.* Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 36-59.
- Pearson, David: *New Organic Architecture - The Breaking Wave.* London, Gia Books, 2001.
- Pérez-Bómez, Alberto: *Architecture and the Crisis of Modern Science.* Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- Phelps, Louise Wetherbee, and Sandra Mano: „Originality and Imitation in the Work and Consciousness of an Adolescent Writer.” in: *Solving Problems in Literacy - Learners, Teachers and Researchers.* Ed. Jerome A. Niles. Rochester: The National Reading Conference, 1986. 290-293.
- Pigman, G.W., III.: „Versions of Imitation in the Renaissance.” in: *Renaissance Quarterly* 33 (1980). 1-32.
- Platón: *Pahidrosz. Platón összes művei 3 köt.* „Bibliotheca Classica”, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984, Második kötet. ford: Kövendi Dénes.
- Portoghesi, Paolo: *Nature and Architecture.* trans.: Erika G. Young, Milan, Skira, 2000.
- Powers, Alan: *Nature in Design.* London, Conran Octopus, 1999.
- Purves, William, David Savada, Gordon Orians and H. Craig Heller: *Life - The Science of Biology.* (6th edn.) Sunderland, Mass., Sinauer Associates, 2001.
- Radnóti, Sándor: *Hamisítás.* Magvető Könyvkiadó, Budapest. 1995.
- Ragheb, J. Fiona: *Frank Gehry, Architect.* New York, Guggenheim Museum, 2001.
- Rashid, Hani and Lise-Anne Couture: *Flux.* London, Phaidon, 2002.

Reiss, Timothy J.: „Power, Poetry, and the Resemblance of Nature.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 215-48.

Rene Girard: „Delirium as System” in *“To double business bound” Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1978. 84-120.

Richards, Mary P.: „Elements of a Written Standard in the Old English Laws.” in: *Standardizing English - Essays in the History of Language Change*. Ed. Joseph B. Trahern, Jr. Knoxville, U Tenn P, 1989. 1-22.

Ricoeur, Paul: „A hármas mimézis.” In: *A hermeneutika elmélete. Ikonológia és Műértelmezés 3*. Ed. Fabinyi Tibor. Szeged, JATEPress, 1998. 209-248. ford.: Angyalosi Gergely.

Rider, Janine: „Must Imitation Be the Mother of Invention?” in: *Journal of Teaching Writing* 9.2 (Fall/Winter 1990). 175-185.

Root, Robert L.: „Once More to the Essay - Prose Models, Textbooks, and Teaching.” in: *Journal of Teaching Writing*. 14.1-2 (1995). 87-110.

Rowe, Collin: *The Mathematics of the Ideal Villa*. Cambridge, Mass., MIT Press, 1976.

Rudofsky, Bernard: *Architecture without Architects*. New York, Museum of Modern Art, 1964.

Saisselin, Remy G.: *Architecture and Language*. The British Journal of Aesthetics 15 (3). (1975). 239-253.

Sallis, John: „Mimézisz és a művészet vége” in: Bacsó, Béla ed: *Fenomén és mű – fenomenológia és esztétika*, Kijárat kiadó, 2002, pp: 179-193.

Sandys, Edwin: *Harvard Lectures on the Revival of Learning*. Cambridge, 1905.

Schultz, Karla L.: *Mimesis on the Move. Theodor W Adorno's Concept of Imitation*. Vol. 36, New York University Offendorfer Series Neue Folge. Berne Frankfurt New York Paris: Peter Lang Publisher. 1990.

Schwartz, Hillel: *The Culture of the Copy - Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Boston, MIT P, 1997.

Sebők Zoltán, Németh Gábor: *A mémek titokzatos élete. Német Gábor és Sebők Zoltán beszélgetése*. Kalligram, Pozsony, 2004.

Segal, Charles P.: „Gorgias and the Psychology of Logos.” in: *Harvard Studies in Classical Philology* 66. (1962). 99-155.

Selz, Peter and Mildred Constantine, eds.: *Art Nouveau - Art and Design at the Turn of the Century*. New York, The Museum of Modern Art, 1959.

Semper, Gottfried: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trans.: H. F. Mallgrave and W. Hermann, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Sigelman, Lee, and William Jacoby. „The Not-So-Simple Art of Imitation - Pastiche, Literary Style, and Raymond Chandler.” in: *Computers and the Humanities* 30. (1996). 11-28.

Sommers, Jeffrey: *Model Voices - Finding a Writing Voice*. New York, McGraw, 1989.

- Somogyi, Krisztina: *Csógoly*. Kijárat kiadó, 2004. 41-46.
- Sorkin, Michael: *Michael Sorkin Studio - Wiggle*. New York, Monacelli Press.
- Spariosu, Mihai, ed.: *The Literary and Philosophical Debate*. 2 vols. Vol. 1, *Mimesis in Contemporary Theory. An Interdisciplinary Approach*. Philadelphia/Amsterdam, John Benjamins Publishing Company. 1984.
- Speaks, Michael. 2000. *Two Stories for the Avant-garde*. In ArchiLab 2000.
- Starkey, Penelope: „Imitatio Redux.” in: *College Composition and Communication* 25. (1974). 435-437.
- Steadman, Philip: *The Evolution of Designs - Biological Analogy in Architecture and the Applied Arts*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- Steele, James: *Architecture and Computers*. London, Laurence King, 2001.
- Stolarek, Elizabeth A.: „Prose Modeling and Metacognition - The Effect of Modeling on Developing a Metacognitive Stance Toward Writing.” in: *Research in the Teaching of English* 28. (1994). 154-174.
- Sullivan, Dale L.: „Attitudes Toward Imitation - Classical Culture and the Modern Temper.” *Rhetoric Review* 8. (1989). 5-21.
- Swearingen, C. Jan.: „Originality, Authenticity, Imitation, and Plagiarism - Augustine's Chinese Cousins.” in: *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*. Ed. Alice Roy and Lise Buranen. Albany, NY, SUNY P, 1999. 19-30.
- Szentkirályi, Zoltán: *Az építészet világtörténete*. Terc Kft, 2004. 269-271. old.
- Sztoljar, A.D.: „A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában.” in: *A művészet ősi formái*. Gondolat, 1982.
- Tatarkiewicz, Wladislaw: *A History of Six Ideas; An Essay In Aesthetics*. Martinus Nijhoff – PWN/Poloss Scientific Publishers, Hague / Boston / London / Warsaw, 1980. *Az esztétika alapfogalmai – Hat fogalom története*. Kossuth Kiadó, Budapest, 2000. Ford. Sajó Sándor.
- Taussig, Michael: *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses*. New York and London, Routledge, 1993.
- Teyssoit, George: „The Mutant Body of Architecture.” in: *Flesh - Architectural Probes*. Ed. Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio. New York, Princeton Architectural Press, 1994. 8-35.
- Thompson, D'Arcy W.: *On Growth and Form*. (Abridge, 1917, Canto, 1961) Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Tomberg, Friedrich: *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst – Ein Versuch über die Mimesistheorie*. „Soziologische Essays”, Hermann Luchterland Verlag GmbH, Neuwied und Berlin, 1968. 110 old.
- Topham, Sean: *Blowup - Inflatable Art, Architecture and Design*. Munich, Prestel, 2002.
- Toporov, V.N.: „Adalékok néhány költői szimbólum eredetének kérdéséhez.” in: *A művészet ősi formái*. Gondolat, 1982.

Vámosy, Ferenc: *A Modern Mozgalom és a későmodern – Az építészet története*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002.

Vámosy, Ferenc: *Korunk építésze*. Gondolat, 1974.

Vance, Eugene: „Saint Augustine - Language as Temporality.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 20-35.

Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, New York, 1966. *Összetettség és ellentmondás az építészetben*. Corvina, 1986. Ford.: Pálmai János.

Venturi, Robert, Denise Scott Brown, and Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*. Cambridge Mass., MIT Press, 1972.

Vickers, Nancy J.: „The Body Re-membered - Petrarchan Lyric and the Strategies of Description.” in: *Mimesis - From Mirror to Method, Augustine to Descartes*. Ed. John D. Lyons and Stephen G. Nichols, Jr. Hanover, NH - UP of New England, 1982. 100-109.

Vergilius: *Aeneis*. A. II. 14-21. *Vergilius összes műve*. „A világirodalom klasszikusai. Új sorozat.” Európa könyvkiadó, 1984. Ford.: Lakatos István. 132.

Virtuvius: *Tíz könyv az építésze*ről. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1988. (ford.: Gulyás Dénes)

Wallén, Göran: *Vetenskapsteori och forskningsmetodik*. Lund: Studentlitteratur. 1993, 1996.

Walton, Kendall L. 1990. *Mimesis as Make-Believe: on the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge/London: Harvard University Press.

Weathers, Winston, and Otis Winchester: *Copy and Compose*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1968.

Weinsheimer, Joel: *Imitation*. Boston, Routledge & Kegan Paul, 1984.

Welch, Nancy: „Revising a Writer's Identity - Reading and 'Re-modeling' in a Composition Class.” in: *College Composition and Communication* 47.1. (February 1996). 41-61.

Werne, Finn. 1997. *Den estetiska upplevelsen. I Om arkitekturens ismer*. Stockholm: Arkitektur Förlag.

Weston, Richard: *Utzon*. Hellerup, Edition Bløndal, 2002.

Weyl, Hermann: *Symmetry*. (2. kiad.: 1989.) Princeton, Princeton University Press, 1952.

White, Harold Ogden: *Plagiarism and Imitation During the English Renaissance - A Study of Critical Distinctions*. Cambridge, Mass, Harvard UP, 1935.

White, Hayden: *Figural Realism - Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore, MD, Johns Hopkins UP, 1999.

Wilkinson, Chris, and Jim Eyre: *Bridging Art and Science*. London, Booth-Clibborn, 2001.

Williams, Gordon: *Change and Decline - Roman Literature in the Early Empire*. Berkeley U California P, 1978.

Winckelmann, Johann Joachim: „Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban.” in: Művészeti írások. Magyar Helikon, 1978. 6-57. Ford.: Tímár Árpád.

Winterowd, W. Ross: „Style: A Matter of Manner.” in: *Quarterly Journal of Speech* 56. (1970). 164, 167.

Wright, Alan: „Sentence Fragments - Elements of Style, Postcolonial Edition.” in: *JAC - A Journal of Composition Theory* 18.1 (1998). 91-104.

Zoltai, Dénes: *Az esztétika rövid története*. Helikon kiadó, 1997. 4. kiadás. 18-38.

Wesselényi-Garay Andor

AZ ÉPÍTÉSZET MIMÉZISE

Ph. D. DOLGOZAT

MELLÉKLETEK

TUDOMÁNYOS TEVÉKENYSÉG

Cziráki József Faanyagtudomány és Technológiák Doktori Iskola

Konzulens: Dr. Winkler Gábor

2004-2006

TARTALOMJEGYZÉK

Címlap	1
Tartalomjegyzék	2
Önéletrajz	4
Tudományos tevékenység	5
Magyar nyelvű publikációk	5
Hivatkozások	12
Előadások	13
Konferenciák - Pódiumbeszélgetések	13
Kiállításmegnyitók	14
Szakfordítások	15
Előadás idegen nyelven	16
Idegen nyelvű publikációk	16
Kivonatok	17
„Postorganic Architecture.”	17
in: Emerging Identities East. Berlin – Bratislava – Budapest – Ljubljana – Prague – Riga – Tallinn – Vilnius – Warsaw. Ed.: Kristien Ring, Deutsches Architekturzentrum, DAZ, 2005. 136-138	
„Wine Cellar: An Inspiring Source of Contemporary Architecture.”	20
in: Brick '06. The Very Best of European Architecture. Brick Award 2006. Callwey Verlag. Munchen. 92-97.	
„Modele architektury węgierskiej w czasach prekształceń.”	26
In: <i>Architektura Murator</i> 2005/02, p 72-73. angol nyelvű eredetiben: „Beyond, Above, Around And After Modernism, Architecture in Hungary in The Time of Transition”	
„Forma – Alak – Mimézis.”	29
in: Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete. 2005/4. V. évfolyam 27. szám 9-12.	
„A posztorganikus építészet új fejezete. A Graphisoft Park új épületéről.”	34
in: régi-új Magyar Építőművészet. A magyar építőművészek szövetségének kulturális folyóirata. 2005/3. 3-8.	
„Az analógiától a modellig”	41
in: <i>Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete</i> 2 kötet. Építészet és Tudomány. Konferencia 2005. November 3.-4. „Építészet – tudomány – érzékenység” témakör. I. kötet. 2005/5. V. évfolyam 28. szám. 11-14.	
„Tükör által. A budaörsi Városháza bővítéséről.”	46
in: régi-új Magyar Építőművészet. A magyar építőművészek szövetségének kulturális folyóirata. 2005/6. 3-8. (Építészek: Zsuffa Zsolt és Kalmár László.)	
„Illusztratív építészet”	53
in: <i>Alaprajz</i> 12. évfolyam, 1. szám, 2005. január február, 12-17. Kritikai tanulmány a Zoboki, Demeter és Társai építészirpda által tervezett Művészetek Palotájáról.	
„Egy léptékváltás lehetséges következményeiről. Többlakásos lakóépület a Mecset utcában.”	59

- in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 5. szám, 2004. július-augusztus, 34-37.
(Elemző tanulmány Turányi Gábor által emelt társasházról.)
- „A giccs és a magas művészet határán, Louis Comfort Tiffany és a Tiffany-üveg.” 64
in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 1. szám, 2003. január-február 42-45.
(Történeti tanulmány.)
- „Mimetikus építészet, Biomorf tendenciák a Velencei Biennálén.” 69
in: *Atrium*, 2002/6, december-január 4-11. (Tanulmány a 8.
Nemzetközi Építészeti Biennálé stiláris és alkotástechnikai
tendenciáiról)
- „Öko, papír, divat, bútor, design, Papírbútorok” 78
in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 5. szám, 2001. július-augusztus, 40-43.
(Történeti tanulmány a papírbútorok történetéről illetve a kortárs hazai
papírbútor-gyártásról.)
- „Az olesó műanyagtól az attraktív plasztikig, Műanyag bútorok” 83
in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 8. szám, 2001. november-december, 42-45.
(Történeti tanulmány a műanyag bútorokról.)
- „Tárgyépítészet, Családi ház, Budajenő.” 88
in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 8. szám, 2002. november-december, 16-19.
(Kritikai elemzés Takács S. Sándor családi hájáról.)
- Jodidio, Philip (ed.): *Architecture Now* 91
! „Icons” Taschen, Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris /
Tokyo, 2002. p: 191. *Építészet most!* „Ikonok” Vince kiadó Budapest,
2004. 191, ford.: Wesselényi-Garay Andor
- Csontos Györgyi - Csontos János: *Tizenkét kőműves*. Terc, 2006. 119 old 94
*.XII Kőműves. Portréfilm-bemutató és beszélgetés a MÉSZ Ötpacsirta
utcai székházában.*

Önéletrajz

Wesselényi-Garay Andor 1969. április 18-án született Szegeden. Általános iskoláit Szegeden majd 1975-től Budapesten végezte. 1987-ben érettségizett a Budapesti Szent István Gimnáziumban. Egy év kötelező sorkatonai szolgálat után 1988-ban kezdte meg felsőfokú tanulmányait a Budapesti Műszaki Egyetem Építészmérnöki Karán. 1994-ben ugyanitt kapta meg Építészmérnöki Diplomáját *Kiváló* minősítéssel. Diplomaterve a Magyar Építőművészet Szövetsége Diplomadíj Pályázatán III. díjat ér el.

1997 és 1999 között elvégzi a Budapesti Műszaki Egyetem Építészmérnöki Kar Urbanisztikai Intézet Városgazdálkodás Szakmérnöki Szakot, ahol le is diplomázik.

2001 és 2004 között a nappali képzésen az ELTE BTK Művészettörténet Szak hallgatója.

1995-ben saját építészirodát alapít Osváth Gáborral GYÁR néven. A műhely tevékenysége az építészeti tervezői szakmagyakorlás teljes spektrumát felölelte, így az építészet, a belsőépítészet, a várostervezés és a design egyenlő súllyal képviselte az irodát.

2001-től önálló irodát alapít W-G-A PSYCHODESIGN néven, és érdeklődése az építészet elméleti oldala felé fordul. 200-tól az ALAPRAJZ című folyóirat külsős munkatársa, illetve tanácsadó testületének tagja, 2002-től az ATRIUM magazin építészeti főmunkatársa, majd 2003-tól szerkesztője, 2004-től Felelős Szerkesztője, 2005-től Szenior szerkesztője 2006-tól pedig vezető szerkesztője.

Jelentősebb munkák: Építészet - Belsőépítészet - Várostervezés

- 2001 Budapest, Mammut II. Earls, jelenleg DOKK étterem kialakítása
- 2000 Budapest, Szent István tér Earls étterem kialakítása
- 1999 Budapest, Akácfa utca 7. "Club Seven" kialakítása
- 1998 Nagyértékű családi házak, Budapest, Solymár, Üröm.
- 1999 Budapest-Főváros XIII. kerület, Béke út-Tahi utca-Hajdú utca-Fáy utca (hrsz.: 26085/110) által határolt terület, a Vasas SC Központi Sporttelepének szabályozást előkészítő tanulmányterve, Szabályozási Terve és Helyi Építési Szabályzata
- 1998 Budapest-Főváros XVI. kerület, 100034, 100035, 100036, 100037, 100038, 100039, 100040, 10043, 100044 hrsz.-ú telkek, Festetich (Gizella) kastély és környékének Részletes Szabályozási Terve és Helyi Építési Szabályzata
- 2000 Budapest-Főváros III. Kerület Óbuda – Békásmegyér Zápor utca – Tímár utca – Szomolnok utca – San Marcó utca által határolt terület Szabályozási Terve és Helyi Építési Szabályzata.
- 2000 Fejlesztési terv és Szabályozási Tervet előkészítő Tanulmányterv a Budapest Főváros XIII. kerület, Láng Sporttelep fejlesztésére.
- 2001 Övezetmódosítási hatástanulmány, Kerületi Szabályozási Terv a Budapest-Főváros, XIII. kerület Nyírő Gyula kórház területére.

Pályázatok:

- | | |
|---|---------------------|
| 1998 EXPO HANNOVER 2000. Magyar Pavilon Országos Nyílt Tervpályázat | Megosztott III. díj |
| 1997 BUSINESS CENTER 99' Meghívásos irodaház tervpályázat | Megosztott II. díj |
| 1997 AYELETTE Kft. 99' Meghívásos irodaház tervpályázat | Megvétel |
| 1995 MARGITSZIGETI DOMONKOS KOLOSTORROM | Megosztott I. díj |
| 1995 ALFÖLDI TANYAI ÉPÜLETEK Országos Nyílt Tervpályázat | Megosztott I. díj |
| 1994 THONET nemzetközi design pályázat (Tótpál Judit) | Bécsben kiállítva |

Oktatási tevékenység

- | | |
|---|-------------------|
| 2005-BME Középülettervezési Tanszék Tervező Szakmérnök Szak - Design és építész | évfolyam előadó |
| 2005-BME KÖZÉPÜLETTERVEZÉSI TANSZÉK - Tervezélmélet c. tantárgy | évfolyam előadó |
| 2002-2003 BME 1. Rotterdami Építészeti Biennálé Humanware csoport | supervisor |
| 2002- KREA Belsőépítészeti iskola | meghívott oktató, |
| 1999 TÉR ÉS REND című folyóirat lakberendezői mesterkurzus | meghívott oktató |
| 1999 Bercsényi Szakkollégium „Budapest” című kurzus | szervező - oktató |
| 1998 BME URBANISZTIKAI INTÉZET Alkotóhét | meghívott oktató |
| 1996 "LIVERPOOL INTERNATIONAL AIRPORT" Workshop | teamvezető oktató |
| 1994-1996 BME LAKÓÉPÜLETTERVEZÉSI TANSZÉK | konzulens |

W e s s e l é n y i - G a r a y Andor
 okleveles é p í t é s z m é r n ö k
 okl. városgazdálkodási s z a k m é r n ö k
 településtervezési vezető tervező
 É 2 01-0970/05; T T 1 01-0970/00

TUDOMÁNYOS TEVÉKENYSÉG**PUBLIKÁCIÓK**

- „Az eltört villa, Lakóház a Szalonka-völgyben.” in: *Alaprajz* 5. évfolyam, 6. szám, 1998. szeptember, 20-26. (Elemző tanulmány egy Osváth Gáborral közösen tervezett, II. kerületi családi házról.)
- „Nem számít, Háromlakásos társasház, Törökvész” in: *Alaprajz* 7. évfolyam, 7. szám, 2000. október, 40-41. (Publicisztika Dankó János háromlakásos társasházáról.)
- „Szent és profán, A Kékgolyó utcai evangélikus gyülekezeti templom” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 5. szám, 2001. július-augusztus, 16-21. (Esszé Benczúr László alkotásáról)
- „Egy városi tér, A pécsi Jókai tér” in: *Echo*, 2001/4-5 (Kritikai elemzés a térről és a térre került köszobokról)
- „Öko, papír, divat, bútor, design, Papírbútorok” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 5. szám, 2001. július-augusztus, 40-43. (Történeti tanulmány a papírbútorok történetéről illetve a kortárs hazai papírbútorgyártásról.)
- „Időigézet panoptikum, A Fővárosi Operettszínház felújítása.” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 5. szám, 2001. július-augusztus, 44-47. (Kritikai tanulmány a Siklós Mária által tervezett Fővárosi Operettszínház felújításáról.)
- „A közelben romok...” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 5. szám, 2001. július-augusztus, 64. (Kritikai publicisztika a Rajk László tervezte Budapesti Történeti Múzeum aquincumi épületéről.)
- „1936-1984-2000, Fogyatékosok iskolája, Paks” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 6. szám, 2001. szeptember, 16-19. (Elemző tanulmány a Klenk Csaba által tervezett bővítésről és felújításról.)
- „Ganz Gut, Az új Millenáris Park” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 7. szám, 2001. október, 38-41. (Kritikai elemzés a Millenáris park kialakításáról és városrendezési koncepciójáról.)
- „Verbatektúra, Beszélgetés Dr. Nagy Béla várostervezővel” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 7. szám, 2001. október, 42-45. (Interjú)
- „Építészet, Vízió, Középszer.” in: *Népszabadság, KULTÚRA, LIX., 272. szám*, Budapesti kiadás, 2001. November 22., csütörtök, 14. (Választanulmány Bojár Iván András: „Az építészek árulása”, in: *Népszabadság, KULTÚRA, LIX., 244. szám*, Budapesti kiadás 2001. október 27., csütörtöki cikkére.)
- „Építészet és kritika, Interjú Kovács András Bálinttal” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 8. szám, 2001. november-december, 12-15.
- „Apák, fiúk, nagyapák, Német iskola, Budapest” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 8. szám, 2001. november-december, 28-31. (Értelmező tanulmány a Budapesti Német iskoláról)
- „Az olcsó műanyagtól az attraktív plasztikig, Műanyag bútorok” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 8. szám, 2001. november-december, 42-45. (Történeti tanulmány a műanyag bútorokról.)
- „Veresengő látomások” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 8. szám, 2001. november-december, 61. (Recenzió Moravánszky Ákos: *Versengő látomások* című könyvéről)
- „Úgy látszik, avagy a progresszivitás mimézise, Osztrák iskola, Buda” in: *Alaprajz* 9 évfolyam, 1. szám, 2002. január-február, 24-27. (Georg Driendl és Bardos András)

- „Installált titok, Álmodók álmodói – Világraszóló magyarok.” in: *Új Magyar Építőművészet* 2002/1, 24-26. (Elemző tanulmány és kritika a Millenáris Parkban rendezett *Álmodók álmodói – Világraszóló magyarok* című kiállításról.)
- „Az 'Artworld' hátsó udvara, Építészeti Kalauz, Octogon könyvek, 2001.” in: *Új Magyar Építőművészet* 2002/1, 53. (Könyvrecenzió a Kortárs Magyar építészeti kalauz-ról)
Hivatkozik rá: Weiler, Árpád: „Mícsapka és posztkalauz, Nyilvános magánlevél Bojár Iván Andrásnak.” in: *Építész közlöny*, 118. 2002. június, 20-21.
- „A tér és a testek játéka, Interjú Rényi Andrásal” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 2. szám, 2002. március, 10-13 (Beszélgetés a tér-, és táncművészetek kapcsolatáról)
- „A helyi érték és a 'cool', Karácsony-ház, Óbuda” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 2. szám, 2002. március, 14-19. (Esszé a Karácsony Tamás által tervezett generációs villáról)
- „A sztárépítész és a város találkozása a boncaszalonon, Interjú György Péter esztétával.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 3. szám, 2002. április, 12-15.
- „MEO, avagy a sötétben világító színes-pettyes phárosz.” in: *Új Magyar Építőművészet* 2002/2, 16-20. (Elemző tanulmány az Újpesti Börgyár épületeiből átalakított kortárs művészeti galériáról)
- „A transzparencia kényszerzubbonya, MVM székház Buda.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 3. szám, 2002. április, 16-21. (Elemző tanulmány a Zakariás András tervezte MVM felsővezetői tárgyalóról)
- „Álmodók álmodói – Világraszóló magyarok, Millecentenáriumi kiállítás.” in: *Új Magyar Építőművészet* 2002/3, 6. (*Álmodók álmodói – Világraszóló magyarok* című kiállítás ismertetője a „Tíz év magyar építészet” címmel a Berlini Magyar Nagykövetségen 2002-ben rendezett kiállításon)
- „Polírozott park, Erzsébet téri park és Kulturális központ.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 4. szám, 2002. május-június, 28-31. (Kritikai elemzés a Firka építészstúdió által tervezett „Nemzeti gödörről”)
- „Épített iszonyat.” in: *Népszabadság*, BUDAPEST, LX., 131. szám, Budapesti kiadás, 2002. június, 7., péntek 22., csütörtök, 31.
- „Kifordított barlang, Családi ház, Remeteszőlős” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 5. szám, 2002. július-augusztus, 22-25. (Kritikai elemzés a Janáky István tervezte Herzog villáról.)
- „Családi biznisz, Lakóház, Máriaremete.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 5. szám, 2002. július-augusztus, 26-29. (Elemző tanulmány Dobó Krisztina és Répás Ferenc díjnyertes villájáról)
- „Belbudai városkapu? – Alkotás Point irodaház.” in: *Atrium*, 2002/4, augusztus-szeptember, 4-13. (Elemző méltatás a Cságoly Ferenc, Keller Ferenc és Hőnihgh Richárd tervezte irodaházról)
- „Teátrális nihilizmus” in: *Kritika*, XXXI. Évfolyam, 8-9. szám, 2002. augusztus-szeptember, 34-37. (Elemző kritika a Siklós Mária által tervezett Új Nemzeti Színházról.)
Hivatkozik rá: P. Szűcs Julianna: „Mintha Park. A tér az új Nemzeti Színház körül. in: *Mozgó világ*, 2006/3 22-29.
- „Mag, karvaly, minőség, Interjú Iványi Györggyel, a Magház projekt finanszírozójával.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 6. szám, 2002. szeptember, 16-19.
- „Akit a malter szaga megcsapott, Magház, Pest.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 6. szám, 2002. szeptember, 20-23. (Elemző tanulmány Dévényi Tamás Rottenbiller utcai Magházáról.)
- „Ufó a tetőn, Néhány keményebb mondat Dorottyának.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 6. szám, 2002. szeptember, 50-51. (Kritika a Tima Zoltán tervezte *Dorottya udvar* épületéről)

- „Parabola negyvenhárom fáról” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 7. szám, 2002. október, 14-17. (Interjú Török Péter kerttervező művésszel az Új Nemzeti Színház körül kialakított park kapcsán.)
Hivatkozik rá: P. Szűcs Julianna: „Mintha Park. A tér az új Nemzeti Színház körül. in: Mozgó világ, 2006/3 22-29.
- „A helytartóság időállósága, a XIII. kerületi Polgármesteri Hivatal bővítése.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 7. szám, 2002. október, 18-21 (Elemzés Koris János és Vizer Balázs épületéről)
- „Introvertált exhibicionizmus, Apartmanház, Buda” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 7. szám, 2002. október, 22-25. (Esszé Tomay Tamás Gül baba utcai Apartmanházáról)
- „A felhőkarcolók árnya, Warsó építésze az ezredfordulón” in: *Atrium*, 2002/5, október-november, 12-16. (Recenzió a Millenáris Park Fogadóépületének Padlás Galériájában 2002. november 22. és december 17-e között megrendezett kiállításról.)
- „Introvertált exhibicionizmus, avagy a vizuális végszó” in: *Atrium*, 2002/5, október-november, 12-16. (Esszé Tomay Tamás Gül baba utcai apartman-házáról.)
- „Ausztia építészeti jövője, Kommende Architektur 2.” in: *Atrium*, 2002/5, október-november, 26-27. (Recenzió a MEO kortárs Művészeti Gyűjteményben 2002. szeptember 10. és október 20-a között rendezett kiállításról.)
- „Tokió Underground, Beszélgetés Japánról, réparól, Nemzetiről” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 8. szám, 2002. november-december, 12-15. (Interjú Vágvölgyi B. András filmesztétával)
- „Tárgyépítész, Családi ház, Budajenő.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 8. szám, 2002. november-december, 16-19 (Kritikai elemzés Takács S. Sándor családi házáról.)
- „Mimetikus építészet, Biomorf tendenciák a Velencei Biennálén.” in: *Atrium*, 2002/6, december-január 4-11. (Tanulmány a 8. Nemzetközi Építészeti Biennálé stiláris és alkotástechnikai tendenciáiról)
- „Traumaterek, Farostlemez asszemblázs a Velencei Biennálén.” in: *Atrium*, 2002/6, december-január 12-15. (Tanulmány a Castello Giardiniben rendezett, individuális térkorpuszkulákat bemutató szabadtéri kiállításról.)
- „Farakás a ködben, A margitszigeti vadaskert új épületei.” in: *Atrium*, 2002/6, december-január 18-21. (Esszé Kis Péter, Kruppa Gábor és Nyitrai Péter által emelt faépületekről.)
- „Fehér donga a szürke betontengerben, Új Sportcsarnok a győri Campusban.” in: *Atrium*, 2002/6, december-január 40-45. (Esszé Rosta Csaba Sportkomplexumáról)
- „Kitüntetett invenció, A 2002. évi építészeti diplomadíjak.” in: *Atrium*, 2002/6, december-január 48-50.
- „Rekonstruált díszlet.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 1. szám, 2003. január-február 14-17. (Beszélgetés Tamás Pállal, a Magyar tudományos Akadémia szociológiai Intézetének igazgatójával.)
- „Ütközéspont, Az újpesti irodapark első épülete.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 1. szám, 2003. január-február 32-35 (Elemző tanulmány Sas Marcell és Nyitrai Tünde irodaépületéről)
- „A giccs és a magas művészet határán, Louis Comfort Tiffany és a Tiffany-üveg.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 1. szám, 2003. január-február 42-45. (Történeti tanulmány.)
- „World Trade Center, A nullpont ereje.” in: *Atrium*, 2003/1, február-március 4-13. (Max Protetch New Yorki galériatulajdonos által 2002. decemberében szervezett pályázat bemutatása.)
- „Programozott építészet, Interjú Kas Oosterhuisszal.” in: *Atrium*, 2003/1, február-március 14-21 (Beszélgetés a digitális építészet lehetőségeiről.)

- „A fal tövében, Immanuel Kant a Rákóczi úton” in: *Echo*, 2003/2 (Esszé a pécsi Rákóczi út építészeti arculatának elemző bemutatásáról.)
- „Eisenman és a Cooper Union, Beszélgetés Szalczér Tamás szobrász-építésszel.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 2. szám, 2003. március, 12-15.
- „Kő és víz, Miskolctapolcai fürdőbővítés.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 2. szám, 2003. március, 16-19 (Kritikai elemzés a Bodonyi Csaba által tervezett tapolcai barlangfürdő bővítéséről.)
- „Téglák a falban, Kritikai urbanizmus – Vékony Péter belvárosi ’családi háza’.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 2. szám, 2003. március, 40-43.
- „Keretezett világ, Häider Andrea képrő” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 3. szám, 2003. április, 18-21. (Beszélgetés az építészeti fotózás technikai és esztétikai kérdéseiről.)
- „Az Aréna-sztori, Budapest Sportaréna.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 3. szám, 2003. április, 22-27. (A Budapest Sportaréna építéstörténete.)
- „Az ivás törvénye, Tokaj, a Hétszőlő RT. Palackozóüzeme.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 3. szám, 2003. április, 30-31.
- „Egy elfeledett őstípus, Parts Center Budapest – A Porsche Hungaria budaörsi logisztikai központja.” in: *Atrium*, 2003/2, április-május, 22-26. (Elemző tanulmány Benczúr László ipari csarnokáról.)
- „A mobilitás esztétikája, Építészeti Biennálé Rotterdamban.” in: *Atrium*, 2003/2, április-május, 34-35. (A biennálén szereplő magyarországi vizsgálati anyag elemző bemutatása.)
- „Mimetikus építészet - válasz a nagyításra.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 4. szám, 2003. május-június, 4. (Választanulmány Ekler, Dezső: „Ciciztetés nagyítással, Bonyolult szemiotikai okfejtés, amely látszólag nem az Arénáról szól.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 3. szám, 2003. április, 29. tanulmányára.)
- „Írott malaszt, Beszélgetés dr. Horváth László könyvessel.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 4. szám, 2003. május-június, 12-15.
- „Miénk itt a tér, Aréna tér, Budapest.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 4. szám, 2003. május-június, 24-27. (Elemző tanulmány a Budapest Sportaréna körülötti tér és építészeti környezet kialakításáról.)
- „A virtualitás Bábel tornya – Inerjú Wolf D. Prixszel, a Coop HIMMELB(L)AU egyik alapítójával.” in: *Atrium*, 2003/3, június-július 4-11.
- „Hariri & Hariri Architecture.” in: *Atrium*, 2003/3, június-július 12-23. (Tanulmány az iráni születésű nővér pár, Gisue és Mojgan Hariri építészeti munkásságáról.)
- „Mikrokozmosz, A Jakob + MacFarlane *Florence Loewy* könyvesboltja.” in: *Atrium*, 2003/3, június-július 42-43.
- „Hardware Software Humanware, Interjú Irimiás balázssal és Bach Péterrel, rotterdami biennálé nyerteseivel.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 5. szám, 2003. július-augusztus, 12-15. (Beszélgetés a *Mobility* címmel rendezett lab-n, vagyis az Első Rotterdami Építészeti Biennálén elért magyar sikerről.)
- „Ikon-misztika, Szent Gellért tér építészeti, kertépítészeti, és környezetépítési rekonstrukciója” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 5. szám, 2003. július-augusztus, 16-19. (Kritikai elemzés Dévényi Sándor koncepciójáról.)

- „Zaha Hadid Architecture, Az új esztétika első manifesztuma.” in: *Atrium*, 2003/4, augusztus-szeptember, 30-32 (Elemző bemutatás a MAK-ban rendezett, 2003. június 10- augusztus 17-ig nyitva tartó retrospektív kiállításról.)
- „Modern manierizmus, Az Angyal földi Láng Sport-, és szabadidő központ.” in: *Atrium*, 2003/4, augusztus-szeptember, 38-39. (Vadász Bence épületének bemutatása)
- „Három tömb, Kálvin center, Pest” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 7. szám, 2003. október, 26-27. (Kritikai elemzés a Z. Halmágyi Judit és Virág Csaba tervezte Kálvin Centerről.)
- „A technika ikonja, a művészet imágója, Tető a város felett” in: *Atrium*, 2003/5, október-november, 50-59. (Elemző tanulmány az ifj. Benczúr László által tervezett váraljai tetőtér-beépítésről.)
- „Írott malaszt – második rész” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 8. szám, 2003. november-december, 12-15. (Beszélgetés Radics Róbert könyvkereskedővel, a D2k könyvesbolt tulajdonosával.)
- „Tekervényes felületek – Intricate Surfaces.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 1. szám, 2004. január-február 20-23. (Beszélgetés Greg Lynn amerikai építésszel.)
- „Fadoboz a lejtőn.” in: *Atrium*, 2004/1. január-február, 12-17. (Elemző tanulmány a tárgyyszerű és házszerű házakról Takács S. Sándor épülete kapcsán.)
- „Mediterrán átírat” in: *Atrium*, 2004/1. január-február, 18-25. (Karakas H. Norberttel közösen, ifj. Benczúr László budakeszi villájáról)
- „Lepkeszárnyakon.” in: *Atrium*, 2004/1. január-február, 34-41. (Laurie Chetwood díjnyertes épülete Surrey-ben.)
- „A folyó mentén” in: *Atrium*, 2004/1. január-február, 44-46. (Tima Zoltán által tervezett Riverside lakóépület bemutatása.)
- „A T-kollekció.” in: *Atrium*, 2004/1. január-február, 86-87. (A Tisza cipő díjnyertes modelljei)
- „Homage à Rietveld.” in: *Atrium*, 2004/1. január-február, 88-89. (Alexander Gorlin által tervezett, díjnyertes, de Stijl-ben tervezet zongora)
- „A mindennapok művészete – Beszélgetés Vito Acconci-val.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 2. szám, 2004. március, 12-13.
- „Anyagkollázs” in: *Atrium*, 2004/2. március-április, 18-21. (Tanulmány Répás Ferenc díjnyertes családi házáról Máriaremetén)
- „Üveghegycsúcs, Casa De Blas, Spanyolország” in: *Atrium*, 2004/2. március-április, 30-33. (Elemző tanulmány az Alberto Campo Baeza által tervezett DuponBenedictus díjjal kitüntetett villáról)
- „Üvegtégla helyett transzparens beton” in: *Atrium*, 2004/2. március-április 62-66. (Összehasonlító tanulmány három magyar üvegbeton tervezőről, Losonczy Áronról, Fekete Zsuzsáról és Baróthy Annáról.)
- „Csővégjáték” in: *Atrium*, 2004/2. március-április, 88-89. (Balogh Zsolt CALIBER koracél csősakk készletének bemutatása.)
- „Városreneszánsz, Budapestről a Centrálban” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 4. szám, 2004. május-június, 8. (Az Urbanissimus Club által a Centrál kávéházba szervezett szalonbeszélgetés. 2004. április 17. (Résztevők: Baráth Etele, Iványi György, Vargha Mihály, Gauder Péter, moderátor: Wesselényi-Garay Andor)

- „Bolygó hollandi, Interjú Dick Sikkes Holland építésszel” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 4. szám, 2004. május-június, 10-13.
- „Prelúdium, Bérirodaház, Budapest.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 4. szám, 2004. május-június, 18-23. (Elemző tanulmány a Zoboki, Demeter és Társaik építésziroda által tervezett Váci úti irodaházról.)
- „Fényterápia” in: *Atrium*, 2004/3. május-június, 10-16. (Elemző tanulmány Nagy Csilla és Tóth Zoltán budakeszi generációs házáról.)
- „Dünébe ékelt facsontváz.” in: *Atrium*, 2004/3. május-június, 32-38. (Elemző tanulmány a Sean Godsell ausztráliai Viktóriában épített Peninsula House-áról.)
- „Aurák metszéspontja.” in: *Atrium*, 2004/3. május-június, 46-51. (Esszé a pécsi Barbakán tér beépítésének második üteméről, tervező Keller Ferenc.)
- „Faharmóniák, Iroda a Porta Barbakán épületében.” in: *Atrium*, 2004/3. május-június, 54-57. (Resszer Mária belsőépítész alkotásának elemző bemutatása)
- „Borbarát, A pannonhalmi borászat épületegyüttese.” in: *Atrium*, 2004/3. május-június, 60-65. (Tanulmány a győri CZITA építésziroda által emelt épületegyüttesről.)
- „Bútorretüdök” in: *Atrium*, 2004/3. május-június, 78-79. (Szabó Marcell „Marcello Design” hangszerkorpuszokból épített bútorairól.)
- „Egy léptékváltás lehetséges következményeiről, Többlakásos lakóépület a Mecset utcában.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 5. szám, 2004. július-augusztus, 34-37. (Elemző tanulmány Turányi Gábor által emelt társasházról.)
- „Bonviván-Architektúra.” in: *Atrium*, 2004/4. augusztus – szeptember, 4-9. (Szamosközi Imre által tervezett „egyszemélyes” pécsi villa bemutatása.)
- „Osztálytalálkozó” in: *Atrium*, 2004/4. augusztus – szeptember, 22-28. (Földes László XVI. Kerületi villájáról.)
- „Szőnyegbe szőtt Dunafolyam.” in: *Atrium*, 2004/4. augusztus – szeptember, 60-63. (Elemző tanulmány a Zoboki, Demeter és Társaik építésziroda által tervezett Váci úti irodaházról.)
- „Hosszú távirat” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 6/7 szám, 2004. szeptember-október, 10-12. (Kritikai választanulmány Sylester, Ádám: „Az építészek vizsgáztatásától a vállról indítható rakétaig. Beszélgetés Sylvester Ádámmal a Budapesti Építészakadémia elnökével.” Csanády Pál interjúja, in: *Alaprajz*, 11. évfolyam 5. szám, 2004. június, 10-14. oldalon megjelent szövegre.)
- „Széptől szépig (és vissza), A 9. Velencei Építészeti Biennálé elé.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 6/7 szám, 2004. szeptember-október, 16-19.
- „A szöveg feneketlen kútja, Kálvin János Református Idősek Otthona, Buda.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 6/7 szám, 2004. szeptember-október, 32-36.
- „Ház a parton, Kétlakásos nyaraló Szántódon.” in: *Atrium*, 2004/5. 18-21. (Vonnák János és Vonnák Kata épületének elemző bemutatása.)
- „Terepszobor, Lakóbunker Ausztráliában.” in: *Atrium*, 2004/5. 36-40. (Esszé a Denton Corcoran Marshall alapító tagja, Berrie Marshall által tervezett épületről.)
- „Ékkő a rozsdáövezetben, Iroda és lakóépület a Kartács utcában. in: *Atrium*, 2004/5. 52-56. (Kritikai méltatás szabó Gábor és Mezei Zsolt épületéről.)

- „A csend ereje” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 1. szám, 2005. január február, 38-39. Elemző kritika a Balázs Mihály tervezte PPKE Információstechnológiai Karának Új Épületéről.
- „Illusztratív építészet” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 1. szám, 2005. január február, 12-17. Kritikai tanulmány a Zoboki, Demeter és Társai építésziroda által tervezett Művészetek Palotájáról.
- „Tóparti menedék – Nyaraló BÉlatelepen.” in: *Atrium*, 2005/1. 14-16. (Horváth András balatoni épületének bemutatása.)
- „Város a városban – Római Kert az Újlipótvárosban” in: *Atrium*, 2005/1. 54-57. (Tima Zoltán épületének bemutatása.)
- „A hit ereje” in: *Atrium*, 2005/1. 96-97. (A Balázs Mihály tervezte PPKE Információstechnológiai Karának Új Épületéről.)
- „Kedves József! Finta és WGA – Levélváltás izéről és izélgetéséről.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 2. szám, 2005. március-április, 12-13. Levélváltás Finta Józseffel az *izé* szó építészeti hermeneutikájáról.
- „Az idő szava – Egy családi ház metamorfózisa Budán.” in: *Atrium*, 2005/2. 6-11. (Esszé Janáky István Ragályi villájáról.)
- „Kőház Kolozsváron.” in: *Atrium*, 2005/2. 16-20. (Dana Vais tanulmánya alapján Esszé Péterffy Miklós Nadasdan villájáról.)
- „A formálás aszkézise. Családi ház Törökbálinton.” in: *Atrium*, 2005/2. 32-34. (Esszé Balázs Mihály és Jóföldi Szabolcs villájáról.)
- „A posztorganikus építészet új fejezete. A Graphisoft Park új épületéről.” in: *régi-új Magyar Építőművészet. A magyar építőművészek szövetségének kulturális folyóirata.* 2005/3. 3-8.
Hivatkozik rá: Csanády, Pál: „Anti-graphipark. ComGenex-irodaház, Budapest.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 5. szám, 2005. szeptember-október, 42-43.
- „Térméltan. A Budapesti Műszaki Főiskola új épülete.” in: *Atrium*, 2005/4. 62-65. (Esszé Bérczes László középületéről.)
- „Mozdulatépítészet. Harmadik generációs parasztház Szendehegyen.” in: *Atrium*, 2005/5. 12-16. (Esszé Bach Péter saját házáról.)
- „Mámorenatómia. Hegyalja, Hétszőlő Rt. palackozóüzeme.” in: *Atrium*, 2005/5. 68-70. (Esszé Bodonyi Csaba Szőlőszetéről.)
- „Forma – Alak – Mimézis. ” in: *Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete.* 2005/4. V. évfolyam 27. szám 9-12.
- „A medve bőrére. A Spenótház szubjektív tervezéstörténete.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 5. szám, 2005. szeptember-október, 14-16. (Interjú Borsay Attila építésszel.)
- „Betonszörny. Levegőminőség-mérő állomás a Kosztolányi Dezső téren.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 5. szám, 2005. szeptember-október, 18-21. (Elemző kritika Varga Péter István betondobozáról.)
- „Fűszék és fénykapu. Szabadtéri designkiállítás a Millenáris Parkban.” in: *Atrium*. 2005/06. 76-77. (Fekete Zsuzsa és Jóföldi Szabolcs installációiról.)
- „A Spenótháztól függetlenül” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 6. szám, 2005. november-december, 18-21. (Reflexió Turányi Gábor: „Kinek a bőrére?” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 5. szám, 2005. szeptember-október, 17. írására.)

- „Gesztusépítészet. Ipari csarnok, Törökbálint.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 6. szám, 2005. november-december, 42.-45. (Tervező: Bene Tamás – Finta Stúdió.)
- „A 20. század urbanisztikájának útvesztői. Meggyesi Tamástól a Budapest 2010 színes nyomtatott szemetéig.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 6. szám, 2005. november-december, 61. (Két könyvkritika.)
- „Tükör által. A budaörsi Városháza bővítéséről.” in: *régi-új Magyar Építőművészet. A magyar építőművészek szövetségének kulturális folyóirata.* 2005/6. 3-8. (Építészek: Zsuffa Zsolt és Kalmár László.)
- „Az analógiától a modellig” in: *Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete* 2 kötet. Építészet és Tudomány. Konferencia 2005. November 3.-4. „Építészet – tudomány – érzékenység” témakör. I. kötet. 2005/5. V. évfolyam 28. szám. 11-14.
- „A MOL Rt. székházának régi/új aulája.” in: *Atrium*, 2006/01. 76-79. (Belsőépítész: Göbolyös Kristóf - Art Front Kft.)
- „Kávéház a Ferihegyen. Az Ylly Bar Concept új tagja.” in: *Atrium*, 2006/01. 86-87.
- „Betonlámpa. Transzparens beton a lakberendezésben.” in: *Atrium*, 2006/01. 76-79. (Tervező: Csontos Aladár és Losonczi Áron.)
- „Formafáradás.” in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 1. szám, 2006. január-február. 37. (Kritika az Info Park „C” jelű irodaházáról. Építészet: Pálfy Sándor, Hönich Richárd, Felix Zsolt. Építész – Stúdió. Kft.)
- „Munkaközi állapot. Családi ház, Nagykovácsi.” in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 2. szám, 2006. március április. 40-43. (Kritika Ferdinánd Csaba és Árpád családi házáról.)
- „Sátortetős Bauhaus. Díjazott ház Szombathelyen.” in: *Atrium*, 2006/03. 44-46. (ATRIUM különdíj a Baumit homlokzat-díj pályázaton. Tervező: Gáspár Péter és Bereczky Gábor.)
- „Média és feng-shui. A Sanoma Budapest Kiadó Zrt. új székháza a a Montevideo utcában.” in: *Atrium*, 2006/03. 58-97.
- „Gyógyuló sebek. Irodaház a stadionoknál.” in: *Atrium*, 2006/03. 94. (Az épülő Arena Corner Center projektbemutatása. Építészet: Lukács & Vikár Építész Stúdió.)
- „'Sztárrá kövült, megkérgesedett középszer' – Lépcsőházi humor, avagy még egy mondat az Építészkongresszusról.” in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 3. szám, 2006. április-május, 10.)
- „Hét doboz. A füredi strand rekonstrukciójának harmadik üteme.” in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 3. szám, 2006. április-május, 46-49.
- „Az őselem, mint grafika. Basa Péter törökbálinti épületének elemzése. in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 4. szám, 2006. június - július.
- „A nagyfiútól a forró szélíg. Egy újjászületett hajó.” in: *Atrium*, 2006/04. 68-73. (A Shirocco felújításáról, tervező: Wágner Imre.)
- „A nyírbátori kulturális központ.” in: *Színpad. Előadóművészetek technikája.* II. évfolyam, 3. szám 2006. szeptember. 5-8. (Bán Ferenc Nyírbátori kulturális központjának építészeti értékelése.)
- „Édeske lakószoba. Műhely, lakóház és műterem Kispesten.” in: *Atrium*, 2006/05. 80-85. (Haraszty István lakószoba.)

H I V A T K O Z Á S O K

- Weiler, Árpád: „Micisapka és posztkalauz, Nyilvános magánlevél Bojár Iván Andrásnak.” in: *Építész közlöny*, 118. 2002. június, 20-21
- Petőcz, György (szerk): „A város és az agy 'Az építés nagyon kemény konfliktus a térben' –Interjú Wesselényi-Garay Andor építésszel.” in: *Mozgó világ*, 2004/11. 46-49.
- Csanády, Pál: „Anti-graphipark. ComGenex-irodaház, Budapest.” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 5. szám, 2005. szeptember-október, 42-43.
- P. Szűcs Julianna: „Mintha Park. A tér az új Nemzeti Színház körül. in: *Mozgó világ*, 2006/3 22-29.

ELŐADÁSOK

- Mimetikus építészet a 8. Velencei Nemzetközi Építészeti Biennálén.* 2002. december. Krea Iskola. (Matisz Alíz meghívására.)
- Kortárs villaépítészeti irányzatok Magyarországon.* 2004. március. Múcsarnok, Lakástrend kiállítás 2004.
- Mimetikus építészet és a mimetikus mátrix.* 2004. április, Ybl Miklós Műszaki Főiskola, Kiegészítő Mesterképző Szak. (Kapy Jenő meghívására)
- Digitális mimézis, kísérlet egy új építészeti rendszerezés felállítására.* 2003. november, Budapesti Műszaki Egyetem, nappali tagozat, V. évfolyam. (Perényi Tamás a BME Építésmérnöki Kara Lakóépülettervezési Tanszékének vezetője meghívására.)
- A kortárs magyarországi villaépítészet stiláris kapcsolatai.* 2004. március 4. Múcsarnok, Lakástrend kiállítás.
- A kortárs magyarországi villaépítészet stiláris kapcsolatai.* 2004. Április 16. Magyar Köztársaság Kulturális Intézete, Pozsony Palisády 54.
- Beszély a kritikáról.* 2004. november 23, Szeged. (Előadás a lehetséges építészetkritikai attitűdökről és stratégiákról a Brick 04 kiállítás szegedi megnyitója alkalmából.)
- Illusztratív építészet.* 2005. Március 11. Múcsarnok. Lakástrend kiállítás.
- Tervezéselmélet.* 2005 szeptember - Féléves tervezéselméleti előadássorozat a BME Építésmérnöki Karának nappali V. évfolyama számára.
- Design és építészet.* 2005 szeptember - Féléves építészet-, és designelméleti előadássorozat a BME Építésmérnöki Kara Tervező Szakmérnök posztgraduális képzésének I. évfolyamán.
- Építészet és design.* 2006 január - Féléves építészet-, és designelméleti előadássorozat a BME Építésmérnöki Kara Tervező Szakmérnök posztgraduális képzésének I. évfolyamán.

KONFERNCIÁK, PÓDIUMBESZÉLGETÉSEK

- Mobility, Kiállítás az Erzsébet téri Gödörben.* Kurátor (Irimiás Balázssal 2003. október 4 - 2003 október 30.)
- A budapesti dunaszaurusz. Konferencia és pódiumbeszélgetés a délbudai rakpart bővítéséről.* Szervező, moderátor. 2003. október 4. Budapest, Erzsébet téri Gödör. (Résztevők: Erő Zoltán, Fleischer Tamás, Gauder Péter, György Péter, Iványi György.)

A budapesti toronyház. Konferencia és pódiumbeszélgetés Budapest fejlesztési lehetőségeiről. Szervező, moderátor. 2003. október 11. Budapest, Erzsébet téri Gödör. (Résztevők: Ekler Dezső, Ferkai András, Schneller István.)

„*Harcosok klubja*” *Konferencia és kerekasztal beszélgetés a fő építészeti médiumok képviselőivel.* 2003. október 18. (Résztevők: Bojár Iván András – Octogon, Csanády Pál – Alaprajz, Pásztor Erika Katalina – Építészfórum, Wesselényi-Garay Andor – Atrium.)

Építészeti nagyítás, (vagy mimézis)? Nyilvános vita és beszélgetés Ekler Dezsővel az Ernst Múzeumban. 2004. február 18. (Az eseményről lásd: Csontos, Györgyi: „Építészeti vita a múzeumban” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 2. szám, 2004. március, 10.)

Vírusépítész. Kerekasztal beszélgetés. 2004. február 29. (A 38. csatahajó, Budapest, moderátor: Bodó Balázs, szervező: Martinkó József.)

Építészet és szakmagyakorlás az EU-ban. Építészeti kongresszus, 2004. március 6. Budapest, MATÁV székház. Moderátor. (Résztevők: Fegyvernek Sándor – OLÉH, Weiler Árpád – MÉSZ, dr. Korda János, Hartvig Lajos és Eleméry Gábor.) Az eseményről lásd: Csanády, Pál: „Rengeteg építész, Rengeteg épület – Építészkonferencia 2004.” in: *Alaprajz*, 11. évfolyam 3. szám, 2004. április, 6-7

Városi közterek. Kerekasztal beszélgetés. 2004. március 13. (A 38. csatahajó, Budapest, moderátor: Bodó Balázs, szervező: Martinkó József.)

Városreneszánsz. Az Urbanissimus Club által a Centrál kávéházba szervezett szalonbeszélgetés. Moderátor. 2004. április 17. (Résztevők: Baráth Etele, Iványi György, Vargha Mihály, Gauder Péter.) Az eseményről lásd: Wesselényi-Garay Andor: „Városreneszánsz, Budapestről a Centrálban” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 4. szám, 2004. május-június, 8.

Kétdimenziós építészet. 2004. december 10-11. BME Díszterem. (Előadás a hazai szaksajtó és építészeti közélet viszonyában jelentkező ambivalenciáról. „A magyar építészetpolitika felé”. Építészeti diéta, Kongresszus a MÉK küldöttgyűlése alkalmából.)

Építő Bűvészet. Az ALAPRAJZ által 2005. március 5-én a Művészetek Palotájában rendezett II. Építészkongresszuson szervezett panelbeszélgetés moderátora. Résztevők: Tornóczy Mónika (VELUX), Weiler Árpád (Magyar Építőművészek Szövetsége) Fegyvernek Sándor (OLÉH Lakásépítési elnökhelyettes), Eltér István (MÉK Elnök) Bálint Imre (BÉK Elnök). (Az eseményről: Bethlenfalvy Gábor: „Építészkongresszus 2005. Bűvészet? Misztikum? Szupermodernizmus?” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 2. szám, 2005. március-április, 14-16.)

XII Kőműves. Portréfilm-bemutató és beszélgetés a MÉSZ Ötpacsirta utcai székházában.

1. 2005.10.13. Cságoly Ferenc - Reischl Gábor
2. 2005.11.03. Finta József - Makovecz Imre
3. 2005.11.17. Csete György - Kapy Jenő
4. 2005.12.01. Ekler Dezső - Janáky István

Az eseményről könyv formájában: Csontos Györgyi - Csontos János: *Tizenkét kőműves*. Terc, 2006. 119 old.

Az analógiától a modellig. A Magyar Építőművészet és a Szent István Egyetem Ybl Miklós Műszaki Főiskolai Kara által szervezett *Építészet és tudomány konferencia*. 2005. november 3-4. Az eseményről: *Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete* 2 kötet. Építészet és Tudomány. Konferencia 2005. November 3.-4. 2005/5. V. évfolyam 28. szám.

A sztárépítész és a város. Az ALAPRAJZ által 2006. március 4-én szervezett kongresszus. Bourbon rendezvényház, Budapest, XIV. ker. Ajtósi Dürer sor 19-21. Moderátor. Résztevők: Z. Halmágyi Judit (EEA), Eltér István (MÉK), Reischl Gábor, (MÉSZ), Visy László. (Az eseményről lásd: Timon Kálmán: „Építészkongresszus – harmadszor.” in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 2. szám, 2006.

március-április, 10-11.; Wesselényi-Garay Andor: „Sztárrá kövült, megkérgesedett közepszer’ – Lépcsőházi humor, avagy még egy mondat az Építészkongresszusról.” in: *Alaprajz* 13. évfolyam, 3. szám, 2006. április-május, 10.)

Földalatti beszélgetések. Az V. kerület, Nyáry Pál utcai telekre kiírt pályázat ismertetése. 2006. június 19. Múcsarnok (Az eseményről lásd: Török Tamás – A kreatív bátorság esete a zsűrivel. <http://epiteszforum.hu/?q=node/2359>)

Bálványdöntés. Beszélgetéssorozat a MÉSZ-ben a magyarországi fiatal építészet helyzetéről.

1. 2006.03.30. 19h Gunther Zsolt - Patartics Zorán
 2. 2006.04.27. 19h Kis Péter - Szemerey Samu
 3. 2006.05.25. 19h Zsuffa Zsolt - Schreck Ákos
- (Az eseményről: <http://epiteszforum.hu/?q=node/2028>)

Trendvadász – Egy lépéssel a sztár előtt. Építészeti világtrendek. Magyar Telekom Ingatlanberuházók Konferenciája 2006. 2006. május 30. Hotel Mercure Budapest Buda.

Valamit visz. Újabb víziók a Dunáról. Pódiumbeszélgetés a dunai fejlesztésekről. Kortárs Építészeti Központ, Budapest, VII. Nefelejcs utca 26. Beszégetőpartnerek: Erő Zoltán, Z. Halmágyi Judit Gerő András.

Az építészet és a branding kapcsolata. A defo (design focus) által 2007. február 13-án a Kortárs Építészeti Központban rendezett konferencián. Budapest, VII. Nefelejcs utca 26.

Hogyan lesz az építészeti alkotásból áru? A defo (design focus) által a 10. Lakástrend & Design kiállítás alkalmából a 2007. március 09-én a Múcsarnokban szervezett *Inspirál. Fókuszban az innováció.* című konferencián

Az építészek felelőssége - A felelősség építészete. Az ALAPRAJZ által 2007. március 10-én szervezett nemzetközi építészeti kongresszus. Helyszín: Budapest, Europa Congress Center. Mit gondolnak a felek a kormányzati negyed egészéről?

Csapdák, Ziccerek, Kihívások. vitaindító előadás és moderáció: Wesselényi-Garay Andor
Meghívott beszélgetőtársak: Beleznaý Éva (megbízott főépítész), Cselovszki Zoltán (Új Budapest Központ), Eltér István (MÉK), Fegyverneky Sándor (ÖTM), László Tamás (építész, képviselő), Kálmán Ernő (MÉSZ), Zelles Sándor (Kincstári Vagyonügynökség)

KIÁLLÍTÁSMEGNYITÓK

2002. december 15. Krea Iskola Végzős hallgatók diploma kiállítása. Budapest, Nádor utca 24.

2005. február 12. Ekler Dezső építészmérnök kiállítása. Gödöllői Alkotóház.

2006. március 22. *Belső Táj* címmel galéria-nyitó kiállítás, OCTOGON galéria.

2006. május 10. két[dé] – a MinusPlus építésziroda kiállítása, N&n Galéria

SZAKFORDÍTÁS

Jodidio, Philip (ed.): *Architecture Now!* „Icons” Taschen, Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris / Tokyo, 2002. p: 191. *Építészet most!* „Ikonok” Vince kiadó Budapest, 2004. 191, ford.: Wesselényi-Garay Andor (A kötetről: Timon, Kálmán: „Philip Jodidio: Az építészet ma! Könyvismertetés. in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 2. szám, 2005. március-április, 66.)

PUBLIKÁCIÓ IDEGEN NYELVEN

„When Time Stops: The Thesis of Contramobility.” in: *Mobility*. A rotterdami építészeti Biennálé Magyar Katalógusa. (Kiadás alatt)

„Modele architektury węgierskiej w czasach prekształceń.” In: *Arhitektura Murator* 2005/02, p 72-73. angol nyelvű eredetiben: „Beyond, Above, Around And After Modernism, Architecture in Hungary in The Time of Transition”

„Postorganic Architecture.” in: *Emerging Identities East. Berlin – Bratislava – Budapest – Ljubljana – Prague – Riga – Tallinn – Vilnius – Warsaw*. Ed.: Kristien Ring, Deutsches Architekturzentrum, DAZ, 2005. 136-138

„Wine Cellar: An Inspiring Source of Contemporary Architecture.” in: *Brick '06. The Very Best of European Architecture. Brick Award 2006*. Callwey Verlag. Munchen. 92-97.

ELŐADÁS IDEGEN NYELVEN

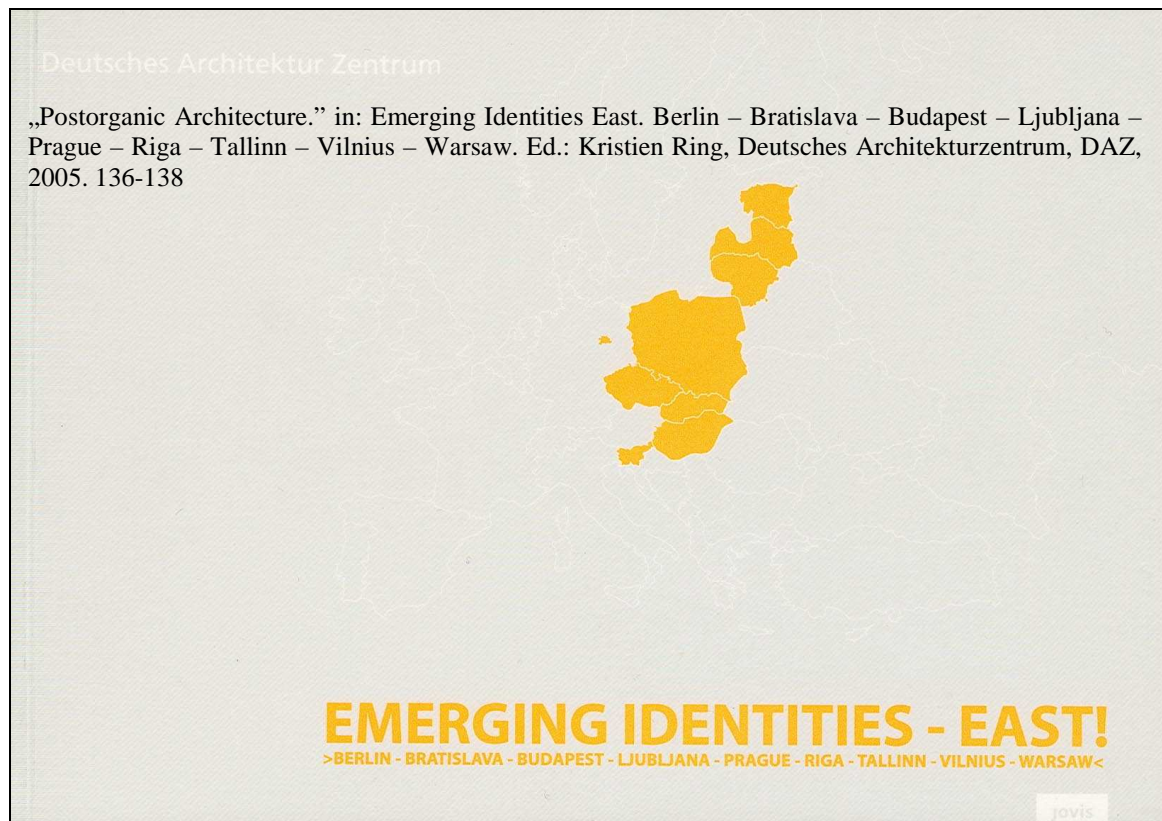
Contramobility, When Time Stops. 10th of May, 2003. 1ab - 1. Architectural Biennale, Rotterdam. in: NAI (The Dutch Architectural Institute)

(Az eseményről: Emódi-Kiss, Tamás: „Mobility – avagy szoba kilátással, Építészet és társadalmi kérdések – kutatászáró konferencia és építészeti biennálé Rotterdamban.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 5. szám, 2003. július-augusztus, 8-9.)

The City as an Eternal Spatial Conflict: Budapest at the Doorstep of a New Paradigm. Kulturjahr des Zehn. The Cultural Year of The Ten. Conference on the Urban Agenda of the Capitals of the Joining Countries. 12th of October, 2004. Berlin.

Opposite Phenomena – Public Spatiality and Private Materiality: Postorganic Architecture in Hungary. Emerging Identities East. Berlin – Bratislava – Budapest – Ljubljana – Prague – Riga – Tallinn – Vilnius – Warsaw. Symposium 'Position' 25+26 11. 2005 at the DAZ in Berlin.

KIVONATOK



hu_Postorganic Architecture

There is a remarkable tendency in Hungary's contemporary architecture, mainly determined by the usage of a single building material: brick. Brick, clearly a material of Nordic origin, has been the focal point of discussion since its first appearance. Hungary's landscape is defined by wide lowlands, surrounded by mountains. The first brick buildings were foreign objects in this environment, which was dominated by plastered houses. This alienation has gradually been overcome. Since the end of the 19th century, the usage of brick has been developed into a continuing tradition. This tradition has reached its climax today, which is so significant that one could say: the most important characteristic of contemporary Hungarian architecture is actually the usage of brick. Maybe it is even more involved. It seems necessary to introduce a new term, since schools and styles have been developed around the usage of brick, setting common cultural and stylistic emphases. This new term is the notion of "postorganic architecture". In postorganic architecture, the second wave of organic architecture, which is originally associated with the name of Imre Makovecz, meets the third generation of this approach. Furthermore, postorganic architecture summarizes the formal and cultural intentions of those architects, who continue Northern European brick modernism. The attribute "postorganic" seems suitable for two reasons. Firstly, the meaning of the word – "after-organic" – reflects that this architecture followed on organic architecture, from a time perspective as well as from a political one. In today's democracy, there can be no talk of the resistance that organic architecture experienced at the time of dictatorship. Secondly, a group of contemporary Hungarian architects opposed unifying tendencies and focused on regional materials and traditions. They developed a characteristic regional approach in architecture, discovering also Kenneth Frampton for themselves. Their distance from modernism actually defines this direction as a kind of postmodernism. Only, that this regionalism paid special attention to bricks, which became soon the symbol of the relationship between a building and its environment. However, the exploration and examination of this relationship is originally an organic attitude. Thus, the attribute "postorganic" seems applicable for the definition of an organic architecture based on postmodern principles. Postorganic architecture has evolved from the concurrence of two generally opposite directions. The wave of classic-organic architecture as well as the representatives of Nordic brick regionalism spent much energy on the exploration of the genius loci and the interpretation of traditions. Furthermore, both had in common to be reluctant to star architecture and fashionable trends. This reluctance was reflected in their reservedness toward glossy magazines, in their scepticism about international trends and the expression of individualism in their architecture – and in the manifold usage of brick. The usage of other materials such as wood from fruit trees is common as well but to a much smaller extent. The brick is nowadays acknowledged as a building material that could resist the erosion of socialist large scale industry. The usage of brick is not only an indicator for the preference of its terrific material features but also of certain values. The masterly designed wall constructions could be considered a kind of building mission, a response to the inhuman and alienating construction methods of socialist panel house building. Complete craft traditions have been destroyed during times of socialist planned economy. Since the end of the 1960s, the freedom and the will of the architect became less and less important in the industrialized building sector. There was no room for artistic design when whole residential areas were built by large state companies. So it was a sensation when an architect achieved that his building would not be built with prefabricated concrete panels. The insistence on the usage of bricks became a symbol of resistance against standardized building methods. Brick also played a role for the maintenance of a certain professional ethos, which was declining in industrial production. This material had to be used exactly according to the standards of craftsmanship, since there was no possibility of subsequent plastering or covering. Furthermore, a brick building also provided opportunity for architectural work in

detail, for an elaborated planning process, which noticeably differed from planning standards of large state companies.

The clay of the brick, taken by man's hand from the soil and burnt in fire, was increasingly considered a symbol for connectedness to nature, landscape and a certain region. A large part of Hungary's territory is optimal for the production of clay bricks. It is not surprising that brick made of clay raised from regional grounds became a symbol and even the mediator of a building's belonging to a certain location. Thanks to the material, a building could become part of the surrounding landscape and traditions regardless of its contemporary form. But what about those regions with only few clay resources? There, the tradition could only be continued through the usage of building materials already existing on site. The cult of the demolition brick emerged as a logical consequence in regions where a local brick production was impossible. The material of facilities condemned to demolition could be used on site for the construction of new buildings. This way the demolition brick became a mediator of time, connecting past and presence.

Hungarian architectural discourse, which tends to get easily lost in polarising discussions, found rare rest in the usage of brick. Here, two formerly opposing tendencies met. An architectural state evolved from their intersection, which could be best described with the term postorganic architecture. For the continuity of this phenomena, trends play an essential role. Whereas the origins of postorganic architecture are founded on an ethic basis, its forms – and the usage of the material itself – have become pledges of professional success. The historical process described above is maintained by current trends and the aspiration of the youngest generation "to belong to the club" and by their commitment to existing norms and patterns.

Andor Wesselényi-Garay, Architect & Editor-in-chief ATRIUM

hu_Postorganische Architektur

Es gibt heutzutage in Ungarn eine auffällige Tendenz in der zeitgenössischen Architektur, in deren Mittelpunkt der Gebrauch eines Materials steht: des Ziegels. Der Ziegel, dieses Material eindeutig nördlichen Ursprungs, steht seit seinem Auftauchen im Brennpunkt der Diskussion. Ungarns Landschaft wird durch das zwischen den Bergen liegende, ausgedehnte Tiefland bestimmt. In dieser landschaftlichen Umgebung, die von Putzbau-Häusern dominiert wird, wirkten die ersten Ziegelbauten fremd.

Diese Fremdheit wurde schrittweise überwunden und der Gebrauch des Ziegelbaus hat sich zu einer seit dem Ende des 19. Jahrhunderts fortwährenden Tradition entwickelt. Diese Tradition hat heutzutage ihre Blüte erreicht, die so stark ist, dass man behaupten kann: Das wichtigste Charakteristikum der zeitgenössischen ungarischen Architektur ist im Grunde der Gebrauch des Ziegels. Vielleicht geht es sogar um mehr. Die aus dem Gebrauch des Ziegels entstandenen Schulen und Stilrichtungen haben gemeinsame kulturelle und stilistische Schwerpunkte gesetzt, aufgrund derer die Einführung eines neuen Begriffes notwendig erscheint. Dieser Begriff ist die postorganische Architektur. In der postorganischen Architektur treffen sich einerseits die zweite und dritte Welle der mit dem Namen von Imre Makovecz verbundenen organischen Architektur, andererseits verbinden sich hier die formalen und kulturellen Bestrebungen jener Architekten, die die Tradition des nordeuropäischen Ziegelmodernismus fortsetzen.

Die Verwendung des Attributs „postorganisch“ ist aus zweierlei Gründen angebracht. Erstens: In der Bedeutung des Wortes – „nach-organisch“ – spiegelt sich wider, dass diese Architektur sowohl zeitlich als auch politisch auf die klassische organische Architektur folgt. Über die Art von Widerstand, wie sie die organische Architektur in den Jahren der Diktatur erfahren hat, kann in der heutigen Demokratie keine Rede mehr sein. Zweitens: Eine weitere Gruppe zeitgenössischer ungarischer Architekten richtete sich gegen vereinheitlichende Tendenzen und wandte sich verstärkt regionalen Materialien und Traditionen zu. Sie entwickelten, auch Kenneth Frampton entdeckend, einen charakteristischen regionalen Ansatz

in der Architektur. Ihre Entfernung von der Moderne definiert diese Richtung im Grunde genommen als eine Art Postmoderne. Nur, dass sich in diesem Regionalismus eine besondere Aufmerksamkeit auf den Ziegel richtete, der bald zu einem Symbol der Beziehung zwischen einem Gebäude und seiner Umgebung wurde. Die Erforschung und Untersuchung dieser Beziehung ist allerdings eine ursprünglich organische Methode. Deshalb ist auch hier, also für die Definition der sich auf postmodernen Grundlagen organisierenden organischen Architektur, das Attribut „postorganisch“ zutreffend.

Die postorganische Architektur ist aus dem Zusammentreffen zweier sich grundlegend fremd gegenüberstehender Richtungen entstanden. Sowohl die neue Welle der klassisch-organischen Architektur als auch die Anhänger des nördlichen Ziegel-Regionalismus verwenden viel Energie auf die Erforschung des Genius Loci und auf die Interpretation von Traditionen. Darüber hinaus sind sie einander auch in ihrem kritischen Widerstand gegenüber der Star-Architektur und modischen Trends ähnlich. Dieser Widerstand spiegelt sich in ihrer Zurückhaltung gegenüber Hochglanzmagazinen wider, der Skepsis gegenüber ausländischen Trends und im Ausdruck des Persönlichen in ihrer Architektur – und in der vielfältigen Verwendung des Ziegels. Zwar ist auch der Gebrauch anderer Materialien wie etwa Obstholzer typisch, allerdings in viel geringerem Maße. Der Ziegel wird heute als jenes Baumaterial anerkannt, das der Erosion der sozialistischen Großindustrie widerstehen konnte.

Der Gebrauch des Ziegels steht nicht nur für die Bevorzugung seiner ausgezeichneten Materialeigenschaften, sondern auch für bestimmte Werte. Die meisterhaft gestalteten Wandkonstruktionen könnten auch als eine Art Baumißion verstanden werden, als eine Antwort auf die unmenschliche und befremdende Plattenbauweise der sozialistischen Bauindustrie. Die nach dem Zweiten Weltkrieg aufkommende Verstaatlichung hat komplette fachliche Traditionen vernichtet. In der Atmosphäre des industrialisierten Bauwesens seit Ende der sechziger Jahre rückten die Freiheit und der Wille des Architekten immer weiter in den Hintergrund.

Von einer künstlerischen Gestaltung konnte während des großbetrieblichen Baus von ganzen Wohnsiedlungen keine Rede mehr sein. So galt es als große Sensation, wenn ein Architekt erwirken konnte, dass sein Gebäude nicht aus vorgefertigten Eisenbeton-Platten gebaut wurde. Das Beharren auf die Verwendung von Ziegeln wurde also zum Symbol des Widerstandes gegen standardisierte Baumethoden. Der Ziegel spielte auch in der Aufrechterhaltung des in der großindustriellen Produktion langsam verkommenden Berufsethos eine Rolle. Dieses Material musste genau nach den Regeln des Handwerks gebraucht werden, da es keine Möglichkeit zum nachträglichen Verputzen oder Überdecken gab. Ein Ziegelgebäude bot außerdem die Möglichkeit architektonischer Detailarbeit, einer bis ins Einzelne gehenden Planung, die von den Standards der großen staatlichen Planungsunternehmen auffallend abwich.

Der Lehm des Ziegels, der Erde von Menschenhand entnommen und im Feuer gebrannt, wurde Ende der 1980er Jahre zunehmend zum Symbol der Verbundenheit mit der Natur, der Landschaft und einer bestimmten Region. Ein Großteil der ungarischen Gesamtfläche eignet sich für die Herstellung von Lehmziegeln. Es überrascht also nicht, dass der vor Ort gewonnene Lehmziegel zum Symbol, ja sogar zum Vermittler der Zugehörigkeit eines Gebäudes zu einem bestimmten Ort geworden ist. Mit Hilfe dieses Materials konnte das Gebäude unabhängig von seiner zeitgenössischen Form zum Bestandteil der Landschaft und der Traditionen werden. Was aber ist mit jenen Regionen, die nur über geringe Lehmvorkommen verfügen? Die Tradition konnte dort nur über die an diesen Orten bereits vorhandenen Baumaterialien fortgesetzt werden. Als logische Folge entstand dort, wo keine lokale Ziegelproduktion möglich war, der Kult der Abriss-Ziegel. Hier konnte das Material der zum Abriss verurteilten Häuser an Ort und Stelle zur Verkleidung oder Konstruktion von neuen Gebäuden verwendet werden, wodurch der Abriss-Ziegel zum zeitlichen Vermittler zwischen Vergangenheit und Gegenwart wurde. Die sich leicht in polarisierenden Diskussionen verlierende ungarische Architektur fand in der Anwendung des Ziegels einen seltenen Ruhepunkt. Hier trafen sich

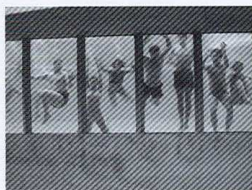
zwei früher gegenläufige Tendenzen. Im Schnittpunkt entstand ein Zustand der Architektur, der am ehesten mit der Definition „Postorganische Architektur“ bezeichnet werden kann. Für den Fortbestand dieses Phänomens spielen Trends eine unerlässliche Rolle. Während sich die postorganische Architektur auf ethischer Basis begründete, sind die mit ihr verknüpften Gestaltungsformen – und der Materialgebrauch selbst – mittlerweile zu einem Unterpfand des beruflichen Erfolgs geworden. Der oben geschilderte historische Prozess wird heute von der Mode und vom Anspruch der jüngsten Generation „dem Klub anzugehören“, von ihrem Bekenntnis zu bestehenden Normen und Mustern, aufrechterhalten.

Andor Wesselényi-Garay, Chefredakteur ATRIUM

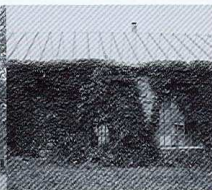
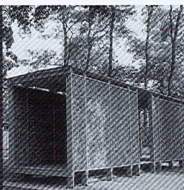
(Wir danken dem ungarischen Kulturinstitut für die Übersetzung des Textes aus dem Ungarischen.)

hu_budapest

148



Kis Péter Architects
 Péter Kis Építészműterem
 Evetke ut. 2
 1121 Budapest
 kp888@t-online.hu
 www.plant.co.hu
Péter Kis, Architect
 Degrees from: Budapest
 University of Technology
 Founded: 1997



Pavilions for the Budapest Zoo
 Bonsai Pavilion, Meditation Pavilion, Glass House
 Állatkert Boulevard 6-12
 H-1146 Budapest, Hungary
 Project Architect: Kis Péter
 Team: Szabey Balázs, Nyitrai Péter
 Photographers: Miklós Déri, Edina Lisztes, Sarolta Szily, Balázs Szilabey
 Completed: 1998
 Kis Péter Architects

Look out for:
DOM Architects
 DOM ÉPÍTÉSZMŰTEREM
 Regista u.5/V/2
 1052 Budapest
 dom@dom.hu
 www.dom.hu
István Murka, Architect
 Founded: 1995

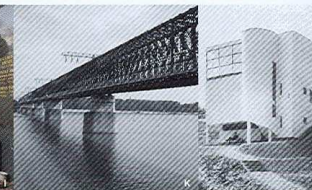
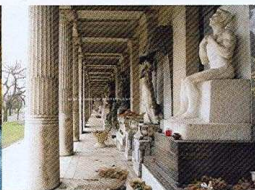
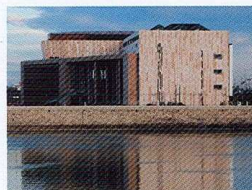
Look out for:
LITraCon Bt
 LITraCon Építőkari Betéti
 info@litracon.hu
 www.litracon.hu
Áron Losonczl, Architect (1977
 Szolnok)
 Degrees from: Technical University of
 Budapest, Dept. of Architecture,
 International Experience: Stockholm
 (S)
 Co-founded: 2004
 Founded: 1994



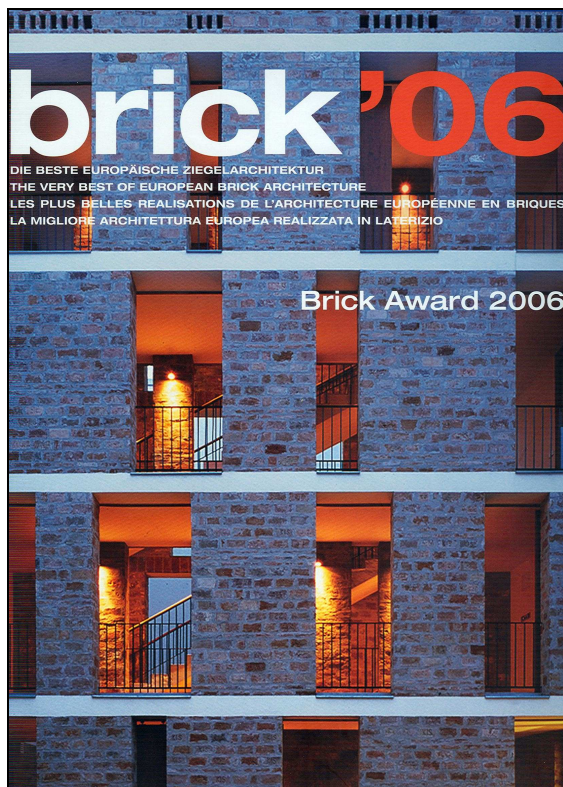
Author:
Andor Wesselényi-Garay
 editor-in-chief of the
 architectural magazine
 ATRIUM
 10. Utas utca
 1025 Budapest, Hungary,
 w-g-a@axelero.hu
 Degrees from: Technical
 University of Budapest.

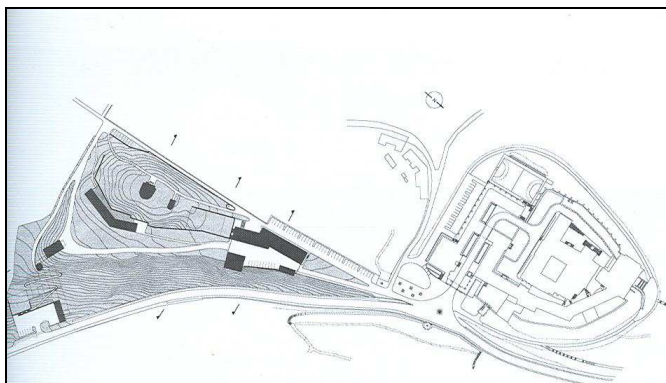
Further References:
Octogon
 Architectural Magazine
 Editor: Ivan Bojar
 www.octogon.hu

favourites



„Wine Cellar: An Inspiring Source of Contemporary Architecture.” in: Brick '06. The Very Best of European Architecture. Brick Award 2006. Callwey Verlag. Munchen. 92-97.





Die Benediktiner stehen nicht nur für gute Architektur, sie beherrschten auch stets die Kunst des Weinmachens. The Benedictine monks are not only known for good architecture, they have also mastered the art of making wine.

Pannonhalma. Die vor über tausend Jahren gegründete Abtei in Westungarn, nicht weit von der österreichischen Grenze entfernt, ist gleichzeitig Begriff, Mythos und Symbol des kulturellen Widerstands in Ungarn. Sogar mehr als das: die seit langem einzigartige Internatsschule Ungarns trägt über alle Zeiten hinweg die ungebrochene Kontinuität des Glaubens an die Zukunft in sich. Diese Legende wurde bis heute aus dem Verhältnis zur Transzendenz, das sich ausdrückt in abstrakten Werten und einer besonderen Verhaltensweise, genährt. Nach der durch die Geschichte bedingten Zwangspause kam es ab 2003 in der Pannonhalma Abtei zu beachtlichen Investitionen: neue Touristen-Empfangsgebäude – geplant von György Skardelli, der sich am Wiederaufbau der Budapester Sporthalle beteiligt war – wurden fertiggestellt, und durch die Arbeit des Architektenbüros CZITA in Győr wurde die Abteiweinkunde – und damit verbunden auch das historische Weinregiment – wiedergeboren.

Die nach den Regeln des heiligen Benedikt lebenden Mönche, die so genannten Benediktiner, brachten gleichzeitig mit der Gründung der Abtei eine hochentwickelte Weinbaukultur aus Italien mit. Die während rund tausend Jahren riesig gewachsene Kellerei wurde verstaatlicht, die spätere Beschädigung aber bezog sich nicht auf die ehemaligen Wirtschaftsgebäude. Mit dem Ende der als Inbegriff der sozialistischen Landwirtschaft geltenden Produktionsgenossenschaft ging die einstmalig ruhmvolle Kellerei verloren, doch ihre ehemaligen Besitzer durften die Liegenschaften selbst in diesem Zeitpunkt noch nicht betreten. So kam es dazu, dass die Abteikirche den untrennbaren Teil ihrer Geschichte aus eigener Kraft wiederaufbauen musste.

Der zweite Aspekt der Geschichte ist der mittelalterliche Gebäudekomplex, dessen Anfänge in die Romanik zurückreichen. Die zu den bedeutendsten Baudenkmälern Ungarns zählende Abtei ist also ein Erbe ältester architektonischer Kontinuität. Der Neubau sollte das historische Bauwerk in würdiger Weise ergänzen. Das Bemühen darum war am Ende sehr erfolgreich, denn mit der Abteiweinkunde ist dem Architektenbüro CZITA in Győr, unter der Leitung von Tamás Czígány, Györgyi Tóth und Róbert Papp ein Meilenstein der zeitgenössischen Architektur, nicht nur in der Regi-



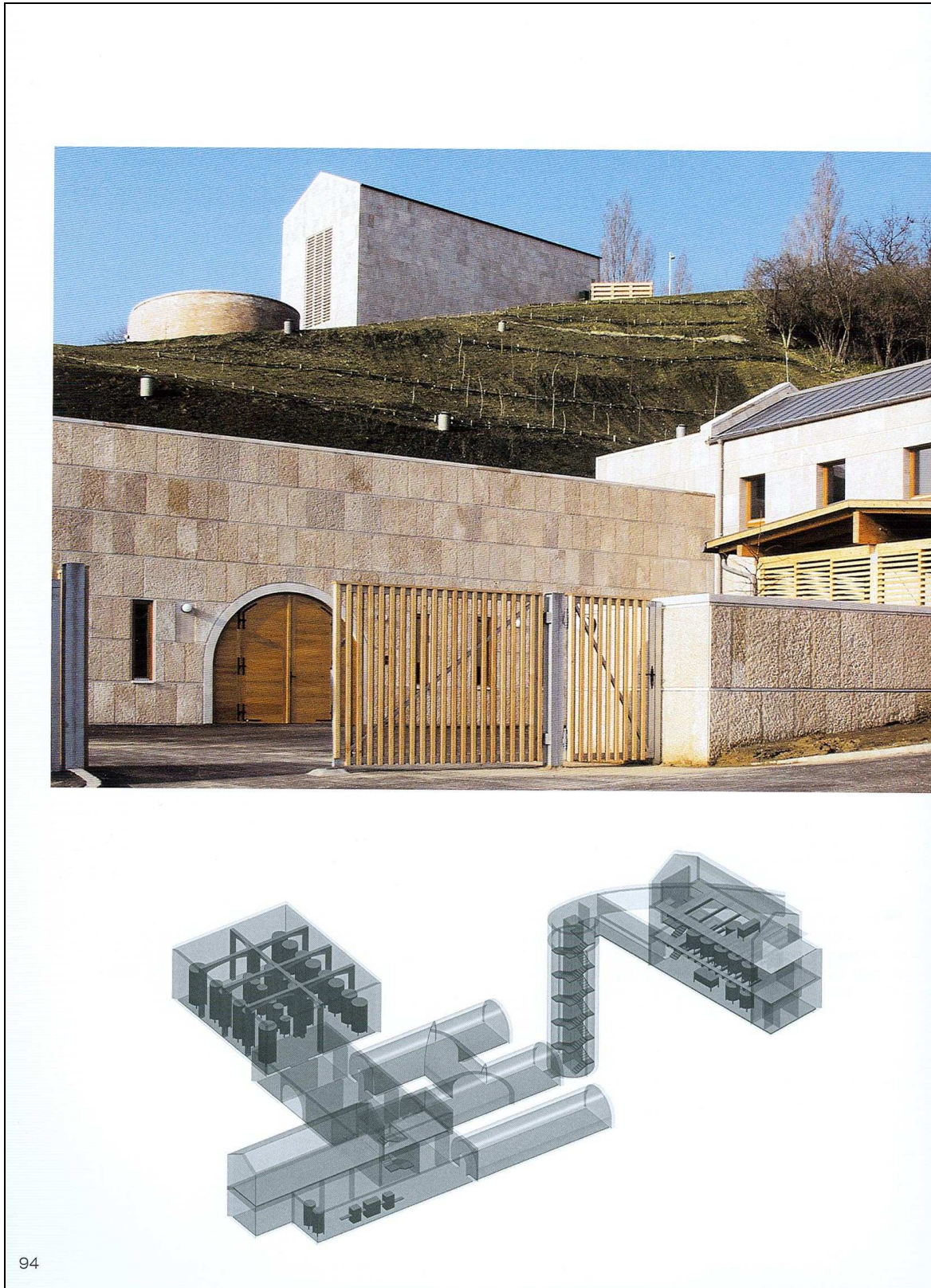
Tamás Czígány, Róbert Papp, Györgyi Tóth HUNGARY

Pannonhalma. The abbey founded over one thousand years ago in Western Hungary, not far from the Austrian border, is a symbol and legend of the cultural resistance in Hungary. Even more than that, this unique Hungarian boarding school has continuously carried an unbroken belief in the future down through the ages. This legend has been nurtured until today through the relationship with transcendence that expresses itself in abstract values and a special style of behaviour. After a lapse dictated by history, significant investments were made again in the Pannonhalma Abbey starting in 2003; the new tourist reception building – planned by György Skardelli, who also worked on the reconstruction of the Budapest sports stadium – was opened and thanks to the work of the CZITA architecture office in Győr the abbey's winery was reborn – and with it the historic wine region.

When the Benedictine monks arrived from Italy to found the abbey and live here according to the rules of Saint Benedict, they brought with them a highly developed wine-making culture. The wine cellars that had grown enormous over one thousand years of abbey history were nationalised, but the subsequent restitution did not include the former farm building. With the end of the production cooperative synonymous with socialised agriculture, the once famous wine cellar fell into ruin, but its former owners were still not allowed access to the property at this time. As a result, the abbey was forced to rebuild this inseparable part of its history on its own.

The second aspect of the abbey's history is the medieval complex of buildings, the origins of which extend back to Roman times. The abbey numbers among the most important historic monuments in Hungary, an example of architectural continuity from the distant past. The reconstruction had to respectfully supplement the historic structure. In the end, this goal was very successfully achieved, and the abbey winery designed by the architectural office CZITA in Győr, under the direction of Tamás Czígány, Györgyi Tóth and Róbert Papp, is a milestone of contemporary architecture not only in the region but in all Hungary. The structure draws its particular significance from the balanced relationship between functionality and architectural representation. Or to put it another way, the buildings of the abbey winery are in fact a symbol of the dawning of a new era, but reject any populist incli-

ARCHITEKTEN ARCHITECTS
Tamás Czígány, Róbert Papp, Györgyi Tóth
 PROJEKT PROJECT
 Weinkellerei – Benediktinerkloster
Winery – Benedictine Abbey
 STANDORT PROJECT LOCATION
 Pannonhalma Hungary
 FERTIGSTELLUNG COMPLETION DATE
 2003
 BAUZEIT CONSTRUCTION PERIOD
 2002-2003
 NUTZUNG BUILDING'S PURPOSE
Weinkellerei Wine cellar
 NUTZFLÄCHE USEABLE FLOOR AREA
 1.875 m² 1.875 m²
 BAUHERR BUILDING CONTRACTOR
Integral - H RT
 ZIEGELVERWENDUNG BRICKS TYPE
Hintermauerziegel Brick blocks





Ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Funktionalem und Repräsentativem kennzeichnet das Gebäude.
A balanced relationship between the functional and the representative identifies the building.

nations. Moreover, the winery – as a newly emerging archetype over the past fifteen years – is a new, cheerful and inspirational wellspring of contemporary Hungarian architecture. The recently rediscovered role of wine in Hungarian culture and society has also led architecturally to the creation of an atmosphere in wineries that differs significantly from the earlier soulless and utilitarian design of industrial buildings.

The basic concept of the new building arose during the first visit by the architects to the site. The complex has an area of 1,870 m² and consists of two main buildings, which corresponds to the technical requirements as well as the surrounding landscape, which slopes down by 30 meters: the “press house” and “cellar” are connected by a “fountain”.

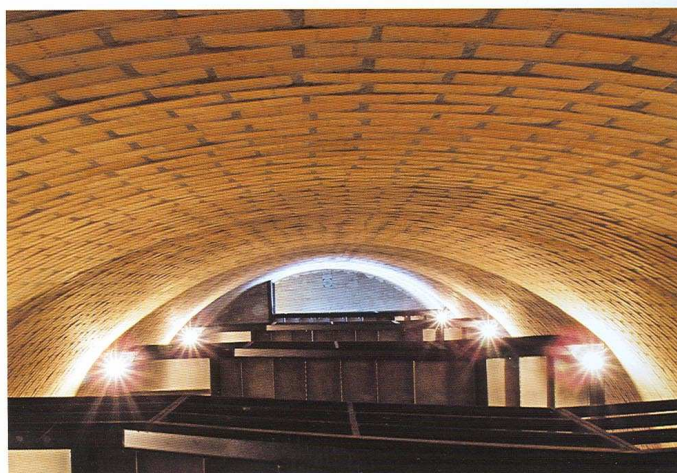
The intermittently operated press house is situated partially in the valley at the edge of the terrace under the hills of the abbey’s millennium chapel, a location easy to reach by car. Its dimensions represent the modern formulation of an archetypical house shape, a simple but clear signal at the edge of the slope. The interior is lit with light filtered through stone lamellas on the south façade. In the press house, the wine grapes are received, stripped off the vines and passed into the steeping vat or directly into the press. The must is also processed and stored here temporarily. The building is unique in that polished, bonded stone tiles are used as roofing for the first time in Hungarian architectural practice.

The majority of the work takes place in the cellar, from the aging of the wine to the bottling. The must arrives from the press house through the fountain via pipe and is poured into the kegs. These rooms are located in the plant-covered support wall structure situated at the foot of the hill as well as in the cellars that form a continuation of the same support wall. The architectural design of the cellar, the stone-covered support walls and the rounded arch of the main entrance evinces a picturesque, miniaturised

, sondern auch in ganz Ungarn gelungen. Seine besondere Bedeutung erhält das Bauwerk vor allem durch das ausgewogene Verhältnis zwischen Funktionalität und architektonischer Repräsentation. Um es anders auszudrücken: die Gebäude der Abteiweinkunde sind mit ihrer Architektur zwar ein Symbol des Aufbruchs in eine neue Ära, verweigern sich aber jeglicher populistischer Vereinnahmung. Darüber hinaus ist die Weinkunde – als neuer Archetyp der vergangenen fünfzehn Jahre – eine neue, freudvolle und inspirierende Quelle der zeitgenössischen einheimischen Architektur. Die in jüngster Zeit wieder entdeckte Rolle des Weines in der ungarischen Kultur und Gesellschaft hat dazu geführt, auch architektonisch eine Atmosphäre in den Weinkunden zu schaffen, die sich deutlich von dem früheren, seelenlosen und utilitaristischen Design der Industriegebäude abhebt.

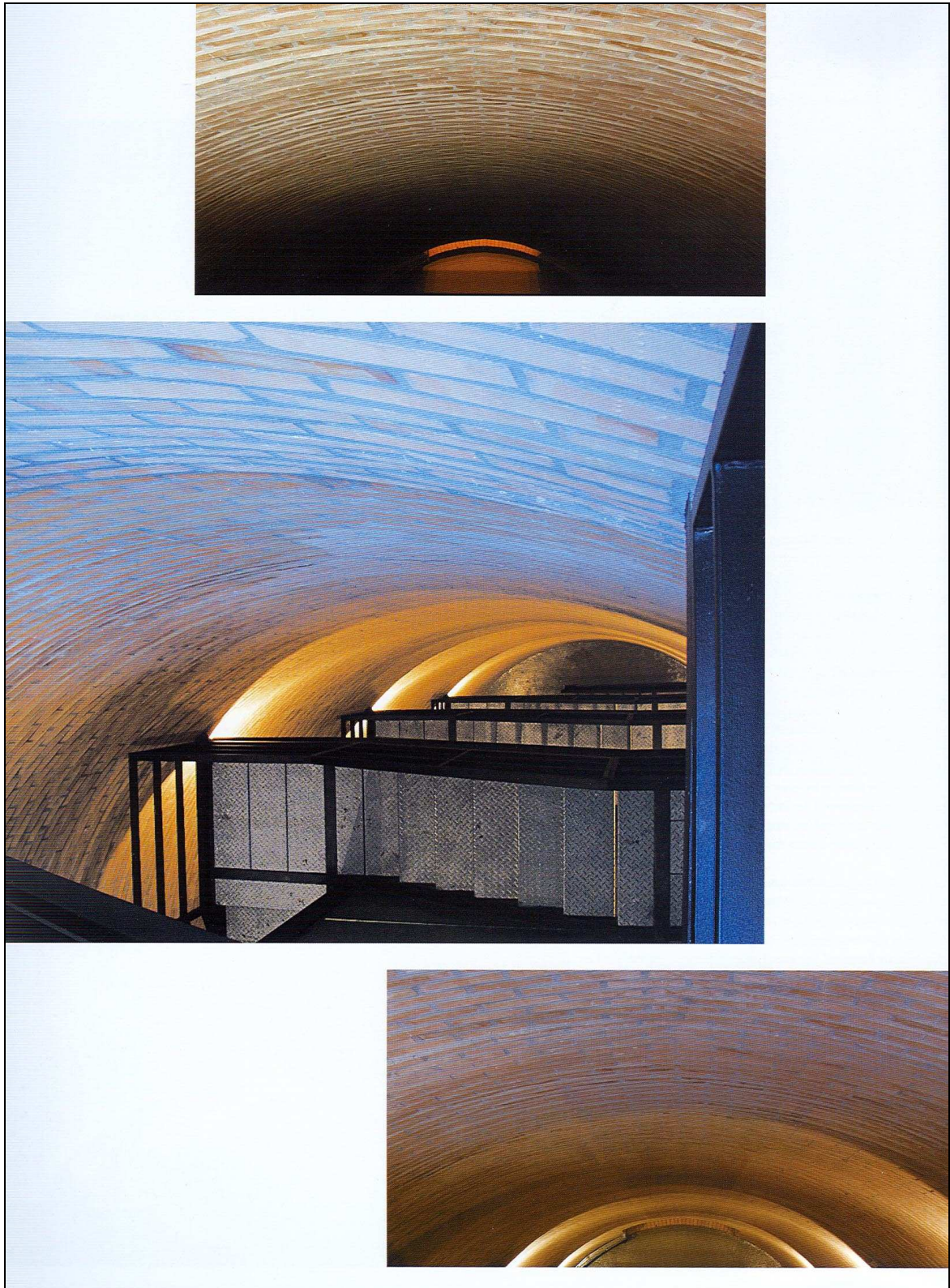
Die Grundidee des Neubaus entstand beim ersten Ausflug der Architekten vor Ort. Der Komplex mit einer Fläche von 1.870 m² besteht aus zwei Hauptgebäuden, was sowohl den technologischen Gegebenheiten, als auch der umliegenden Landschaft mit einem Gefälle von 30 Metern entspricht: Presshaus“ und „Keller“ werden durch einen „Brunnen“ miteinander verbunden.

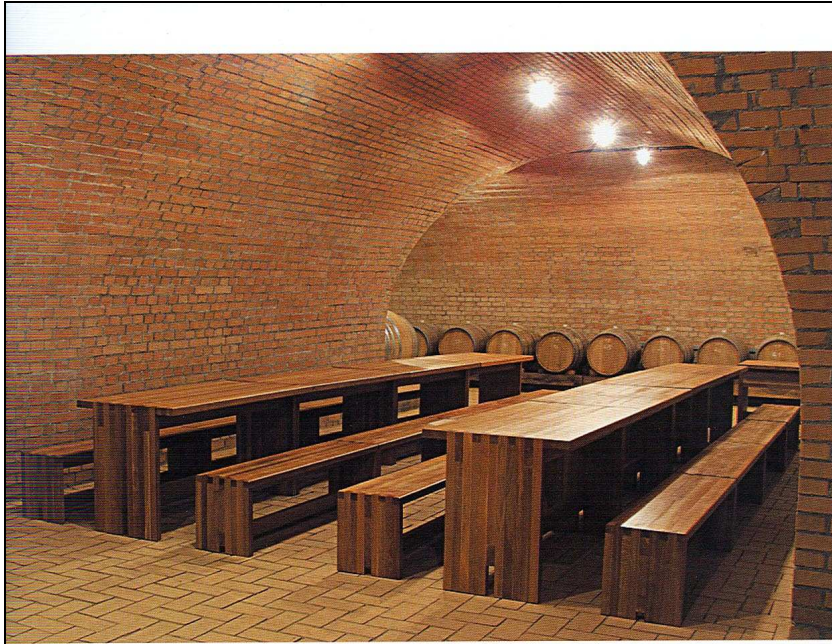
Das temporär betriebene Presshaus liegt teilweise im Tal, am Rande der Terrasse, unter den Hügeln der Millenniumskapelle der Abtei, wohin man auch mit dem Pkw leicht gelangen kann. Seine Baumasse ist die heutige Formulierung einer archetypischen Haus-Form, ein einfaches, aber eindeutiges Signal am Berghang. Der innere Raum wird durch Steinlamellen an der Südfassade von einem filtrierten Licht beleuchtet. Im Presshaus werden die Weintrauben empfangen, die Beeren abgestreift und in die Einweichehälter oder direkt in die Presse weitergeleitet. Der Most wird hier ebenfalls behandelt und zeitweilig gelagert. Eine Besonderheit des Gebäudes liegt darin, dass hier zum ersten Mal in der ungarischen, architektonischen Praxis geschliffener, geklebter Steinbelag als Dachbedeckung verwendet wurde.



Tamás Czifágy, Robert Papp, Györgyi Toth HUNGARY

98





er Kellerei erfolgt der Großteil der Arbeit, von der Weinreifung bis
 ehung in Flaschen. Der Most gelangt aus dem Presshaus durch den
 nnten Brunnen über eine Rohrleitung in die Fässer. Diese Räume
 n befinden sich im zum Bergfuß gebauten, mit Pflanzen bedeckten
 tzungsmauer-Bau, sowie in den Kellern, die die Fortsetzung jener
 tzungsmauer bilden. Die architektonische Gestaltung des Kellers,
 tbedeckten Unterstützungsmauern und der durch einen Rundbogen
 Haupteingang wirken wie eine ins Bildhafte verkleinerte Formu-
 lation. Die Rolle des Brunnens, der den vertikalen Kontakt
 ist einerseits funktional – ein senkrechter Korridor mit Treppen und
 aufzug – andererseits symbolisch aufgefasst als ein Übergangsraum,
 eße in die Tiefe des Berges. Die Gebäude der neuen Kellerei glänzen
 B schillernde Steinkugeln, wie winzig kleine Perlen am Berghang.
 ten zahlreiche Signale zu den Themen Kultur, Tradition und Umwelt,
 er rustikale Belagstein Ausdruck der Naturhaftigkeit und der Seele
 nmetzes ist. So sind die Belagsteine des Kellers handgefertigt; ihre
 n sind hier gleichmäßig und rhythmisch, während sie an anderen
 härter und seltener auftreten. Dies ist ein Handabdruck für die Ewig-
 graphologische Ausdruck archaischer Gefühle und Leidenschaften.
 amtbild wirkt elementar, wie eine ertönende Messe in der Stille der

das Projekt-Team des Büros CZITA ist die Weinkunde die „Hauptsache
 architektonische Formulierung des Geheimnisses, des Umwand-
 zesses mit Räumen, Materialien, Licht und Dunkelheit. Was letz-
 tlich anderes ist, als „der harte Kern der Schönheit“, wie das Motto
 weizerischen Architekten, Peter Zumthor lautet.
 or Wesselényi-Garay

Ein Stiegenhaus wie ein Weinfass, und ein Degustationskeller
 wie ein Kirchenraum.
 A stairwell like a barrel of wine, and a tasting cellar
 like a church.

formulation of its function. The role of the fountain that establishes the ver-
 tical contact is conceived on one hand functionally – a vertical corridor with
 stairs and an elevator – on the other hand symbolically as a transitional
 space, a road into the depths of the hill. The buildings of the new wine cellar
 glisten like shimmering white stone jewels: small pearls in the side of the
 hill. They send many messages on the topics of culture, tradition and the
 environment, with the rustic stone tiles expressing the naturalism and the
 soul of the stonecutter. The stone tiles of the cellar are hand-crafted; their
 “wounds” are uniform and rhythmic here, while they appear harder and
 more rarely in other places. This is an imprint for eternity, a hand-shaped
 expression of ancient feelings and passions. The overall image gives an
 elemental impression, like a mass echoing in the stillness of the church.

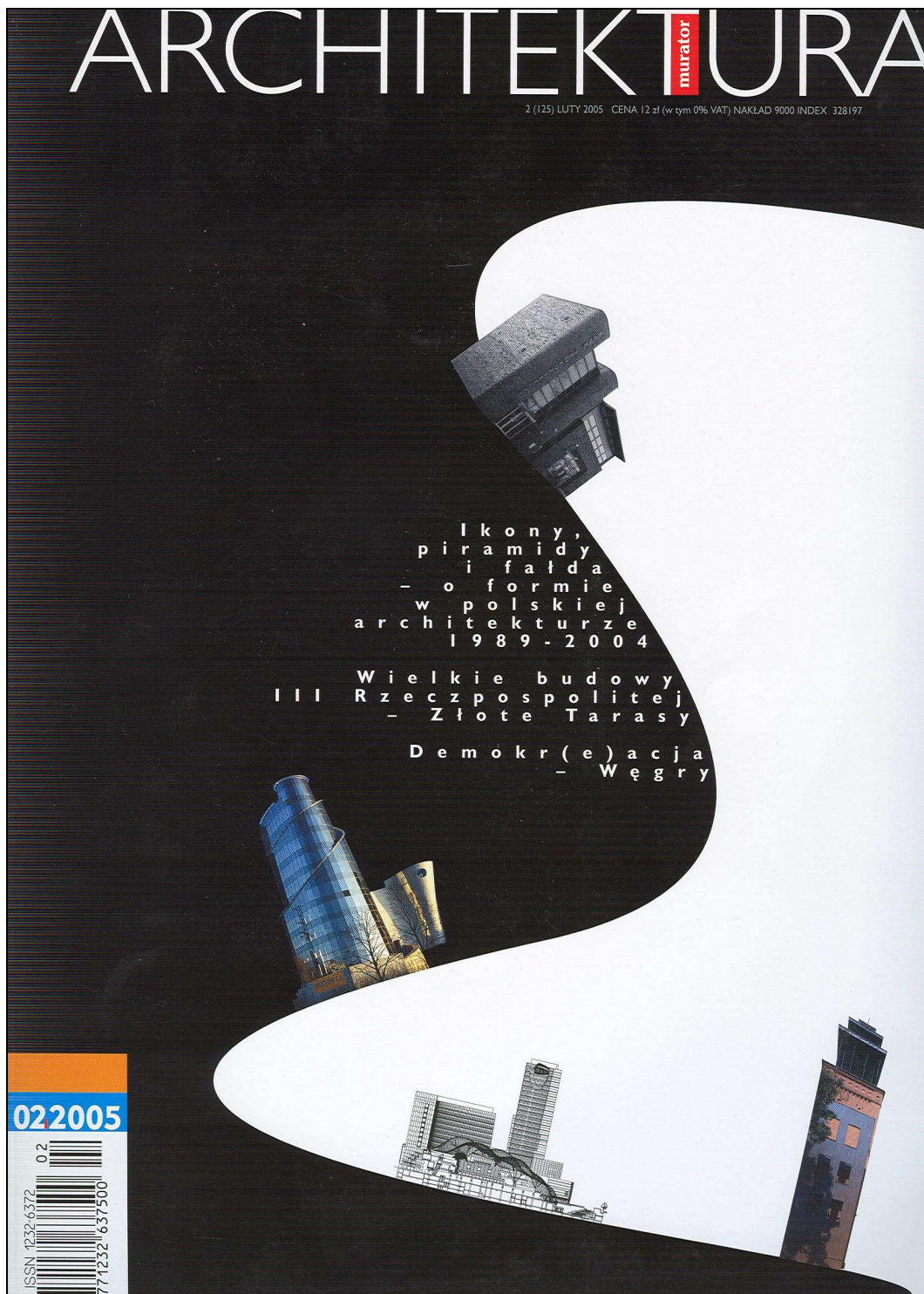
For the project team of the CZITA office, the winery represents the
 essence of their craft, the architectural formulation of the secret, the trans-
 formation process with spaces, materials, light and darkness. In the end,
 this is nothing other than “the hard core of beauty”, the motto of the Swiss
 architect Peter Zumthor.

Andor Wesselényi-Garay



Tamás Czigány, Róbert Papp, Györgyi Tóth HUNGARY

„Modele architektury węgierskiej w czasach prekształceń.” In: *Architektura Murator* 2005/02, p 72-73. angol nyelvű eredetiben: „Beyond, Above, Around And After Modernism, Architecture in Hungary in The Time of Transition”



Modele architektury węgierskiej w czasach przekształceń

W nowym dziale „A-m” publikujemy wybór realizacji z ostatnich dwóch lat powstałych w byłych państwach komunistycznych – demokracji ludowej, dokonany przez redaktorów naczelnych lokalnych magazynów architektonicznych. (AS)

ATRIUM

„ATRIUM”, dwumiesięcznik publikowany przez fińskie wydawnictwo Sanoma – powstał dziewięć lat temu. Jest jednym z siedemdziesięciu dwóch (!) pism poświęconych architekturze i designowi, jakie ukazują się na Węgrzech. Od początku 2004 roku prezentuje ono przede wszystkim domy jednorodzinne, obiekty handlowo-usługowe, budynki biurowe wznoszone na Węgrzech. Andor Wesselényi-Garay – architekt (dyplom 1994), urbanista, historyk i krytyk architektury. Od 1996 roku prowadzi własną pracownię architektoniczną FACTORY, zajmującą się projektowaniem architektury, wnętrza i urbanistyką. Od połowy 2002 roku pracuje w „ATRIUM”: od roku pełni obowiązki redaktora naczelnego. www.atrium.hu

Mówiąc o współczesnej architekturze węgierskiej, nie sposób skupiać się jedynie na tym, jak daleko odeszła ona od modernizmu. Jednak i modernizm, i w ogóle mit nowoczesności wciąż funkcjonują w świadomości architektów, choć bywa, że służą jedynie jako punkt odniesienia. Znaleźliśmy się bowiem na etapie przejściowym między dwoma paradygmatami architektury. Architektura węgierska podąża obecnie czterema równoległymi drogami, które czasami się przecinają. Jedną z nich jest super- czy transmodernizm; druga głosi projektowanie domów jako przedmiotów czy form rzeźbiarskich; trzecia opiera się na metaforach. Czwartą jest żywa, wyrastająca z regionalnych tradycji architektura „postorganiczna”, która w takiej samej mierze odrzuca ortodoksyjny paradygmat Imre Makovecza, jak i płytki, modny intelektualizm transmodernizmu. Dzięki temu, że nie ma u nas „architektonicznych gwiazd”, zdołaliśmy zachować bardziej tradycyjne sposoby projektowania. Nie znajdzie się zatem na Węgrzech bezkształtnych domów czy architektury wygenerowanej komputerowo.

Rzeźba-Antyrzeźba – pawilon wielofunkcyjny w fabryce Audi w Győr

Powstają czasem funkcjonalne obiekty o formie tak indywidualnej, że postrzegamy je bardziej jako obrazy czy rzeźby. Zdarzają się też takie budynki. Często mówimy o kształtowaniu bryły, „rzeźbiarstwie” czy „wyrzafinowaniu graficznym” planów budynków. Obiekty pokonują więc swoje granice i pierwotne kategorie: choć wytworzone w celach czysto użytkowych, mogą wkraczać w całkowicie nową dziedzinę sztuki. Pawilon wielofunkcyjny w fabryce Audi w Győr to właśnie śmiała wyprawa przez granice. Budynek ma służyć pokazom, prezentacjom i uroczystościom, a dzięki wibrującej, żywej czerwieni ślepych ścian, sieci ostro zarysowanych linii podziału i konturom wyglądającym jak wycięte otwory (trudno tu mówić o drzwiach i oknach w tradycyjnym rozumieniu), cechuje go indywidualna, niemal ekspresjonistyczna rzeźbiarstwo.

Dynamiczny optymizm – połączone siły nowej hali sportowej w Budapeszcie i jej otoczenia

Spółczesność węgierska znów czuje potrzebę posiadania budynków-symboli – wielkoskalowych obiektów, w których może się gromadzić liczna publiczność. Nowa hala sportowa w Budapeszcie to obecnie największa w kraju przestrzeń dla różnych imprez. Mając na uwadze zyski polityczne, budowę

prowadzono na oczach publiczności, czyniąc z niej spektakl dla społeczeństwa i dla świata. Z niecierpliwością oczekiwano zastąpienia starego, wypalonego krytego stadionu. Rzeczywiście zbudowano „cyrk”, zaprojektowany jako metafora skryzalizowanych elementów ziemi i miękkich, obłych kształtów kamieni. Napięcie między ostrością a miękkością dodaje kompozycji dramaturgii.

Zdecydowane jam session – ośrodek badawczy i fabryka WET

Wjeżdżając samochodem do Solymar, niewielkiej wioski na przedmieściach Budapesztu, najpierw widzi się szklaną ścianę o zdecydowanych poziomych podziałach. Następnie spoza pojedynczej szklanej lupiny „wynurzają się” powierzchnie, głębokie i struktury przestrzeni wewnętrznej. László Pethő i László Földes na nowo odkrywają główne tematy modernizmu, takie jak powierzchnie betonowe, kontrast między zimnym a ciepłym, szkłem a drewnem. Zdecydowanym gestem rozwarstwiają budynek, z bryły czyniąc zestaw błon i cienkich płaszczyzn, wykorzystując samą przestrzeń wewnętrzną dla stworzenia nowej warstwy – czwartej struktury za fasadą. Poza tym to architektoniczne działanie udowadnia, że nie tylko aluminiowe pudła mogą stanowić opakowanie dla produkcji masowej.

Ku nowemu regionalizmowi – postorganiczna winiarnia nad jeziorem Balaton

Powstałe w ostatnim dziesięcioleciu winiarnie można uznać za nowy, funkcjonalny węgierski archetyp. Czołowe firmy winiarskie poświęciły dwadzieścia lat promocji tradycyjnych gatunków win, na koniec zdając sobie sprawę, że chcąc zadbać o właściwą reprezentację, powinny wykorzystać ogromną siłę tkwiącą w architekturze. Początek bliskiego związku z ziemią dało początek rzadkiemu sensus communis między inwestorem a architektem. Zrodzone z tego porozumienia projekty w równej mierze podkreślają wartości regionu, jak sławę wytwarzanego tu wina. Zachęcenie międzynarodowym uznaniem, z jakim spotkali się czołowi architekci, na przykład Ekler Dezső, artyści z najmłodszego pokolenia, nieobciążeni emocjonalnym i politycznym dziedzictwem przeszłości, swobodnie eksperymentują z tradycją i demonstrują nowe podejście do regionalizmu. Działania Zsuffy i Kalmára, wykraczające poza doktrynę ortodoksyjnej architektury organicznej, stanowią gest mówiący, że istnieje życie poza (i po) modernizmem i organicznością.

Andor Wesselényi-Garay,
p. o. redaktora naczelnego „ATRIUM”

demokr(e)acja



Pavilon wielofunkcyjny w fabryce Audi/Audi Forum
 Węgry, Győr, Kardán út 1
Autorzy/Architects: 3h
 Építészroda – Gunther Zsolt,
 Csillag Katalin
Investor/Client: Audi
 Hungary Motor
Pow. terenu/Site area: 10 000 m²
Pow. zabudowy/Building area:
 600 m²
Realizacja/Construction: 2003
Zdjęcia/Photos 1, 2: Máté Gábor

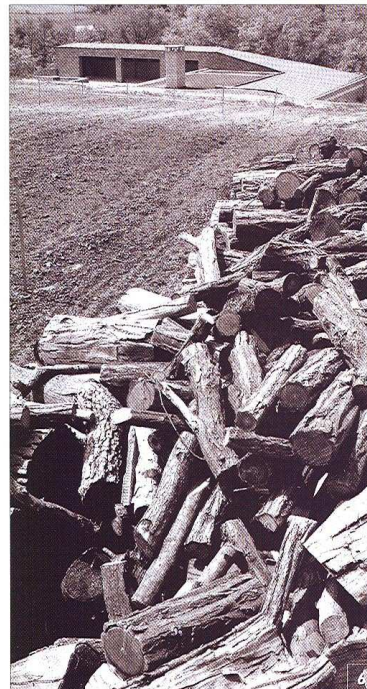


Budapesti Sportcsarnok im. László Papp/Papp László Budapest Sport Hall
 Węgry, Budapest, Ifjúság útja
Autorzy/Architects: Közti Rt.
 – Pátyondi Péter, Skardelli György,
 Gáspár László, Lázár Ferenc,
 Szabados László
Investor/Client: Bouygues Rt.
Pow. terenu/Site area: 430 000 m²
Pow. użytkowa/Usable floor area: 35 000 m²
Realizacja/Construction: 2003
Zdjęcie/Photo 3: Haider Andrea



Osrodek badawczy i fabryka WET/WET Innovation Center
 Węgry, Pilisszentiván, Bányatelep 14
Autorzy/Architects: GEON Kft
 – Pethő László, Földes László
Investor/Client: W.E.T.
 Automotive Systems
Pow. terenu/Site area: 20 000 m²
Pow. użytkowa/Usable floor area: 2200 m²
Realizacja/Construction: 2003
Zdjęcie/Photo 4: Haider Andrea

Winiarnia Konyári/Konyári Winery
 Węgry, Balatonlelle, Kishegy
Autorzy/Architects: Zsuffa Zsolt,
 Kalmár László; Zsuffa + Kalmár
 Építésműterem
Investor/Client: Kritérium Kft
Pow. terenu/Site area: 200 000 m²
Pow. zabudowy/Building area:
 1000 m²
Realizacja/Construction: 2004
Zdjęcia/Photos 5, 6: Glázer Atilla



demokr(e)acja

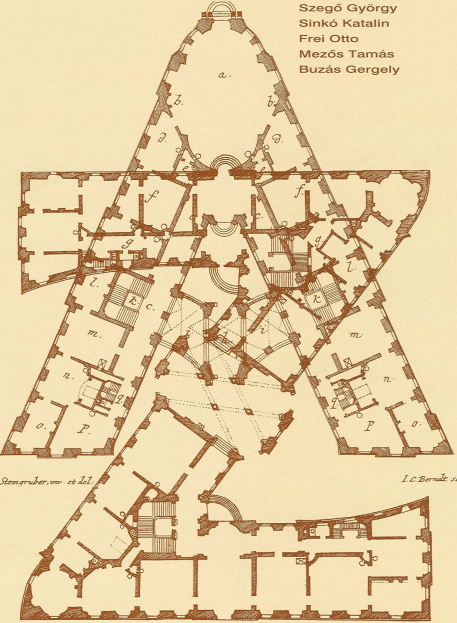
„Forma – Alak – Mimézis.” in: Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete. 2005/4. V. évfolyam 27. szám 9-12.

UTÓIRAT
POST SCRIPTUM

2005/4 V. évfolyam 27. szám

A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete
Digitális formák – digitális látványok

Z. Halmágyi Judit
Peter Hudini
Kas Oosterhuis
Wesselényi-Garay Andor
Daniel Tyradellis
Andreas Kilcher
Micha Brumlik
Christian Reder
Martin Roman Deppner
Beliczay Zsuzsa
Szegő György
Sinkó Katalin
Frei Otto
Mezős Tamás
Buzás Gergely



J.J. Steinerhuber von et al. *J.C. Bernini sculp.*

UTÓIRAT
POST SCRIPTUM

A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete az előzetes számban
2005. 4. szám

Megjelenik kéthavonta
ISSN 1795 – 2929

KIADÓ
Magyar Építőművészek Szövetsége
1058 Budapest
Csalánka u. 2.
Tel: 318-2444

SZERKESZTŐSÉG
1092 Budapest, Halmágyi u. 27.
Tel: 218-2303
Tel/Fax: 218-2304
e-mail: redaktor@epitomuveszet.hu
epmu@epitomuveszet.hu
www.magyarepitomuveszet.hu

Alapító főszerkesztő: **Szegő György**
Övadoszerkesztő: **Gótz Ester**
Vendég szerkesztő: **(h) Z. Halmágyi Judit**
RKA - Részlet Felismerés

Szerkesztő: **Haba Péter**
Beliczay Zsuzsa

Borítón: **Kálmán Tünde**

Nyomdai előkészítés: **PartGroup**

Nyomdai munkák: **Poremba Nyomda**

www.magyarepitomuveszet.hu
Magyar tervezés és a Magyar Építőművészet honlapján a weboldal tartalmát

Árnyalások: *Max 30. magbontó *Színes *Műanyagból készült *Műanyagból készült *Műanyagból készült

www.m-e-m.hu

Tartalom

Digitális formák – digitális látványok
Z. Halmágyi Judit
Az absztrakciótól a belső lényeg kifejezéséig
Szubjektív emlékek az útkeresésről 5

Peter Hudini
A digitális média és a kézműves építészet
Tatárközség a boncaszállalon 7

Wesselényi-Garay Andor
Forma – Alak – Mimézis 9

Kas Oosterhuis
Öt stratégia 13

Számhagyomány és modern matematika
Daniel Tyradellis
A jelek absztrakciója 19

Göttingen: Gauss és Neumann
Holtnandori: Európa első építészakadémiaja 21

Andreas Kilcher
A szörfözés 21

Micha Brumlik
Az írás világa és a világ írása 23

Christian Reder
114 24

Martin Roman Deppner
400+40+1
A Gölem a számítástechnika korában 25

Beliczay Zsuzsa
Malhe space 26

Ornamentika és biomorf struktúra
Szegő György
Huszka József és Frei Otto kiállításai mellé 27

Huszka József, a rajzoló gyűjtő 29

Sinkó Katalin
Histortizmus és a magyar ornamentika 31

Frei Otto
Építészet – természet 39

A digitális rekonstrukció kérdései
Mezős Tamás
Géppel-kézzel
A CAAD tervezés alkalmazásának lehetőségei 41

Magyar Építészet hat kötetben 42

Buzás Gergely
Működés
A digitális rekonstrukció és az építészettörténet 43

Wesselényi-Garay Andor

Forma – Alak – Mimézis

A napjainkban is zajló építészeti paradigmaváltás mibenlétét két pontban, a nagy elbeszélés elvesztésében, illetve az integrált számítógépes tervezés térhódításában szokás körvonalazni. Míg az előző általános társadalomelméleti kérdés, melynek jelölésére leginkább a posztmodern kifejezése kívánkozik, addig az utóbbi, vagyis a digitális robbanás alapuló szoft- és hardver apparátus – a korábbi eszközlétén túllépve – alkotástechnikai módszerré vált.

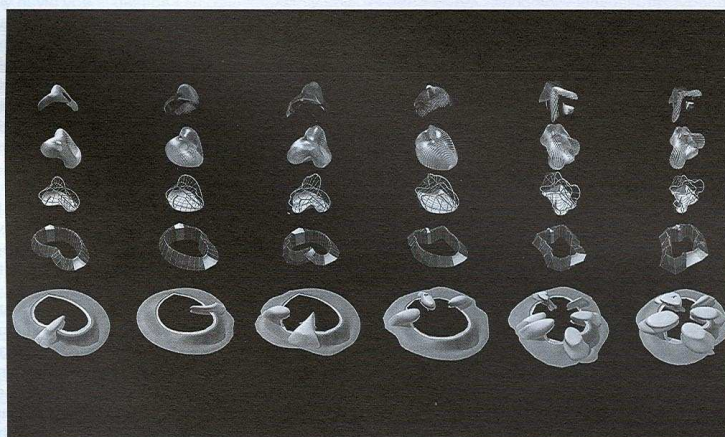
A hagyományos értelemben vett tervezői akarat, alkotói szabadság, vagy mentális kép kivételése mellett – és számtalan esetben helyette – a számítógépek által bizonyos algoritmusok szerint generált adathalmaz vált az építészeti forma alapjává. Jelen írásnak távolról sem célja lelkesült, forradalmi retorikával illetni a digitális építészeti hajnalát, ugyanakkor feltett szándékomban, hogy rámutassak az építészeti egyesítő fogalmán belüli hierarchikus viszonyok és ontológiai pozíciók átrendeződésére, melyek okaként valóban a szoftverintegrált tervezés nevezhető meg.

Ma evidencia az építészeti alkotás és a létrejöttét segítő rajzok sorrendje. Ezt a sorrendet először a képernyőn megjelenő virtuális építészeti kérdőjelezték meg azzal, hogy a realitással egyenértékű entitásként kezelt építészeti alakulatokat. Pontosabban, az építészeti határait rákérdezve a képernyőn megjelenő alakulatokat építészeti kívánta elismertetni. A virtuális építészeti csak a képernyőn létező építészeti, így bármely családi ház számítógép által generált képdokumentációja is ide tartozik. Virtualitását az észlelhetőségének átmenetisége és újratehermetizálása jelenti. Csak hogy pontosan a monitoron megjelenő képességének okán, a virtuális építészeti pár esztendő távlatából belesimulni látszik az építészeti kép, par excellence az építészeti technikai kép problémájába. A virtuális építészeti – reprezentációs formaként és környezetként természetesen megmaradva – ambíciózus szándéka szerint sem érintette a hagyományosnak tekinthető építészeti alkotástechnikákat, így új médiumként a jelenleg forrponon lévő képeleméleti kutatások része lett.

Csak hogy egy építészeti képet létrehozni képes szoftver – a jelenlegi értelemben vett CAD családok együttese – az általam vizsgált töréspont innesső oldalán helyezkedik el.

Zaha Hadid, Frank O. Gehry, és a Coop Himmelb(l)au teljes, valamint Peter Eisenman korai munkásságával egyetemben. Csak példaként: Frank O. Gehry a leghagyományosabb módon skiccel, skicceit pedig azzal a már saját neve alatt forgalmazott Cathia repülőgép-tervező programmal dolgozzák fel, mellyel ugyanó a bilbaói Guggenheim Múzeum magisztrális épületét tervezte. A speciális technológiai háttér ellenére az építészeti alkotás folyamata, az idea rögzítése a hagyományos médiumok, vagyis a vázlatrajz segítségével történik. Gehry formakísérletei, torzfelületei, szabad formái tehát nem annyira egy *integrált* számítógépes tervezés, mint inkább egy rendkívül személyes ösztönépítészeti felől közelelhető meg. A számítógép hasznos eszköz, briliáns képalkotó és hordozó médium, mely ha szorosan is, de még mindig az individuális építészeti akaratot követi. Ez az akarat formákat hoz létre, melynek milyenségét, minőségét a tervezői szem kontrollálja. Ezek a formák, alkotójuk elképzelése okán, még a rendhagyó mivoltuk ellenére is már meglévő formaszekvenciákhoz csatlakozhatnak. E formaszekvenciák közös tulajdonsága, hogy az emberi testből, mint elsődleges képhordozó médiumból származnak. A mentális kép előbb virtuális, majd papírra vetvén táblaképpé válva a folyamat legvégén emelkedik építészetté. E folyamat – még Gehry és van Egeraat ösztönépítészeti hajló gesztusainak tekintetében is – rögzít egy sorrendet, amelyet hagyományos paradigmaként az idea-kép-építészeti ontológiai pozícióival jellemezhetünk.

Ebben a kontextusban a legegképezhetetlenebb számítógépes grafikákat, a *Gyűrűk Ura* című film zuhanásait, tornyait, a *Csillagok háborúja*-nak nemlétező tereit is előzetesen elképzeli valaki. Digitális leképezésük nem más, mint egy mentális kép speciális médium segítségével történő megis-



GREG LYNN: EMBRYOLOGICAL HOUSE

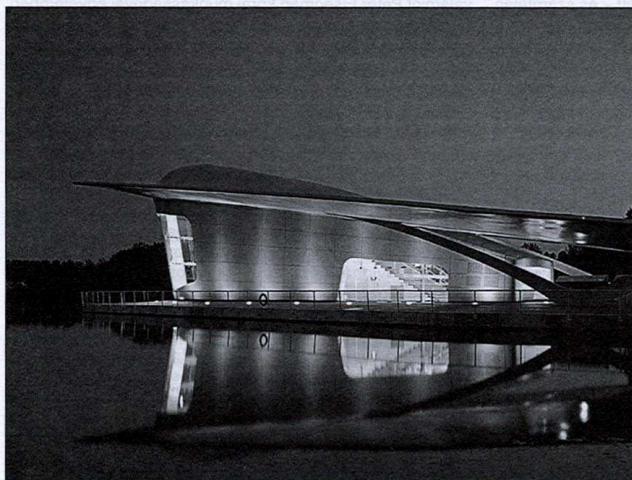
□ Wesselényi-Garay Andor

Forma – Alak – Mímézis

métlése. Ha úgy tetszik, platóni mímézis, ahol a szem szerepét Szent Ágostonnal szólva a „lelki szem”, a lélek lámpása veszi át. A virtuális valóság leképezésének az alapanyaga tehát a mentális kép, mely jelzi, hogy az általam elemzett töréspont innesső oldalán nem beszélhetünk autonóm di-

Mondhatnánk: kettős mímézisről van szó, hiszen Watanabe egy növény fejlődését vette mintául ahhoz, hogy a metróállomás mélyből a felszínre futó zöld világítási ráccszerkezetét megépítse, csak hogy itt a mímézis az adatok feldolgozására, illetve azok térbeli megjelenítésére koncentrált.

A végeredmény valamilyen *alak*, de nem *forma*. Ebben az értelemben a *forma* az euklideszi, esetleg Bolyai-féle geometria valamilyen függvényével leírható test, míg az *alak*-hoz már nem rendelhető ilyen függvény vagy geometria. Egy alak egzakt meghatározását a minden egyes pontjához rendelhető adat jelenti, ami emberi képességgel fel nem dolgozható adatmennyiség, ám a mai számítógépek számára ténylegesen gyerekjáték. Tudván, hogy a számítógépek bemeneti oldala szintén adatokat feltételez, kijelenthető, hogy az adat a számítástechnika alapanyaga, sőt, *en block* a digitális kultúra alapanyaga. Ennek belátása elengedhetetlen ahhoz, hogy a digitális művészetet új, az eddiektől eltérő alapokon nyugvó, autonóm műfajként lehessen kezelni. Ilyen anyag, vagyis az adat hiányában a digitális művészet, a virtuális valóság – visszautalva a korábbi passzusban írtakra – nem más, mint egy valós vagy elképzelt, ám ebben az elképzelt voltában is pontosan leírható látványvilág megjelenítése. Morus Tamás *Utópia*-ja,



ASYMPTOTE: FLORIADÉ PAVILON

gitális művészetéről sem. Autonomitása ugyanis feltételezzen egy saját alapanyagot, mely a többi művészeti ágtól egyértelműen megkülönböztetné.

A korábbiakban érzékeltetett törésvonal túlsó oldalán az MvRdV, Greg Lynn, Tom Kovač és Hani Rashid munkássága áll. Utóbbi három alkotó projektjeinek egy részét – megengedhetetlen túlegyszerűsítéssel – *blob*nak, vagyis buboréképítészetnek nevezték el. Az általánosan elfogadott, stílárison történő felosztás következtében azonban rendre elsikkad egy speciális kapcsolat, amely a formailag egyébként eltérő Greg Lynnt, Makoto Sei Watanabét, valamint az MvRdV-t közös nevezőre rendezi. Ez a kapcsolat a számítógépek, illetve bizonyos tervezői programok integrált felhasználásában keresendő.

Makoto Sei Watanabe japán építész a tokiói metró Edo vonalának egyik állomásának világításrendszerét – a szerzőség individuális rendszerét megkérdőjelezve – teljes egészében számítógép bevonásával tervezte. A saját fejlesztésű program bonyolult algoritmusokon keresztül vált alkalmassá a feladat elvégzésére, melynek modelljét egy növényi mag szolgáltatta. Watanabe elgondolásában ez a mag a földre kerülve nem tesz mást, mint elemzi annak hőmérsékletét, savasságát, nedvességét, és a kapott információk alapján gyökeret ereszt, illetve hajtást növeszt. A friss hajtás a felszínre érve – érvelése szerint – ugyancsak algoritmusok sorozatát futtatja le, míg érzékeli a hőmérsékletet, a szelet, a napfényt, és a kapott „adatokat” feldolgozva a legoptimálisabb szárkeresztmetszettel és levélmérettel elkezd növekedni.

Atlantisz, vagy egy sci-fi nem létező látványvilágának megteremtéséhez – Piranesi fantáziarajzainak ismeretében – nincs szükségünk fejlett technológiára, mindössze képzelet és ügyes kéz kérdése. Az a digitális képpáradat, mely körülvesz bennünket, voltaképpen nem más, mint egy új technológia rekonstrukciós vizuális mankója. Jelenlegi céljaként az animációs filmek, az utópiák kapcsán is egy olyan vizuális perfekcionizmust jelölt meg, ami az önértékű expresszivitás, az autonóm gondolat helyett a mímézis platóni konvencióját követi. Meggyőződésem, hogy autonóm digitális művészet csak abban az értelemben létezhet, amennyiben a saját anyagként jelentkező adatot képes a művészeti alkotás anyagává tenni. A hagyományos művészetek ugyanis beleértek az anyagukba, feltételezik az anyagot, a saját anyagukat, amelyektől nem választhatóak el. Általánosabbá téve ezt a talán túlzottan materialista megközelítést: minden egyes művészeti ág a rá jellemző matéria segítségével kommunikál a környezetével. Ezek az építészet és a szobrászat esetében valóban olyan haptikus-optikus anyagok, mint a kő, fém, üveg, esetleg beton, ám analógiák a bonyolultabb esetekre is találhatók. Így festőnek a vászon és a szín, a zenében hang, a színházművészetben a szó, a táncban a test, az irodalomban pedig Eszterházy Péter szerint szintén a szó, Márton László szerint pedig a mondat. A digitális művészetben eddig nem sikerült ilyen analógiát találni, ezért van rendkívüli jelentősége azoknak az építészeti kísérleteknek, melyek a számítógépet egyenrangú tervezőtársá emelik, és az adatban találják meg az új alakok generálásának módját. Mint látható tehát, az

Kas Oosterhuis

Öt stratégia

A rotterdami ONL Oosterhuis Landroij építészviroja öt olyan utólagos tervezési stratégiát szorít az „Öt stratégia” öt. Amelyben az építészetet az adatok, illetve az építészeti

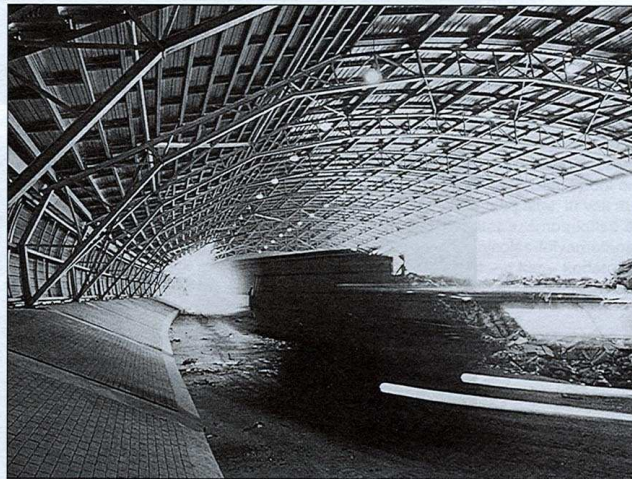
adat lett a kiindulópontja egy új építészeti paradigmának és vált egy újabb típusú mimézis alapjává, illetve ugyanez az adat válhat a digitális művészet alapanyagává. A valamilyen algoritmusok szerint fellépő adatok alapján generált építészeti alkotás viszonya a digitális kultúra alapanyagaként elfogadott adathoz újfent csak mimetikus. Az épület és a ház közötti kapcsolat alapján a sokszor hivatkozott törésvonal túlsó oldalán születő alkotás tehát nem más, mint az adatmimetikus építészeti.

Az adatmimetikus építészeti első formájában virtuális építészeti környezetként jelentkezett. Bármilyen tervezési koncepció alapján álmodott építészeti alkotás lehet virtuális, ám az adatmimetikus építészeti genezise előfeltételezi a digitális világ alapanyagaként elfogadott adatokkal kapcsolatos, megjelenítésén túli viszonyt. Számok, adatok, eredmények ábrázolására a legváltozatosabb grafikai képek állnak a rendelkezésre, ám már építészeti kategóriát képez az, amikor ezekből a grafikonokból valamilyen tér- és tömegszerkezet képezhető.

A korai kísérletek egyikeként, egyelőre csak virtuális formában, a New York-i tőzsde emelt szintű kereskedésében a befutó számadatok és gazdasági mutatók megjelenítésére 2000-ben az Asymptote építésziroda dolgozott ki egy olyan digitális környezetet, amely az egyes grafikonoknak térbeli értelmezhetőséget is adott. Az időben változó adatok függvényében időben is változó, ám térként, szerkezetként is értelmezhető alakok jöttek létre, mely azt bizonyította, hogy egy fődém formáját a személyes esztétikai ízlésen túl a forint árfolyama is meghatározhatja. Greg Lynn Embryological House-ában az épület a közelében húzódó út forgalmi és szennyezési adatainak függvényében változtatta a formáját. Természetesen ezeknek a kezdeti kísérleteknek határa abban a vélt elmentmondásban rejlik, hogy míg egy adatfolyam állandóan változik, egy ház az előbb-utóbb meg kell építeni, ami már egy végleges állapotot rögzít. Tárgyunk szempontjából viszont fontosabb, hogy ennek az akár önkényesen megválasztott időpontban rögzített alaknak a háttérben nem tudatos formaképzés, előzetes inspiráció, hanem egy számítógéppel vezérelt algoritmus áll. A kapott alakot tehát adatok végtelen nagy komplexitása és összetettsége jellemzi, ami az egyébként nem adatmimézisen alapuló építészeti formálást is megtermékenyítette. A holland Kas Oosterhuis hulladék-feldolgozójának formája egy szabadon ívelt, többször görbült felületet idéz. A terek komplexitása helyett Oosterhuis az adatok komplexitását választotta, mivel az így generált felület jóval több információt tartalmaz, mint egy néhány számmal leírható szögletes. Az állandóan változó adatfolyam és a rögzített építészeti alkotás között feszülő ellentét feloldására ugyancsak Oosterhuis próbál megoldást találni, aki kezdeti, kinetikus projektje óta az időben és térben változó építészeti lehetséges megjelenési formáit kutatja. Az

egyelőre csak terven létező Transportation Building-je az épületet pneumatikus szerkezetként elképzelő megoldás segítségével az áramló adatok függvényében változtatja alakját. Oosterhuis olyannyira nem tartja képtelenségnek az ötletét, hogy a WTC összeomlása után nem sokkal Max Protech New York-i galériatulajdonos által hirdetett meghívásos tervpályázatra is egy olyan, a hónapok függvényében változtató építészeti alkotással jelentkezett, melyek egy adott pillanatban Minoru Yamasaki eredeti ikertornyait idézik. A jelenséget lehet adatvezérelt, adatmegjelenítő építészetnek is nevezni, ám meggyőződésem, hogy az adat és az építészeti alkotás között szorosabb, mimetikus kapcsolat áll fenn. Természetesen egy nem adatmimézisen alapuló épülethez is rengeteg adat rendelhető, egy logarléccel végigszámolt családi ház, város, vagy egy régió is leírható akár tetszőleges szempontok szerint rendezett adatokkal, csak hogy ez már utólagos adat-hozzárendelés, ahol az adat nem a kreáció, hanem az analízis alapjaként lép fel.

Megépült alkotások irányába tett egyik első lépést újfent csak Kas Oosterhuis tette meg a 1997-ben Rotterdami emelt Sósvíz pavilonjával. Ebben az épületben nagy nemzetközi siker kíséretében olyan technológiát helyeztek el, amely a vízből szerzett adatokat belsőépítészeti látványosságként adta vissza. A tenger hullámmása, hőmérséklete, áramlási mutatói és szennyezettségéből álló adathalmaz egy állandóan változó, igaz csak fényekkel megfestett belsőépítészeti attrakcióként szerepelt (az épületről lásd lapunk História rovatát – a szerk.). Az ötlet a későbbiekben – főleg kiállításo-



KAS OOSTERHUIS: SZEMÉTFELDOLGOZÓ

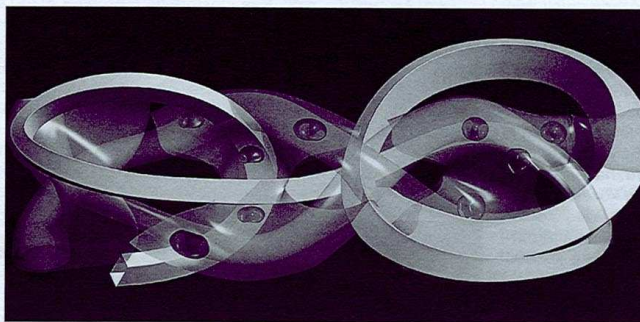
kon – a látogatók mozgását érzékelő, különböző kivetítőkön és monitorokon a falon generált absztrakt fényjátékok derivátumában élt tovább. Kevés konkrét megépült épület hiányában az egyes alkotók közötti eltérések jelenleg még elenyészőek. Ennek ellenére Greg Lynn úgy véli, hogy egy

□ Wesselényi-Garay Andor

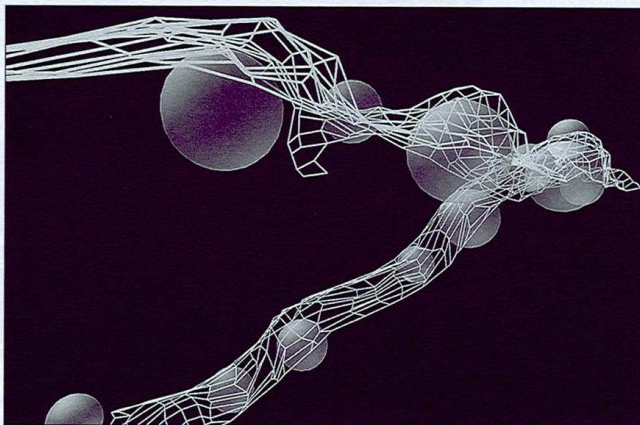
nagy mozgalom helyett kettő, esetleg három irányzat fog idővel különválni. Már most van egy csoport, amelyik az épületet a számítógépes renderekhez hasonlóan kívánja realizálni; ez a lágy, sima, fényes és artikulálatlan buborékok iskolája, ahol a mimetikus viszony a monitoron megjelenő kép utánzását tűzte ki céljául. Egy másik csoport bizonyos véletlenszerű folyamatok és örömteli „balesetek” kialakulását támogatja. Ilyen örömteli baleset vagy véletlen vezetett a buborék, vagyis a „blob” felfedezéséhez, amikor az Embryological House tervezésekor a számítógép önmagán átforduló felületeket generált. A harmadik csoportot jelenleg a teljesség, a ritmus és az arányok, a hierarchia és a szimmetria hagyományos koncepcióinak a digitális valóság keretein belüli strukturált variálása foglalkoztatja. Ez a csoport, ahova jelenleg Greg

Lynn is pozicionálja magát, mutat bizonyos érdeklődést az ornamentika, a szerkezetek és ezek artikulálásának irányába.

Összefoglalásként megállapítható, az építészetben a számítógépek elterjedése azoknak egy új, a hasznos munkaeszközön túlmutató felhasználását is lehetővé tette. A fiatalabb építészgeneráció egy csoportja a komputereket az építészeti tervezés integráns részévé téve, az építészeti alkotás és a számítógéppel generált illetve feldolgozott adatok kapcsolatát vizsgálja. A vizsgálat eredményeként létrejött építészeti-belsőépítészeti alkotás megjelenít, utánoz, mímel egy adathalmazt, amely adathalmazt tehát inspirációs forrásként értelmezendő, a forrás és a végeredmény közötti kapcsolat pedig ismételtelen csak a mimézis. A jelenség leírásaként létrejön az adatmimetikus építészet.

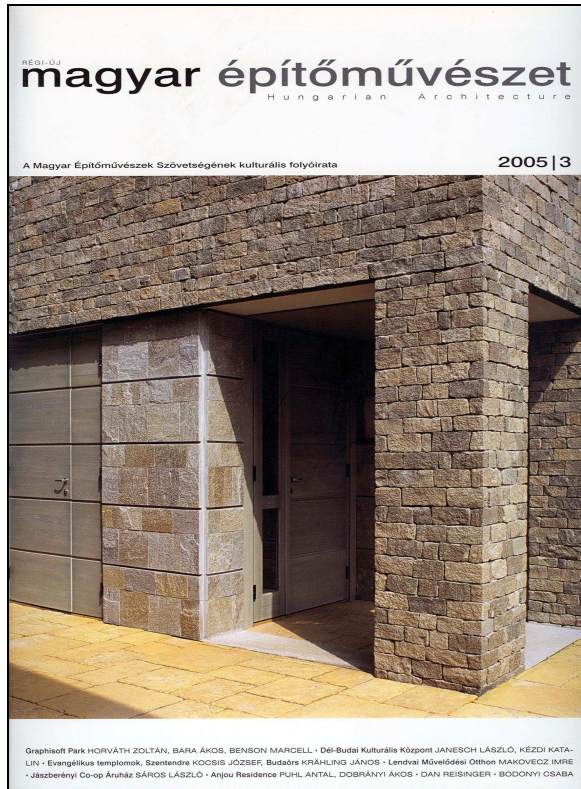


ASYMPTOTE: VIRTUAL GUGGENHEIM MUSEUM



MAKOTO SEI WATANABE: A TOKIOI METRÓ EDO ÁLLOMÁSÁNAK VILÁGÍTÁSI DIAGRAMJA

„A posztorganikus építészet új fejezete. A Graphisoft Park új épületéről.” in: régi-új Magyar Építőművészet. A magyar építőművészek szövetségének kulturális folyóirata. 2005/3. 3-8.



TARTALOM · CONTENTS · 2005 | 3

REGI-ÚJ magyar építőművészet
Hungarian Architecture

A RÉGI-ÚJ MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZET 2005/3. SZÁMA ELE – FOREWORD

PÁHOLY · LODGE
3 A posztorganikus építészet új fejezete. A Graphisoft Park épületéről – Wesselényi-Garay Andor
A New Chapter of Post-Organic Architecture: Graphisoft Park Building – Andor Wesselényi-Garay
9 Kulturális Központ, Déli-Budai Kulturális Központ – Bán András
A Cultural Center – Gábor Bán

DESIGN
13 Es látni telen, hogy jó. Evangélikus templom, Szentendre – Mészáros Csaba
And God has Seen it was Good: Lutheran Church, Szentendre – Csaba Mészáros

CSARNOK · HALL
19 Finom utalások összhangja. Az új budai evangélikus templomról – Prátkai Endre
Harmony of Soft Allusions – Lutheran Church, Budapest – Endre Prátkai

22 Aktuális nyelvet: A lendvai Művelődési Otthon – Meggyesi Tamás
Actual Grammar: Cultural Center, Lendva – Tamás Meggyesi

28 Emberi lépték, alaposág, gondosság. Gondolatok Sáros László jászberényi Co-op szerteszálról – Bartha Szabolcs Gábor
Human Scale, Thoroughness and Care: Co-op Shopping Center of László Sáros Gábor Bartha Szabolcs

31 Képcsoport és elkülönülés. Új lakóházak a budai Várban – Haba Péter
Connection and Isolation: New Residences near Buda Castle – Péter Haba

34 Kommunikáció design. Dan Reisinger az építészeti műveiről – Góte Eszter
Design to Communicate: Dan Reisinger – Eszter Góte

35 Kalkuláció: gondolatjel könyv. A Plusminus vizuális intelligencia fórum epitése – Lőrinc-Károly Judit
One out, thought sign book, Plusminus Visual Intelligence Forum – Judit Lőrinc-Károly

36 Próbakerék 2005. Thom Mayne amerikai építész – Sebestyén Gyula
Próbakerék 2005: Thom Mayne – Gyula Sebestyén

AKTUÁLIS · ACTUAL
37 Új Lening Múzeum, Művészeti Palota – LUMI – Somogyi Krisztina
The New Lening Museum in National Palace of Arts – Krisztina Somogyi

42 Kétes a gőben. Budapest Kertváros privatizációjáról – Zöld Halgató

Two men in the Steam Bath. Privatization of „Budapest the City of Bath” – Gábor Zöld

OKOTÁR · ECO-STORE
43 Husz éves a „zöld könyvtár”. Humánológia és fenntarthatóság fejlődés – papír – G. E.
20 Years of Green Library – E. G. Ecological Education – E. G.

PROFIL · PROFILE
45 Várkelety, közös tér, tanteremtés. Tokaj gimnáziuma – Andráss László – Bán András
Castle, Common Space, Learning Path: Secondary School in Tokaj – András Bán

PASSÁZS · PASSAGE
48 Bécs építészeti-városközpontjává fejlődés. Stadtpflanzung Wien BTM – Szegő György
On the Architectural and Conserving Renewal of Vienna – György Szegő

53 Mandli Tamás építész-illusztrátor albuma. Nézőkög nyelvet – Turányi Gábor
Interval of Obituary: Mandli Tamás – Gábor Turányi

54 Ikonográfia.hu. Leonardo da Vinci Budapest – D. Zs.
Leonardo da Vinci in Budapest – D. D.

55 A „göncös” az utcai művészetben és művészi – Szegő György
Eul in Urban Art and Firms – György Szegő

57 Az Enciklopédia Kiadó két újonca. Budapest terében. Képek kalauza – G. E.
New Books from Enciklopédia – E. G.

58 Vajda Júlia album – Szegő György
Book on Julia Vajda – György Szegő

59 Dey Attila. Klasszikus formátan – G. E.
Classical Forms – E. G.

59 Műjuttatás Péter. Mikropolisz – Szegő György
Peter Műjuttatás: Micropolis – György Szegő

60 Földi Oszkár emlékkiállítás. HAP Galéria – Timon Kálmán
Oszkár Földi Exhibition – Kálmán Timon

61 Kort. Nagy Csaba kiállítása – Muládi Brigitta
Garden: Csaba Nagy Exhibition – Brigitta Muládi

HÍRŐ BRIDGE HEAD
62 Cselekvés építésze. Hallgatói tervek a BME Építészkarján Tanszékén – Lányi Erzsébet
Architecture for Eco-village: Student Plans – Erzsébet Lányi

KILÁTÓ · VIEW

www.magyarepitomuveszet.hu
Megjűtt tartalommal várja Önt a Magyar Építőművészet honlapja!

A weboldal tartalmából:

Bán András
*Egy szűk tér benedvezése

Eői Gábor
*A látszólagos Múzeum és a vizualitás

MÁS MINT EDDIGI KATTINTSON RÁ!
www.m-e-m.hu

A HÍRŐRŐL A SZERKESZTŐSÉG (MUNKÁSOK) TITKÁRSÁGÁNAK BEJUTÓI LAJTHA: ERŐZSÉBET, KÖCSIS JÓZSEF ÉS MUNKÁSOK. FOTÓ: HÁBÓ JÓZSEF

LAPALAPÍTÓ
Magyar Építőművészek Szövetsége

A FOLYÓIRAT TÁMOGATÓI
Nemzeti Kulturális Alapprogram, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma

nka
NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTERIUMA

ÉPÍTÉSZEK / ARCHITECTS

**Horváth Zoltán, Bara Ákos,
Benson Marcell**

PÁHOLY · LODGE

Wesselényi-Garay Andor

A posztorganikus építészet új fejezete

A Graphisoft Park új épületéről



FOTÓK • PICTURES • POLGÁR ATTILA • BATÁR ZSOLT

RÉGI-ÚJ MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZET 2005 | 3

□ PÁHOLY
LODGE



Horváth Zoltán 2000-ben kezdte el a Graphisoft Park „D” jelű irodaházának tervezését, amely a Dunáról nézve a Sylvester Ádám jegyezte „C” épület mögött, a „második vonal” nyitóelemeként helyezkedik el. Térbeli közelsége, valamint sarokhelyzete okán ez a ház jelenti a kapcsot a Park és a Gázgyár között, így illeszkedési kötelezettsége kettős: nemcsak a Graphisoft Park beépítéséhez, hanem a gázgyári szövethez is alkalmazkodnia kell.

A HORVÁTH ZOLTÁN által meghatározott telepítést jelentősen megkönnyítette az a tény, hogy Duna-partra helyezett, északi irányba topografikus sorrendben a Lukács István-Vikár András-kettős, illetve a Cságoty Ferenc és Keller Ferenc tervezte épületek rendkívül szabad formálásával Sylvester Ádám épülete már programjának okán is kénytelen volt szakítani és térbeli szituációjával a gázgyár képviselte beépítési szövethez illeszkedik. Horváth Zoltán épülete tehát jól ül a helyén, nem kényszerített jelentős telepítési konfliktus felvállalására, révén Sylvester Ádám már korábban eltávolodott Keller Ferenc épületeinek finom szögtörésekkel operáló neoplaszticitásától.

A molekuláris reakciófolyamatokkal foglalkozó ComGenex számára megfelelő technológiával felszerelt laborépületre is szükség volt. Ez a különálló, négyyszög alaprajzú kubusba került, miközben tömege egy szinttel magasabb lett. A korábban a tájba lapuló, vertikálisan kevésbé tagolt épület ezzel függőlegesen is megmozdult úgy, hogy tömegében is értelmet kapott az a gesztus, amellyel a majdnem szabályos kockát a mögé telepített „L” alakú tömeg öleli. A ház legszembetűnőbb új eleme a túlégetett, a napfényben gyönyörűen irizáló, szorított függőleges és széles mély vízszintes fűgával rakott burkolótégla.

Az alaprajzokra tekintve az első benyomás két épülettömeg egymásmellettségét sugallja, melyek rendkívül szerencsésen egy olyan utcát alakítanak, melyek az „üresből” vagyis a park teréből átmenettel vezetnek a „tömörbe”. Egy olyan köztes tér tehát, amely egyszerre tartozik a Parkhoz és a ComGenex-hez, ami az eddigi beépítések ismeretében feltétlenül új elem.

1998-ban adták át a Graphisoft-park első épületeit, ám a tervezett épületek szakmai és egyetemi kirándulások, tervbemutatók, épületbejárások következtében már sokkal korábban éreztették hatásukat. Ez a hatás éppúgy jelentkezett a formálásban, mint a téglák használatában. E két elem gyakran összekap-

PÁHOLY
 LODGE 

csoltan jelentkezett, mint Keller Ferenc saját családi házában, vagy a Lukács-Vikár-kettős most befejezett villaparkjában. A neoplaszticitás újonnan felvett vonala azóta megteremtette a bérirodaházak és lakóparkok szinte beazonosítható stílusjegyét. A Cságoly és Keller által elindított formálás – igencsak átfésülve – napjainkra „bevette” az építészeti közízlés legkellemetlenebb tükörképének tartott lakóparkok világába is, ahol „neobauhaus” becenévvél ingatlanfejlesztői kategóriává vált. Horváth Zoltán új épületével oly mértékű sűrűsödést hozott létre, amely új tradíció kezdetét jelenti. Ennek legfőbb jellegzetessége abban áll, hogy a téglalapú és divatalapú használatával szemben egyaránt némi daccal viseltetve egy új anyag, a vasbeton plasztikai és tegyük hozzá szociológiai értékeit tematizálja. Magyarán egy új tradíció, a vasbeton-tradíció küszöbén állunk.

Horváth Zoltán épülete jelentőségével együtt is fölöttébb ellentmondásos alkotás. Megkockáztatható, hogy a házat a hazai kortárs építészet olyan sűrűsödési pontjának tekintjük, amelynek dramaturgiai hatása a tíz esztendővel ezelőtt ugyanide tervezett Cságoly-Keller darabokét idézheti. Jelentősége éppen abban áll, hogy sűrűsödési pontként kifejezett szkepszist fogalmaz meg a téglalapépítészet mítosza kapcsán. Ellentmondásossága ugyanerre az állapotra

vezethető vissza. Lévéen nem akar Sylvester Ádám, vagy a Lukács-Vikár mintájára illeszkedni, egy robbanás előtti pillanatként mindazt magába sűríti, amit a téglalap – plasztikai érték szempontjából – leáldozóban lévő szekvenciájáról, illetve a vasbeton kortárs példa nélküli új helyzetéről és *en block* az építészetéről gondol. Horváth Zoltán ezt az élményanyagot egyetlen épületbe tömöríti, szándékát, az egyszerű és unikális alkotás létrehozásának vágyát a Graphisoft körüli helyzete sem könnyíti. Mindez egy rendkívül túlzott, túlráztolt házat, nagyszerű megoldások egymást kioltó halmazát eredményezi, ahol ez egyes kifejezetten lírikus részleteket nem kontrollálja valamilyen hierarchikus rendszert felállító okosság. Úgy vélem, méltatlan lenne minden egyes részleten ebben a kontextusban elverni a port, ezért csak legyen a tömegalakítás az egyetlen kiragadott példa. Horváth Zoltán a műleírásában kétféleképpen nyilatkozik házáról, csak hogy a tisztázott laborkubuson kívül, itt összeillesztettség szempontjából további négy házat látunk. Az egyik a fáfödemes irodaszárny, amely a svéd építészetre tett nyílt utalással szellemes érv a hazai klasszikus organikus építészetről folytatott vitában. Erre keresztben csatlakozik – az „L” rövid szára – egy bejárati tömeg, melyet térben szinte a felismerhetetlenségig dekonstruál az álta-

GRAPHISOFT PARK – „D” JELŰ IRODAEPÜLET

ÉPÍTÉSZET, BELSŐÉPÍTÉSZET, KÖRNYEZET / ARCHITECTURE, INTERIOR DESIGN, LANDSCAPE
 HORVÁTH ZOLTÁN, BARA ÁKOS,
 BENSON MARCELL –
 TEN ÉPÍTÉSZ MŰTEREM BT.

ÉPÍTÉSZ MUNKATÁRS, CAD / FELLOW ARCHITECT, CAD
 CEGLEDI PÉTER – PELAGA BT.

VASBETON TARTÓSZERKEZET / FERRO-CONCRETE STRUCTURE
 SZABÓ OTTÓ, FEJES JÁNOS –
 PLAN 31 KFT.

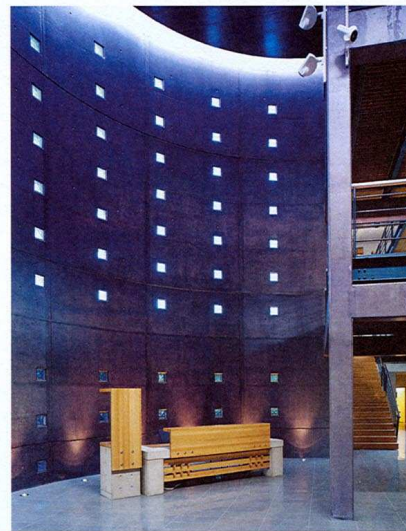
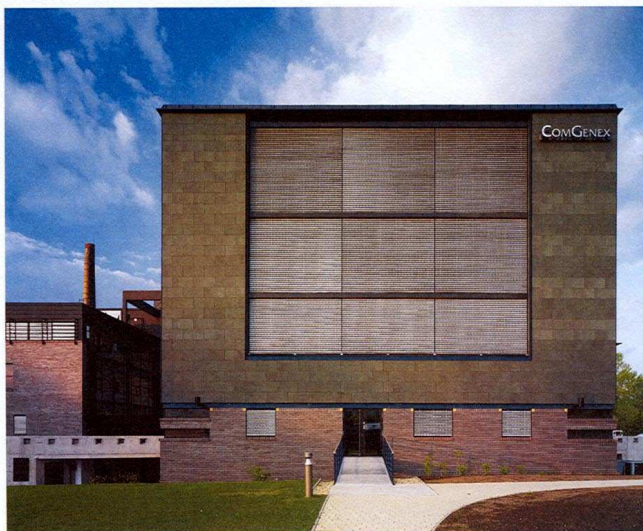
ACÉLSZERKEZET / STEEL STRUCTURE
 BÉRCI BALÁZS – VÁZTERV KFT.

RAGASZTOTT FASZERKEZET / WOODEN STRUCTURE
 PATAKI LÁSZLÓ – PADAN KFT.

GÉPÉSZET / PLUMBING
 PFENINGBERGER OTTÓ,
 DUDÁS TAMÁS –
 ENCO MÉRNÖKI IRODA KFT.

ELEKTROMOS / ELECTRICAL PLANNING
 KOMM PÉTER –
 VA-IQ ELEKTROMOS TERVEZŐ KFT.

BERUHÁZÓ / CLIENT
 GRAPHISOFT R&D RT. –
 KOCSÁNY JÁNOS, STEIN GYULA



□ PÁHOLY
LODGE



lam rendkívüli jelentőségűnek vélt látszó monolit vasbeton szélfogó-, és előcsarnokelem.

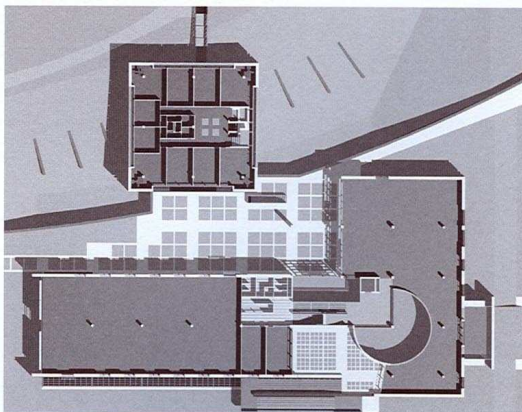
Mindezt faburkolatos betétek oldják. A laborkubust az irodákhoz kötő acélszerkezetű híd a negyedik ház. Ezzel az ellentmondásossággal arra kívánok utalni, hogy a park felőli belső utcát átszelő acélszerkezet egy kanonizált, leginkább Richard Rogers nevével fémjelzett építészeti stílust mutat. A mérlegtartóként induló, majd „V” alakban elágazó pillér nem idézet, nem hommage à..., hanem jegyzett épületek és történetek egyetlen formába történő sűrítése. Korántsem mellesleg: az, hogy ez sikerül Horváthnak, jelzi, hogy egy jó karmester módjára birtokolja az építészeti megjelenítés képességét, más kérdés, hogy ez itt most fölöttébb ellentmondásos végeredményt szült. Befejezve a tömeg elemzését: olyan egymásba montázsolt elemekkel találkozunk ami összességében nem a mellérendelés elvén nyugszik. Utóbbi ugyanis feltételez egy olyan rigorózus fegyelmet, amiről azért itt nincs szó.

Az eltérő irányú és különböző fókuszú értelmezési perspektívák felvételére leginkább az előcsarnok elemzésekor van szükség. A látszó beton falak archaikus erejét ugyanis durván szétveri az előcsarnokba installált acélszerkezetű lépcsőház. Az összkép olyan düledező betonsilót sejtet, melybe utólag, rendkívüli statikai kompromisszumok árán lehetett csak közlekedőmagot illeszteni.

Mindez ugyanakkor jelzi, hogy valóban új tradíció szárnybontását ünnepelehetjük. Az újdonság ugyanakkor híján van a tapasztalatokon keresztül örökíthető tudásnak, így a magam részéről – rendkívül erősen a vasbetonban rejlő elementáris plasztikai erőre koncentrálna – az előcsarnokban produkált csetlést-botlást annak tudom be, hogy a hazai kortárs építészet még nem szembesült gyakorlati példákra olyan helyzettel, amit Horváthnak itt röpké kilenc hónap alatt kellett megoldania. Magyarán semmi: sem tízezer négyzetméteres Művészetek Palotája, sem Nemzetet reprezentáló színház, sem nagyvárosi kontextusba

helyezett organikus épület nem pattan ki Pallasz Athéné módjára apja fejéből. Az első vasbeton ház sem fog.

A ComGenex épület tehát egy olyan útelágazásnak tekinthető, amely egyszerre tartozik a posztorganikus építészet kategóriájába és próbál új illeszkedési utakat vázolni a Park és úgy vélem *en block* a magyar építészet számára. A magyarországi kortárs építészet téglát használó irányzatai az elmúlt tíz esztendőre olyan művészeti, kulturális és stílári erővonalak mentén rendeződtek, mely mennyisége okán is indokoltá teszi egy új fogalom bevezetését. Ez a fogalom a posztorganikus építészet. A posztorganikus építészet a kortárs magyar építészet olyan állapotát jelöli, melyben a Makovecz Imre nevével fémjelzett organikus építészet második és harmadik hulláma, valamint az észak-európai téglamodernizmus magyarországi alkalmazását felvető építészeti formálási és kulturális törekvései szerencsés módon találkoztak.



ARCHITECTS

**Zoltán Horváth, Ákos Bara,
Marcell Benson**

PÁHOLY
LODGE



Andor Wesselényi-Garay

A New Chapter of Post-Organic Architecture

Graphisoft Park, Óbuda-Gas Works

Zoltán Horváth started designing office block „D” for Graphisoft Park in 2000, which is situated now as an opening section of the „second line” behind building „C” (seen from the Danube) designed by Ádám Sylvester. The spatial proximity, its corner-position makes this house a link between the park and the Gas Works, whilst its insertion is a twofold responsibility: it is to adjust not only to the development of Graphisoft Park but also to the texture of the Gas Works.

THE POSITION defined by Zoltán Horváth was made easy by the fact that the buildings designed by István Lukács and András Vikár, as well as those by Ferenc Cságoly and Ferenc Keller located on the bank of the Danube following a northwardly topographic order feature highly free formation, whereas the building by Ádám Sylvester had to break away from it right because of its programme and it adapts to the developmental texture represented by the gas works as far as its spatial situation is concerned. This way the building by Zoltán Horváth sits firmly in its position, without being forced to take on the main conflict of development on the site, as Ádám Sylvester had previously distanced himself from the neoplasticity of buildings by Ferenc Keller characterized by fine angle-breaks.

Specialized in molecular processes, ComGenex also needed a building to house its laboratory equipped with the appropriate technology. This was positioned in a separate cube with a square ground plan, whilst yet another storey was added to its bulk. With almost no vertical articulation, the building previously nesting into the landscape was also moved vertically so as to fill the gesture of the L-shaped block positioned behind with meaning in its bulk which embraces the almost regular cube. The most striking new component of the house is the overburnt facing brick with wide and deep horizontal wall joint strained vertically which is beautifully iridescent when seen against sunshine.

As for its ground-plan the first impression we have suggests the juxtaposition of

the two buildings that quite luckily create a street which leads on from the „empty”, that is the park area via a transition into the „solid” sphere. This is an intermediary space which simultaneously belongs to the Park



and ComGenex as well, which is undoubtedly a new aspect with full knowledge of the developments executed here so far.

The first buildings of Graphisoft Park were inaugurated in 1998, yet the buildings designed had started to exert their influence a lot earlier due to professionals and university trips, design shows, perambulations of the buildings. This involves formation as well as the utilization of brick. These two components had the tendency to appear together, just like in Ferenc Keller’s design of his own detached house, or the recently constructed villa park by Lukács and Vikár. The newly caught up neoplasticity has since then created an almost recognizable stylistic feature of rented office blocks and residential parks.

The kind of formation introduced by Cságoly and Keller – after a thorough filtering – has „conquered” the world of residential parks regarded the most unpleasant mirror images of public architectural taste, where it has turned into a category of real estate development nicknamed as „neobauhaus”. The building designed by Zoltán Horváth brought about a kind of condensation which marks the beginning of a new tradition, its main characteristic being that opposed to the value- and fashion-based utilization of brick it the-

matizes the sculptural and – let us add – sociological values of a new material, that is ferro-concrete. To put it short, we are at the threshold of a new tradition, that of ferro-concrete.

The building designed by Zoltán Horváth is a highly controversial one even with respect to its significance. We may risk regarding the building a condensed point of contemporary architecture the dramatic effects of which evoke those designed for the very same site by Cságoly and Keller about ten years ago. Its significance lies in the fact that as a condensing point it phrases a well-defined scepticism regarding the myth of brick architecture. Its contradictory character derives from the very same condition. As it did not intend to be inserted and adjusted

RÉGI-ÚJ MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZET 2005|3

7

□ PÁHOLY
LODGE

like that by Ádám Sylvester or Lukács and Vikár, a moment preceding an explosion condensing everything which is thought of the fading sequence of brick – from the viewpoint of sculptural values – and of the new situation of ferro-concrete without a contemporary precedent as well as of architecture en bloc.

All these experiences have been condensed into a single building by Zoltán Horváth, whose intention and wish to create a one-time and unique design was not made easy by the situation ensuing around Graphisoft. All that resulted in a highly overdesigned and overdrawn house, a set of excellent solutions that extinguish one another in which some quite lyrical details are not controlled by any kind of wisdom setting up a kind of hierarchic system. I guess it would be unworthy to blame every single detail in this context, so I keep to the only example of mass formation. Zoltán Horváth comments on the house as a two-block complex, whereas we can see four more houses besides the defined cube of the

laboratory as far as their assembly is concerned.

One of the office wings with a wooden roofing which is a witty point of argument with reference to Swedish architecture in the debate on Hungarian classic organic architecture. This is joined by the shorter leg of the L, that is an entrance block perpendicular to it which is deconstructed by the exposed monolith ferro-concrete wind-break and foyer that I regard an essential component.

All that is counterbalanced by wooden wainscoted inserts. The fourth house is a steel-structure bridge joining the cube of the laboratory to the offices. With this contradiction I wish to refer to the fact that the steel-structure intersecting an inner street on the park side represents a canonical architectural style hallmarked by the name of Richard Rogers. Starting as a scale-type support and then dividing into a V shape, the pillar is neither a quotation, nor an homage à..., but the condensation of registered buildings and stories into a single form.

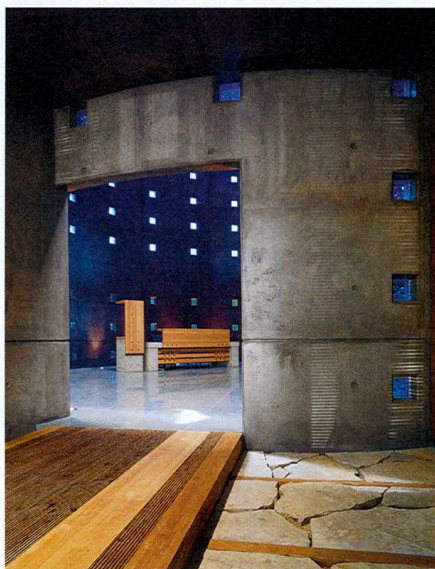
Not incidentally: Horváth succeeded in doing so, a fact proving that he possesses the capacity of architectural representation very much like a good conductor, yet it is quite another affair that his ambition resulted in a highly controversial outcome here and now. To finish the analysis of the mass of the complex: one can see components montaged into one another creating an order which is not based on the principle of juxtaposition on the whole. The latter necessitates a kind of rigorous discipline which is not the case here.

To take into consideration the perspectives of interpretation with divert-

ing directions and various focuses is essential when analysing the foyer. The archaic power of the exposed concrete walls is cruelly broken up by the steel-structure staircase installed in the foyer. The overall impression is that of a collapsing concrete silo into which the communicating core could only be inserted afterwards, via extraordinary compromises on statics.

Yet all this also marks that we may celebrate the very beginnings of a brand new tradition now. The novelty, however, lacks knowledge inheritable via experiences. Thus focussing my attention and my interpretation exclusively on the celebration of the elementary sculptural power hidden in ferro-concrete, I regard the stumble and totter produced in the foyer results from the fact that Hungarian contemporary architecture has not yet faced such a situation in the forms of practical examples that Horváth had to solve within nine months. Neither the Palace of Arts with its ten thousand square metres, nor the theatre representing the nation, or any of the organic buildings set in a metropolitan context have burst out from the father's head like Pallas Athena did. Neither shall the first ferro-concrete house.

The ComGenex building can thus be regarded a crossroads which belongs to the category of post-organic architecture whilst also makes an attempt to outline new ways for adaption for both of the Park – and I guess – for Hungarian architecture en bloc. Trends of contemporary Hungarian architecture using brick have been arranged along artistic, cultural and stylistic lines of force in the past decade which – also for reasons of quantity – justify the introduction of a new concept. This term is that of post-organic architecture referring to the conditions of contemporary Hungarian architecture in which the second and third waves of the organic architecture hallmarked by Imre Makovecz luckily and advantageously meet brick-modernism typical of Northern Europe applied in Hungary.



„Az analógiától a modellig” in: *Utóirat - Post Scriptum A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete 2 kötet. Építészet és Tudomány. Konferencia 2005. November 3.-4. „Építészet – tudomány – érzékenység” témakör. I. kötet. 2005/5. V. évfolyam 28. szám. 11-14.*

UTÓIRAT
POST SCRIPTUM
2005/5 V. évfolyam 28. szám

A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete
Építészet és tudomány – tematikus szám I.
„Építészet – tudomány – érzékenység” témakör

Kapy Jenő
Tillmann J.A.
Kunszt György
Wesselényi-Garay Andor
Sólymos Sándor
Klein Rudolf
Ertsey Attila
Karátsón Gábor
Németh Gilda
Bohár András
Eklér Dezső
Szily Imre Balázs

Építészet és Tudomány



Konferencia 2005. november 3.-4.

UTÓIRAT
POST SCRIPTUM

A Régi-új Magyar Építőművészet melléklete az évfolyam 2005. 5. szám

Megjelenik kéthavonta
ISSN 1788 - 282X

KIADÓ
Magyar Építőművészek Szövetsége
1088 Budapest
Chapayev u. 2.
Tel: 318-2444

SZERKESZTŐSÉG
1088 Budapest, Chapayev u. 27.
Tel: 219-5303
Tel/Fax: 219-5304
e-mail: apm@epitomuveszet.hu
epitomuveszet@epitomuveszet.hu
www.magyarepitomuveszet.hu

Alapító főszerkesztő: **Szegő György**

Chapayev szerkesztő: **Gótz Eszter**

Vanderegyszerkesztő: **Kapy Jenő**

Szerkesztők: **Haba Péter**
Beliczay Zsuzsna

Borítószerkesztő: **Kálmán Tünde**

Nyomdai előkészítő: **PartGroup**

Nyomdai munka: **Poremba Nyomda**

www.magyarepitomuveszet.hu

Magyar konferencia kiadványok a Magyar Építőművészet támogatásával
A kiadványt Veszélyes kultúra című rovatunk 5. száma

Szerkesztés: Kapy Jenő
Címlet és rajzok: Kapy Jenő
Lézer nyomtatás: Kunszt György
Lézer nyomtatás: Kunszt György
Lézer nyomtatás: Kunszt György

www.m-e-m.hu
A kiadványt Veszélyes kultúra című rovatunk 5. száma

Tartalom

Építészet és tudomány I.
A Magyar Építőművészet és a Szent István Egyetem Ybl Miklós Műszaki Főiskolai Kara konferenciája „Építészet – tudomány – érzékenység” témakör

Szegő György
Bevezető 3

György Szegő
Introdukción/Szöveggyűjtemény 4

Kapy Jenő
Egy tudományos konferencia elő Az építészetelmélet transzdiszciplináris területei 5

Tillmann J.A.
„Az együttételezők rendje” 7

Kunszt György
Vázzát a szakrális építészet hermeneutikájához 10

Wesselényi-Garay Andor
Az analógiától a modellig 11

Sólymos Sándor
Ökológia vagy apológia Az építészeti gondolkodásról befolyásoló eszmék és kutatások 15

Klein Rudolf
Építészet és pályvány 23

Ertsey Attila
Abel és Kálmán kiengesztelődése Energiatermék a nyugati ember számára 27

Karátsón Gábor
Az interkoncniális női metafora és mint emberrel való viszony 31

Németh Gilda
Naperök új mestertéruma 33

Bohár András
Tér-idő utópikák, plazma-virtualitások 35

Eklér Dezső
Térrel és mozgással kapcsolatban A nagyvárosok hatása a lélekre 40

Szily Imre Balázs
Ruhadvatok – építészeti stílusok 45

Wesselényi-Garay Andor

Az analógiától a modellig

Építészet és tudomány kapcsolata több szinten és legalább két irányban jelentkezik. E viszonyrendszernek egyik szélsősége az építészetet a tudomány és a művészet ötvözeteként látja, míg a skála másik végpontján az építészetre autonóm művészetként tekintő álláspont helyezkedik el. Ezek a pozíciók összemérhetetlenek akkor, ha definícióként lépnek fel. Nincs kevésbé igazra annak, aki az építészetre művészetként tekint, mint annak, aki ugyanazt a tudományvaló ötvözeteként látja.

Maga az alapkérdés hibás, ugyanis definitív kijelentések kapcsán legkevésbé sem hozhatók olyan megállapítások, mint jó, rossz, helyes, helytelen. A definitív kijelentések sajátja az, hogy viszonylag csekély mértékben lehet velük vitatkozni. Merőben más a helyzet akkor, ha a fenti meghatározásokat nem definícióként, hanem olyan modellpuskáként tekintjük, melyek célja nem az, hogy az építészettel kapcsolatos igazságokat fogalmazzon meg. Egy modell – ellentétben a definícióval – egy jelenség rendszerezésének, vizsgálatának a módja. A gondolkodásnak olyan rendje – Thomas S. Kuhn kifejezésével élve paradigmája –, amelynek célja az, hogy dogmák rögzítése helyett egyfajta térképként, irányjelzőként lépjen fel egy-egy problémaként megélt jelenség megközelítésére. A korábbi hasonlatnál maradván – a térkép például nem más, mint egy modell arra, hogy „A” pontból „B”-be földi körülmények között nagy biztonsággal eljuthassunk. A helymeghatározásnak eltérő, már jóval bonyolultabb modelljeit alkalmazzák mondjuk egy Mars-expedíció megtervezésénél. Vagy fizikai analógiát tekintve, Newton törvényei tökéletesen alkalmasak a földi sebesség, idő és távolság kapcsolatának modellezéséhez, míg a Világegyetem léptékében ugyanerre már Einstein relativitáselmélete szolgál.

Belátható, hogy úgy az általános, mint a parciális jelenségek kezelésére is létez(het)nek modellek, és ez alól az építészet sem kivétel. Ezek a modellek pontosságuk, részletességük – gyakran eleganciájuk – és nem utolsósorban egyszerűségük alapján is, a definíciókkal ellentétben már összevethetőek egymással. Például az építészetnek a művészet és a tudomány egységeként történő holisztikus kezelése – a tudomány jelenléte révén – a posztmodern kiábrándultsága ellenére is biztosítja az építészet számára a folyamatos haladás éthosát. Ezzel párhuzamosan ugyanakkor diskurzuson kívül helyezi az építészet mibenlétét firtató árnyalt kérdéseket azáltal, hogy értelmezhetetlenül nagy terepet szab az egyes építészet-értelmezéseknek. Ezen építészet-értelmezések közötti különbségeket azzal negligálja, hogy önön modelljét holisztikusnak kikiáltva, gyakorlatilag az ellentétes álláspontokat is egyesíti. Ebből a szempontból a holisztikus modellt joggal tekinthetjük némiképp skolasztikusnak, amely a tiszta igenek és nemek helyett megteremt az „ignem” világot. Holisztikusan semmitmondó megállapítás például az, hogy az építészet hűen tükrözi a tudomány és a társadalom állapotát. Tükrözi, mivel nem tehet mást, így erre több szót nem is érdemes vesztegetni. Az építészetnek akár a társadalom, akár a tudomány irányába mutató kapcsolatának túlhangsúlyozása már az építészet autonómítását, az önérteken tárgyalható, önálló műfaji létét kérdőjelezi meg.

Ezen a ponton jelentkezik az építészetre autonóm művészetként tekintő modell előnye. E modell a művészettörténet-tudomány több évszázados eredményeit, illetve kortárs tárgyalási módjait rehabilitálja az építészet számára, ráadásul azt a hagyományos bizalmat is megszavazza, mellyel a társadalom az építészet képviselőire tekint. Csakhogy a hagyományos bizalom, illetve a társadalmi közeg igényelte, az

építészeti alkotást befogadó, értelmezését könnyítő diskurzus némiképp szemben állnak egymással. És ez a szembenállás az, ami kijelöli az építészetet művészetként kezelő modell határait.

Ha építészet kapcsán tudományról kívánunk nyilatkozni, akkor tehát elsősorban azoknak a modelleknek, tárgyalási módoknak az említése szükséges, melyek által az építészet önmagát vizsgálva, par excellence tudományos tevékenységet folytat. Ha nevesíteni akarjuk, hívhatjuk építészettudománynak, ami nem jelenti azt, hogy az építészet tudományként jelentkezne; éppen ellenkezőleg, valamilyen tudományos módszer figyelme fordul – akár hathatós közreműködésünk által – az építészet felé. Ha közelebről szemügyre vesszük az építészet és a tudomány interdiszciplináris menyegzőit – és ebből volt néhány a huszadik században –, akkor a legbiztosabb kísérletek ellenére is azt tapasztalhatjuk, hogy az építészet és a tudomány kölcsönösen megőrizte önnön határvonalait. Az egykor olyannyira divatos építészet-szemiotika és az építészet-filozófia nem váltak – nem válhattak – építészeti műfajjá. A posztmodern, a dekonstruktivizmus és a strukturalizmus antropológiai, irodalmi és kritikai megjelenései pedig inkább olyan módszertani újításként értelmezhetők, melyek a tudományt éppúgy befolyásolták, mint az építészetet. Tanulmányom első szakaszának ehelyütt bővebben nem kifejthető téziseként kívánom megfogalmazni, hogy a tudomány és az építészet között lévő kölcsönös és rendkívül gazdag metafora-, hasonlat- és analógiarendszer ellenére az építészet és a tudomány tartalmi kapcsolatának bizonyítása, holisztikus-interdiszciplináris építészet-értelmezése nem több, mint illusztrációs technika, retorikai közhely. E közhelyek kialakulásáért az építészet, mint műfaj sajátos lassúsága felelős. Az a tendencia, mellyel előszeretettel tölt ki már rendelkezésre álló szuperstruktúrákat, származzanak azok akár a filozófiából, akár tudományos kutatásból. Mindettől az illuztratív retorikai stratégiától függetlenül és tartalmilag eltérően azok a modellek, melyeket az építészet önmaga vizsgálatára – tudományos tevékenységként – alakít ki. E modellek közül rendre azok mutatkoznak a legizgalmasabbnak, amelyek az alkotások rendszerezését, stíluskritikai besorolását tűzik ki célul. A továbbiakban egy ilyen modell, az úgynevezett faág-modell dominanciájának csökkenését, illetve a helyettesítését célzó dinamikus rendszermátrixot kívánom ismertetni.

Annak ellenére, hogy az építészet kanonizált művészeti ág, a vele szemben támasztott társadalmi és művészeti igények korról korra változtak, sőt koronként akár teljesen ellentétes végeredményre is vezethettek. Csak egy kiragadott példa: ha a fénynek az építészetben betöltött szerepére gondolván Suger apát, vagy clairvaux-i Szent Bernát leveleit vizsgáljuk, akkor az azonos szerep, vagyis a fény isteni mivoltának hangsúlyozása ellenére homlokegyenesen ellenkező építészeti programokat kapunk. Suger apát fény-értelmezése

□ Wesselényi-Garay Andor

Kunskat György

Wesselényi-Garay Andor

Vázlat az építészet történelmének és a hermeneutikához

megteremt a színes, gótikus üvegablakok korszakát, mely a Saint-Chapelle-ben és a rayonnant-ban csúcsosodik ki, míg clair-vaux-i Bernát hitvallása az akadálytalanul áramló fényű, redukált plasztikájú ciszterci templombelsőkből ölt testet.

Az építészet rendkívül erős társadalmi és kulturális beágyazottsága ellenére sem mondhat magáénak a képzőművészetekéhez hasonló olyan, egészen a 19. század végéig élő maximát, mint amilyen például a platóni-arisztotelészi mimézis volt. Az elmúlt 100-120 esztendőben a tér, a funkció és az állékonyssággal foglalkozó tektonika voltak a tervezésemélet hívószavai. Ezek azonban – főleg a történeti építészet változásaira gondolva – rendkívül relatív és időben illékony kifejezéseknek bizonyultak. A tektonika a 19. század második felétől Gottfried Semper nevéhez fűződik, a funkció Louis Sullivan-tól kapja meg a súlyát, és a tér mint olyan – Semper beburkolás-elmélete ellenére – először majdhogynem a pszichológiában jelenik meg. A tér tudatos programmá az építészet szociális küldetés-tudatával együtt a második világháború utáni újjáépítés folyamán vált. Csakhogy a napjaink forróját jelentő digitális tervezési kultúra új alapokra helyezte az építészeti szakmagyakorlást, ami nem maradt reflexiók nélkül. A buboréképítéssel képviselőjét, Hani Rashidot pusztán esztétikai alapállása okán szociális érzéketlenség-gel vádolják, a funkcionálizmussal szakító, extravagáns épületek megítélése pedig rendre kettős. Vagy egy újabb Bilbao-effektust üdvözölnek bennük, mint ahogy azt Peter Cook grazi múzeumával tették, vagy pedig a már meglévő város-szerkezet megőrzésének igényével, erősen regionalista szemzőgből kritizálják azokat, amint a Future Systems birminghami Selfridges áruházával történt.

Az állásfoglalás igénye nélkül: a kialakult helyzet felveti a kérdést, hogy mennyiben tartható a kortárs építészet jelenlegi rendszerezése, egyáltalán létjogosult-e bármilyen rendszerezés, és ha igen, az a jelenleg elfogadott és a művészettörténet-tudomány által kidolgozott, és általa közel fél évszázada meghaladott stílári alapon történjen-e? Magyarán: ha ennyire diszperz teoretikai közegben fogantak eddig is az építészeti alkotások, mennyiben tartható a történeti bemutatására konstruált, folyamatosságokat érzékeltethető faág-modell?

Azon kísérleteknek a háttérben, amelyek a kortárs építészet alakulását, illetve típusait igyekeznek feltérképezni, rendszerezni, nevesíteni, esetleg irányzatokat próbálnak szabni, egy alapvetően hagyományos, lineáris, ok-okozati lépéssorként felvázolható fejlődésmodell ismerhető fel. E modellek általános jellemzője a faág-szerű megjeleníthetőség, amely az egykor egybetartozó, mára fragmentumaira hullott egyenes fejlődés, a történelmileg rendszerezhető modellektől egyre inkább divergáló izolálódást, részekre szakadást, a középpont elvesztését sugallják. A faág- vagy gyökér-szerű grafikus kép azt sugallja, hogy az a valami, ami régen egységes volt, mára darabjaira hullott, töredékeiben vagy abban sem látható. Ez a lineáris vagy elágazó modell a fentiekben túl irányt is szab, egy lineáris és kitérők nélküli, egyértelmű irányt mutató fejlődési vonalat húz a múlt és a jelen között, sőt alapja a fejlődés, hiszen a jelenkori izolációtól azért nem vitatja el az irányultságot, sőt a haladást sem. A faág-modell természetes következménye még a szakaszolhatóság, e szakaszok nevesíthetősége, mellyel közvetlen ok-okozati összefüggés prejudikálható a történeti épít-

észet stílárián és korban egyaránt egymástól rendkívül távol eső alkotásai között.

A faág-modellek közös nevezője tehát az összefüggés és a szakaszolhatóság, számunkra pedig a legfontosabbak: a fejlődés és a szétbomlás. Az építészeti fejlődés kritikáját a relativizmus erősödésével az instrumentális fejlődésmodell megszűnése, az építészet önkritikájának sejtése, valamint a technokultúrában számba szökkenő, Richard Dawkins angol etológus által pedagógiai hasonlatként alkalmazott mém-elmélet együttesen teremtette meg. A szétbomlást ugyanakkor a történelem, a művészet, valamint építészet végéről szóló tanulmányok és könyvek látszanak erősíteni. Hasonló alaphelyzetből indult ki például Cságyoly Ferenc tanulmánya is, amelyik három robbanásban, vagyis az „egységes korstílus” három lépésben történő feloldódásában véli felfedezni a kortárs építészeti jelenségek magyarázhatóságát. Jelen passzusnak nem Cságyoly Ferenc tanulmányának, hanem általában a fejlődésmodellű, a kortárs eseményeket szétbomlasként, tökéletes dezintegrációként értelmező faág-rendszerek kritikája, illetve egy alternatív rendszer felállítása a célja. Cságyoly rendszere ehelyütt annyiban releváns, hogy típusának reprezentánsaként egyben kijelöli az alkalmazhatóságának határait is.

Egy kortárs tipológia valóban a művészettörténet-tudomány által kidolgozott metodust követi, amikor rendszerez, datál, nevesít és sorrendbe állít. Rendszerezésének alapja a különbségek és az azonosságok észrevétele, bizonyos ismétlődő jelek felismerése, a dominanciák megfogalmazása, melynek eredményeként meghonosodik egy elnevezés. Az emberöltőkön át ívelő kutatási folyamat összes nehézsége mellett – úgymint pontos attribúálás, datálás – egyetlen előnyrel rendelkezik a kortárs rendszerezéssel szemben, ez pedig az időben elolt, a történeti feldolgozáshoz elengedhetetlen diakron szemlélet. Ez az időbeni távolság teszi lehetővé ugyanis az azonosságok pontos felismerését és megfogalmazását. Akár az egyirányú perspektíva szabályai szerint szerkesztett út. Az előtérben, a szemünk előtt csak az élesen megrajzolt kockaköveket látjuk, melyek fokozatosan a távolba tűnve elveszítik részletezettségüket, ugyanakkor pontosan kirajzolják a teljes út látványát a kanyarulataival, fordulóival, míg végül az a végtelenbe vész. A jelenben sokkal pontosabban látjuk a különbségeket, nem véletlenül háborodnak fel egyes építészek azon, hogy műveiket a kortársak műveikhez hasonlítják. A múlt mindig az azonosságok feltérképezésére ad lehetőséget, csak hogy ezt a jelenben az építésznek természetes ellenállása is gátolja.

A faág-modell legfőbb ellentmondása tehát ott rejlik, hogy egy történeti helyzetre kialakított eszközrendszerrel próbálja a kortárs helyzetet értelmezni. Hozzá kell tennünk, épp emiatt válik faággá. Ennek a függvényében válnak igazán érthetővé a művészet, illetve az építészet végéről szóló jósálatok, ugyanis a művészettörténet mára tényleg beírta önmagát. Noha a múltban folyamatosan lesz kutatnivaló, például az európai építészet területén radikálisan új történeti folyamatokra nem igazán lehet számítani, ezért fordul különös figyelem a jelen felé. Ez annyit jelent, hogy a kortárs esemény pillanata maga a nullpont, ahonnan egyrészt elkezdődik az adott tárgy története, másfelől pedig éppen véget ér egy másik tárgyhalmaz történeti szemléltethetősége, így bizonytalan, hogy melyik – egyébként is csak homályosan körvonal-

Sármayos Károly

Ökológia vagy apológia

Az építészek generációját befolyásoló eszmék és kutatások

lázható – csoportba is illeszthetjük az adott tárgyat. Ezt a természetes eseményt sokan az építészet és a művészet széthullásaként, fragmentálódásaként élik meg, pedig mindössze arról van szó, hogy a már citált út mindössze egyetlen macskakövével látjuk, és azt is csak rendkívül közelről. Az eleve kudarcra ítélt, művészettörténet-tudományi alapokból kinövő, stílusfogalmak dominanciájára helyezett kortárs rendszerezést technikailag csak nehezíti az ugyancsak stíluskritikai örökségként jelentkező névadási kényszer. Ez egyfelől a megnevezés általi megismerésbe vetett hitet, valamint a nagy európai stílusorszakok megnevezhetőségének kortárs esetekre alkalmazott sikerességét illuzionálja. A teoretikusok részéről tapasztalható például egy olyan küzdelem, amit például a „barokk” elnevezéshez hasonlóan sikeres címke megtalálásáért vívnak – legalább is így értelmezhető Charles Jencks és Heinrich Klotz által a posztmodern, a klasszikus modern, az újmodern, a későmodern és a transzmodern fogalmainak dominanciája körül vívott harcai.

A jelen kiszámíthatatlansága, az olyannyira óhajtott kortárs történelem paradoxonja vezet ahhoz, hogy az egyes építészek a címke mögötti, utólag feltételezett egységes korstílust hiányolva, bizonytalanok épületeik sikerében. Ennek legismertebb retorikai fordulata különösen a magyar építészetben az „egységes korstílus hiányában eleve sikertelen alkalmazkodás.”

Ez a középpontját vesztett helyzet hozta meg Riccardo Scofidio, a világhírű Diller & Scofidio építészeti iroda alapítójának felismerését, szerinte ugyanis „amióta az ember nem törekszik arra, hogy a kontrollálható világegyetem középpontja legyen, azóta a szemlélő helyzete, az egyes nézőpontok váltak a kritikai reflexiók tárgyává”. Elfogadva és a rendszerezés problémájára alkalmazva megállapítását, egyértelmű, hogy a holisztikus, néven nevezhető, rögzített perspektívájú és vizualitásra épülő rendszerek, így a faág-modellek dominanciája is megkérdőjeleződött. A korábban merev, rögzített nézőpontok feloldódásával a szakaszolhatóság, a kezdet és a vég biztonsága is megszűnt, amit rendkívül jól illusztrált a WTC ellen elkövetett merényletekre adott teoretikai válasz is. Az a fajta önbizalom, amely keretes szerkezetét látta az 1972. július 15. 15 óra 32 perc, és a 2001. szeptember 11. 9 óra 3 perc közötti időszaknak, határvonalán két Minoru Yamasaki által tervezett épület, a Pruitt Igoe lakótelep és a WTC felrobbantásával, már felolvadni látszott annak a befektetői cinizmusnak következtében, mely az új tornyok építésze, Daniel Libeskind kiszorításához és David Childs térnyeréséhez vezetett.

Peter Eisenman életmű-kiállítása a MAK-ban ugyanakkor mégiscsak a WTC-katasztrófa által sejtetett paradigmaváltás szellemében, esetében az építészeti látványosság elutasításában fogott. Értelmezésében – és ezzel Zaha Hadid ugyancsak a MAK-ban rendezett életmű-kiállításával tudatosan ellentétes pozíciót vett fel – az építészeti vizualitás csúcsát már elértük a kettő, a szemünk láttára összeomló torony látványában, így az építészetet szükségszerűen új alapokra kell helyezni. A bécsi kiállítás nyomasztó és szürkített térszervezése már ennek a törekvésnek volt a diagramja.

A WTC-hez történő felettebb diszperz viszony is érezteti, hogy „a nagy átfogó elmélet” helyett – a természettudo-

mányok kutatási irányaitól kissé lemaradva – az egyedi modellek, időszakosan működni képes dinamikus rendszerek konstruálása a cél. Ezek a dinamikus rendszerek, temporális modellek nem a kizárólagosság igényével lépnek fel, hanem bizonyos, időben és helyben egyaránt változó építészeti és művészeti jelenségek rendszerezésére, interpretálására alkalmasak. Ez azt is jelenti, hogy eltérő helyen, az eltérő kulturális adottságok függvényében eltérő modellek alkalmazására is sor kerülhet ugyanazon időben. Riccardo Scofidio szavainak tökéletes igazolásaként – egy évtized alatt a kortárs építészet egy része a kritikai regionalizmust a médiatudományi megközelítésre váltotta fel, miközben a magyarországi építészeti jelenségek egy halmaza készen kapott ruhaként, kissé elharmarkodottan bújta a kritikai regionalizmus ködmönébe. Anélkül, hogy a „nagy elmélet” pozíciójára törnénk, felmerül a kérdés, hogy vajon nem állítható-e fel egy olyan átfogóbb rendszer, amely a stílaritástól függetlenül, akár változtatható paraméterekkel, a faág-modelleknél átfogóbb rendszert biztosít? Ez az átfogóbb modell az időbeliséget kiküszöbölve voltaképpen arra tesz kísérletet, hogy felderítse a kortárs építészetben belül húzóó – egyébként hely- és kultúrafüggő – törésvonalakat, és az épületeket e törésvonalakkal kapcsolatos pozíció függvényében rendezze.

Ha a kortárs építészet törésvonalait vizsgáljuk, azonnal szembeötlő a digitális kultúrához, a számítógépes tervezéshez való viszony. Építészek szignifikáns csoportja, ma a számítógépeket egyenrangú tervezői „partnerként” kezelve, messze túllép az eszközzintű alkalmazáson, és a programokat térbeli konstrukciók generálására alkalmazza.

Hasonlóan éles, kritikai törésvonalat jelent a helyi fényhez, kultúrához, genius locihoz való kritikai viszony, melyet legszébb formájában Kenneth Frampton kritikai regionalizmusa ír le. Frampton regionalizmusa túlmege az alkalmazkodáson, az általa vizionált építészeti etikai pozíciókat felvéve reagál a hely hagyományaira és történelmére.

A harmadik törésvonal az építészetnek a műfaji autonómítása körül húzódik. Azt a két pozíciót különbözteti meg egymástól, mely az építészetre alapvetően mérnökségként, illetve alapvetően művészetként tekint.

E három törésvonal tehát alkotói, tervezéstechnikai, és a helyhez való viszony szerint nyolcelemes térbeli mátrixot hoz létre, melynek nyolc eltérő mezője egyértelműen kijelöli a fent említett törésvonalakhoz képest elfoglalt álláspontot.

A kortárs nemzetközi építészet valamennyi alkotása elhelyezhető e mátrixban, ami nem jelenti azt, hogy ne merülhetne fel a következő évtizedben egy olyan új szempont, mely a tengelyek módosítását teszi szükségessé. Úgyisint nem jelenti azt, hogy bizonyos szakmai szubkultúrákban ne lenne indokolt egyéb, ezektől eltérő törésvonalakat keresni. A kortárs hazai építészet mátrixelvé rendezésénél például okafogyott a digitális kultúrához való viszony megjelenítése, úgyisint felesleges az építészeti autonómítását problematizáló tengely. Úgy vélem a kortárs hazai alkotások egy egyszerűbb, kétdimenziós mátrix szerint rendszerezhetőek, és a mátrix két tengelyét a térbeli, illetve az időbeli tradícióhoz való viszony, illetve azok tervezési elemként történő megjelenítése adja. (Magyarországon, mint a központhoz képest elhelyezkedő periférián inkább a genius loci beleérzéséről, a kreatív adaptációról, semmint kritikai regionalizmusról beszélhetünk.) Az így kapott négy csoport jobbra arányosan fe-

Wesselényi-Garay Andor

di le a hazai élboly tevékenységét, amelyben felvonul a posztorganikus építészetnek múltból, illetve a helyből kiinduló két főárama, valamint a hely-, és időfüggetlen stílusadaptációk és epigonok.

Mint látható, a két- és háromtengelyes mátrixok felállításával olyan állandóan változtatható rendszert kapunk, amely két-három tetszőlegesen kiválasztott, az adott kultúrkörben, vagy éppen globálisan releváns szempontok szerint illusztrálhatja az építészetet. Egy olyan rendszert, melyben nem az egyes alkotók, hanem azok akár eltérő mátrixtérben elhelyezkedő alkotásaik szerepelnek.

Természetesen el lehet vitatkozni azon, hogy kellően pontos képet ad-e ez a négy vagy nyolc csoport, és felmerülhet a személyes meggyőződés problémája is, hogy ti. az egyes

alkotók vajon művészetnek, vagyis önálló jelentéssel bíró, autonóm gondolatokat közlő médiumnak tekintik-e az építészetet. Erre ugyanis nincs recept, ez személyenként változó eredményt adó, előre nem eldönthető kérdés, noha jelen tanulmány – mint ahogyan az a korábbiakból kiderülhetett – művészetként kezeli azt.

Ennek a mátrixfelosztás sikerének alapját az jelenti, hogy mennyire sikerül az adott régióra, kultúrára és szakmagyakorlási módra megfelelő kérdéseket találni. Magyarországon valóban a regionalitás-nemzetköziség, illetve a jelen-múlt mátrixába illeszkednek az épületek. A többi csak stílitárs, megtévesztő formajegyek halmaza. Ugyanorcsa kortárs történelem, többé a jövő sem biztos, a válaszokat pedig a jól feltett kérdések váltják fel.

„Tükör által. A budaörsi Városháza bővítéséről.” in: régi-új Magyar Építőművészet. A magyar építőművészek szövetségének kulturális folyóirata. 2005/6. 3-8. (Építészek: Zsuffa Zsolt és Kalmár László.)

REGI-ÚJ
magyar építőművészet
Hungarian Architecture

A Magyar Építőművészek Szövetségének kulturális folyóirata **2005 | 6**

A SZERKESZTŐSÉG **ELNÖKSÉGE**
1056 Budapest, Hódmezőkeresztyesi út 2-4. 1056 Budapest, Hódmezőkeresztyesi út 2-4.
Tel./fax: 219-2300, 219-2305
e-mail: epimuveszet@epimuvesz.hu, epimuveszet@nkk.hu
www.magyarepimuveszet.hu

MEGJELENÉS **ISSN 1789-1807**

LAPALAPÍTÓ ÉS KIADÓ
Magyar Építőművészek Szövetsége
1056 Budapest, Csokonai u. 2.

A SZERKESZTŐSÉG
Elnök: **Reischi Gábor**
Viceelnök: **Mészáros Anna**
Főszerkesztő: **Szabó György**
Összeszerkesztő: **Gótz Eszter**
Szerkesztők: **Háber Péter**, **Balogh Zsuzsanna**
Interjúk megjelentek: **Szakál Áttila**
Nyomtatás előkészítése: **Park Group**
Nyomtatás: **Crea Print**
Tervezés: **Mediavizura Bt.**
1121 Bp., 9660 és 2-4.
Tel.: 06 30 942 899

ELŐSZÓ
A szerkesztőség nagy örömmel üdvözli a Magyar Építőművészek Szövetsége által megjelentetett REGI-ÚJ MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZET folyóiratot, amely a hazai építőművészeti élet és a hazai építőművészek életének fontos kiadványává vált. A folyóirat kiadását a Magyar Építőművészek Szövetsége támogatja. A szerkesztőség munkáját a Magyar Építőművészek Szövetsége támogatja. A szerkesztőség munkáját a Magyar Építőművészek Szövetsége támogatja.

EGYES PÉLDÁNYOK BESZERZÉSE
A folyóirat megvásárolható, valamint a szerkesztőségben.

Előzetes díj egy példány: 6.700 Ft.
Külföldre: 19.200 Ft (post. díj) euró.
Egy lap ára: 1.400 Ft.

HIRDETÉSELVÉTEL
Pannónia, 1011 Budapest, Róczy u. 7.
Tel.: 302-2170

LAPALAPÍTÓ
Magyar Építőművészek Szövetsége

A FOLYÓIRAT TÁMOGATÓI
Nemzeti Kulturális Alapprogram
Nemzeti Kulturális Összegegyeztető Bizottság

nka
Nemzeti Kulturális Alapprogram

NKK
Nemzeti Építőművészek Szövetsége

Budaörsi Városháza KALMÁR – ZSUFFA • Pécsi Irtóháza KOLLER JÓZSEF • Református templom, Debrecen CSIBTE GYÖRGY • DULANSZKY JENŐ • MBS közpénz BÁLINT IMRE • Tokaj Gimnázium tornaterme, Budapest FÜLDES LÁSZLÓ • Nagy Kopasz-hegyi kilátó BAKSA PÉTER • Körzeti Főközhatal, Szentesre DAJKA PÉTER • Termáludvar, Esztergom FINTA JÓZSEF ÉS TÁRSAI • KERTÉSZ ANDRÁS • ZALOTAY ELEMÉR

REGI-ÚJ **magyar építőművészet**
Hungarian Architecture

A Magyar Építőművészek Szövetségének kulturális folyóirata. 2005/6. szám

TARTALOM · CONTENTS · 2005 | 6

A RÉGI-ÚJ MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZET 2005/6. SZÁMA ELE – FOREWORD

PÁHOLY · LODGE
3. Tükör által. A budaörsi Városháza bővítéséről – Wesselényi-Garay Andor
8. Helyszín, a Pécsi Irtóháza és a Munkácsy-Birodalom közti kapcsolat – Somogyi Krisztina
A Pécsi Irtóháza Court of Justice, Baranya County – Krisztina Somogyi

CSARNOK · HALL
19. Kosztolányi-kápolna, Református templom, Debrecen-Tölgskert – Simon Márton
Cosmic Dome, Reformed Church, Debrecen-Tölgskert – Márton Simon

19. Kettős díszterem. A Magyar Közeledésbank közpénze – Haba Péter
Double Dinamum, Office Block of Hungarian External Trade Bank, Budapest – Péter Haba

23. Minden a helyén. A budapesti Tótyi Ferenc Gimnázium tornaterme – Csányi Miklós
Everything in its Place. Kálmán Gyula Gimnázium Tornaterme – Miklós Csányi

26. Egy szerkesztő erődő. A Nagy Kopasz-hegyi kilátó – Haba Péter
Headquarters of a Structure. Lookout tower on Nagy Kopasz Hill – Péter Haba

28. Szabó és wabi. A szentesi Dajka Péter Földművelésügyi – Csontos György
Sabi and wabi. State office, Szentes on György Csontos

31. Művelődési, Termál-, élelmény- és gyűjtőhely. Esztergom-Pénzes sziget – Károlyosi Tamás
Cultural, Bath and Food island, Esztergom – Tamás Károlyosi

AKTUÁLIS · ACTUAL
35. Újra és újraválasztás. Finta József és Makovecz Imre szobrásznapja
A FIDESZ Csatlósai Könyvtáráról az Építész Házban – Reischi Gábor
Finta and Csatlósai. József Finta and Makovecz Imre Sculpture – Economic Contribution of FIDESZ Library – Gábor Reischi

36. Welcome to the Future. Két torony az Apátság-Hídánál – Priklávi Endre
Welcome to the Future. Two Towers at Apátság Bridge, Budapest – Endre Priklávi

PROFIL · PROFILE
39. Milyen a telefontika ehhez volna? Interjú Kertész Andrással – Haba Péter
„Is the Telephony sound variant?” Interview with András Kertész – Péter Haba

HISTÓRIA · HISTORY
42. Múlt és jövő hangja. Fehégyi Napló. I. Termál – Borosyvárdi Mátyas

www.magyarepimuveszet.hu
Megjelenés: 2005. június 15. Magyar Építőművészek szövetsége
A weboldal Vizuális kultúra című rovatának 6. száma

REGI-ÚJ
• A vizuális élelmény- és kultúra
• Pécsi Irtóháza és a Munkácsy-Birodalom közötti kapcsolat

REGI-ÚJ
• A vizuális élelmény- és kultúra
• Pécsi Irtóháza és a Munkácsy-Birodalom közötti kapcsolat

MÁS MINT ERDŐSI KATTINTSON RÁ!
WWW.IT-É-IT.HU

A BUDAÖRSI VÁROSHÁZA BŐVÍTÉSÉRŐL KALMÁR LÁSZLÓ ÉS ZSUFFA ZSOLT SZERKEZTÉSÉBEN
FOTÓ: BÁLINT IMRE, FOTÓ: ZSUFFA ZSOLT

ÉPÍTÉSZEK

Kalmár László, Zsuffa Zsolt

PÁHOLY · LODGE

Wesselényi-Garay Andor

Tükör által

A budaörsi Városháza bővítéséről

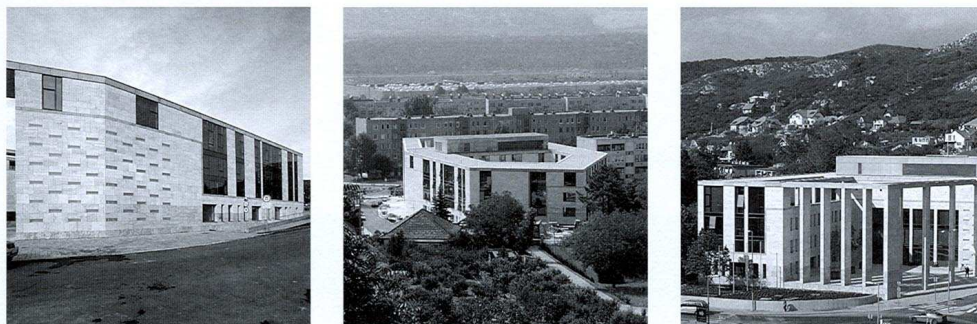


FOTÓK · PICTURES · BUJNOVSZKY TAMÁS

RÉGI-ÚJ MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZET 2005 | 6

3

□ PÁHOLY
LODGE



A kortárs magyar építészet két ígéretes tehetsége, Zsuffa Zsolt és Kalmár László 2003 őszén nyerte meg azt a pályázatot, amelyet a budaörsi városháza építészeti kialakítására írtak ki. A mintegy öt hónapnyi tervezési folyamat lezárulta után a ház is elkészült – s bátran állíthatjuk, hogy az épület maga nagyon erős gesztus a hazai építészeti palettán. Jelentősége okán azonban alkalmas annak a kérdésnek a megvitatására is, mely a fiatal építészet hazai helyzetét elemzi.

FESZESSÉG; izgalmas és dramatizált térsorok; a hatalom nyitott, demokratikus önképviselője; valamint a jól eltalált framptoni hely-forma az a négy kategória, melyben Zsuffa és Kalmár alkotása színjelesre vizsgázik. Budaörs egy kicsit nyugodtabb részén, az egykori, 1974-ben emelt pártház felhasználásával épült fel az új városháza. Lakótelepek, némi rozsdáövezet, egy irodapark függönyfal-unalma, harmadik generációs parasztházak és a hegyvidékre felkúszó neocicki villák irgalmatlan áradatával dacoló mészkőszikla alkotják azt a rendkívül eklektikus környezetet – szűkebb régiót –, melynek kritikai elfogadása egyben az új épület formálási alapjává is vált.

Az eredeti pályázati tervekben az egy szinttel magasabbra álmodott épület – a funkcióigények racionalizálásával – így döccenő nélkül simul környezetébe. Legfőbb inspirációja a háttérben emelkedő mészkőszikla volt, mely a ház telepítését, enyhén szabálytalan, kristályos formáját, valamint anyaghasználatát is meghatározta. Némi analógiával: a csiszolt mészkőcubus finoman kristályos és összefogott telepítése rímelt a sziklatömbre; az újból helyzetbe hozott építészeti elem, a kolonnád pedig nagyképűség nélkül csendesíti a lakótelep vizuális összképét.

Az együttes legnagyobb érdeme azonban mégiscsak az az intenzív térszövet, mely a földszintet a föltől egészen a hátsó utcáig egyetlen jól dramatizált egységgé komponálja. Pengefalakon, illetve hagyományos pillérsoron keresztül feltáruló külső udvar,

belső peripteroszos-galériás aula, udvar, kolonnád és külső park képezi azt az átjárható térsort, mely a demokratikus hatalom nyitottságaként is értelmezhető. Ez a gazdag térbeliség azzal a formálási eszközzel párosul, mely némi szikársággal az anyagokat és a helyszerűséget lélegezteni engedi.

Merthogy sikerül a lehetetlen, e két udvar helyé válik. Különösen a második udvarban lehet elképzelni egy igazi nyári piazzát, mely azután a felületplasztikai, land-artos eszközökkel komponált parkba oldódik. A finom jelzésekkel építkező parknál szabadabb kezdet enged magának Zsuffa és Kalmár, mely leginkább a szabadon elhelyezett faltestek, de méginkább a külső csobogó formájában mutatkozik meg. Eddig mindez vita felett áll, igen komoly teljesítmény.

Némiképp problémásak azonban a homlokzatok – ez leginkább a pályázati tervekben rögzített megoldás ismeretében szembeötlő. Némi blöff-izzel ugyan, de a 2003-as első javaslatok olyan homogén, az üvegfelületet a kőburkolatba simító megoldást javasolt, amely az épület dobozszerűségét fokozva elementáris erővel láttatta a kolonnád transzparenciáját. A zártság-nyitottság dialógusában a közhelyszerű üvegezés helyett az átjárhatóságot a – távolról Aldo Rossit idéző – régi-új lelemény, az oszlopsor biztosította. Az eredeti grafikai iz tartalmi hiányosságaival együtt jótékony hierarchiát teremtett a zárt és az át-

PÁHOLY
LODGE

tört között, különböző sűrűségű térhártyákat választva el egymástól. Ehhez képest a homlokzat megvalósult formálása határozott visszalépés. Foltszerűségében a kolonnád változó árnyékjátékával szemben túllontul egyértelmű, kijelentő.

Ez azonban a kisebb probléma. Talán nem vagyok egyedül azzal a vélekedéssel, hogy Zsuffa Zsolt és Kalmár László a kortárs magyar építészet épp napjainkban kiteljesedő tehetségei. Az eljövendő építészet olyan, már szárnybontás után lévő alakjai ők, akik helyzetüknél és fiataláguknál fogva rendkívül jól befolyásolhatják, gazdagíthatják a tradíciónak azt a folyamatát, amely a ma kurrensnek számító építészeti alkotásokból áll. Ugyanakkor ezt a tradíciót meg is kérdőjelezhetik, sőt új tradíciót is indíthatnak. Koruk okán különösen izgalmassá válhat alkotásaik újdonságértéke. Márpedig az újdonsággal a városháza építészeti adósak maradnak. Ha arra a Karácsony Tamás, Janesch Péter, Keller Ferenc, Cságoly Ferenc és Turányi Gábor képviselte szakmai közegre gondolunk, ahonnan Zsuffa és Kalmár építészete eredeztethető, akkor lehetetlen nem észrevenni, hogy az ablakok véletlenszerű kiosztása a pécsi Barbakán ház, a Medve utcai általános iskola, illetve az Építészstúdió által jegyzett Info parki irodaházak ide vágó részleteinek reflexiói; a sakktabla-szerű üvegosztás-motívum mintha Turányi Gábor Porcelániumát és villáinak sorát követné, a skicceket pedig akár a mesterek bármelyike készíthette volna.

Az egyéni formai, vagy grafikai lelemények előtt rendre három út áll. (1) A divat dicsőséges hulláma in felkapaszkodva idővel a felejtés mélyére hullik, mint ahogyan az Bernard Tschumi hullámozó tetejével történt a La Villette Parkban, (2) kizárólag az alkotójára jellemző attribútum marad, mint ahogyan az

Carlo Scarpa lépcsős betonplasztikáinál látható, vagy (3) ebből a személyes attribútumból vagy divatelemből a dupla üvegfalakhoz, vagy a hajtogatott szerkezetekhez hasonlatos, általánosan elfogadott építészeti eszköz lesz. Zsuffa Zsolt és Kalmár László feladata nem egyfajta szintetizálás, mint inkább járatlan ösvények nyitása, kérdések feltevése, semmint válaszok adása lett volna. A pályaműhöz mellékelt rövid leírás is azt igazolja, hogy a tervezők túlságosan is figyeltek a pályázat zsűrijére. Túlzottan olyan, sőt olyanabb lett, mint amelyet Keller Ferenc, Pazár Béla, Czigány Tamás és Kónig Tamás biztosan szeret, mellesleg épít. Mindez ugyanakkor inkább az idő ellen dolgozó biztonsági játéknak, semmint elvtelen normakövetésnek tekinthető. Legalább is ezt igazolja az épület jelen oldalakon is látható fotóanyaga.

Ez a ház – a soron következő médiumokban éppúgy, mint itt – a tervezők kifejezett kérésére fekete-fehér képdokumentációval jelenik meg. Ebből két dologra, az épület Zsuffa és Kalmár által kívánatosnak tartott időbeni létmódjára, illetve az építészeti képen rejlő műfaji önértékre lehet következtetni. Az építészek e kérése arról árulkodik, hogy létezik egy olyan képi állapot, amely a ház – tervezői szándék szerinti – legpontosabb reprezentációja. Ha ez így van, akkor az egyben azt is jelenti, hogy a ház és a képe egyenrangú szereplőként lépnek színre abban a folyamatban, melyet az építészeti tudás generálásának, átadásának nevezhetünk. E gesztus rendkívül szerencsésen cáfolja azt a vélekedést, amely hierarchikus pozíciókat feltételez a ház, illetve a vélt jelentőségében messze alatta állónak sejtett kép számára. Létezik tehát a háznak egy olyan ideális állapota, melyhez a Zsuffaék választotta képtípus áll a legközelebb, sőt, az építészeti tettet, gondolatot az épület

GENERALTERVEZŐ / GENERAL DESIGN
ZSUFFA ÉS KALMÁR ÉPÍTÉSZ MŰT

ÉPÍTÉSZEK / ARCHITECTS
KALMÁR LÁSZLÓ, ZSUFFA ZSOLT

ÉPÍTÉSZ MUNKATÁRSAK / FELLOW ARCHIT
NAGY GÁBOR, NYÉKI ANIKÓ,
REHUS SZILVIA, SZÓKE MARIANN
VERMES DÁNIEL, VILLÁNYI NORB

BELSŐÉPÍTÉSZET / INTERIOR DESIGN
GÓDE ANDRÁS, KÉRI BALÁZS,
WEHNER VIKTÓRIA, FRANK GYÖ
– KROKI STÚDIO

STATIKA / STRUCTURE
SZÓNYI LÁSZLÓ – GEON KFT

ÉPÜLETSZERKEZETI SZAKERTŐ /
STRUCTURAL ADEPT
BECKER GÁBOR, HANDA PÉTER,
WEHNER PÉTER

KERTÉSZET / LANDSCAPE
BÁN KAROLIN

GÉPÉSZET / PLUMBING&HVAC
SZALÓKY LÁSZLÓ, FEJES TAMÁS
– KRISTÁLY KLÍMA KFT

ELEKTROMOS TERVEZÉS / ELECTRICAL DE
BALÁZS JUDIT, BALÁZS PÉTER
– ARTVILL KFT

AKUSZTIKA / ACOUSTICS
JUHARINÉ KORONKAY ÁGNES

KIVITELEZŐ / MAIN CONTRACTOR
EUROPÁI ÉPÍTŐ RT – SÓTI ERNŐ,
SAMSON ANDRÁS, BESNYÓI
GYÖRGYNE

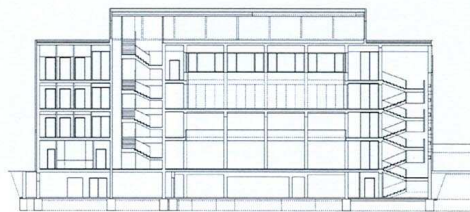
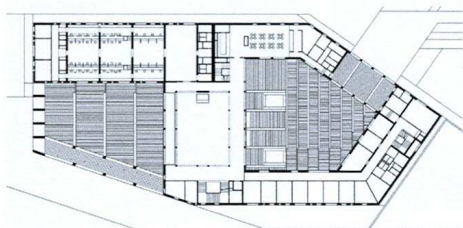




és képdokumentációja egyszerre reprezentálja. Ha tehát létezik az építészetnek a képeken keresztül élő, kétdimenziós létformája, akkor léteznie kell a kétdimenziós építészetnek is.

Némiképp problematikusabb az igény, amely a lehetőséges – és véleményem szerint – plurális képsorozatok közül épp a fekete-fehéret részesíti előnyben. A fekete-fehér képek emelik az időtől a házat, egy olyan létállapotot konzerválnak, amely ha le nem is zárja, de végletesen leszűkíti az alkotás további képi értelmezésének lehetőségét. Kísérletet tesz arra, hogy képi megjelenítésében is uralja, időtlenné tegye a házat. A színredukciós technika kapásból olyan panteon ajtaján kopogtat, amit önértéken egyetlen épület sem

érdemel meg. Az időből való kiemelést, a felnemesítést képrögzítési eszköze párosulva a homlokzatok formaszinkretizmusával, csak erősíti a korábbi sejtést: Zsúfa Zsolt és Kalmár László a hazai építészeti „aranygenerációtól” ellesett szakmai fogások alkalmazásával a biztosra mennek. Nincs kísérletezés, nincs a fiatal építészekre jellemző termékeny tévedés, jóindulatú félreértés. Az az ellentét, amely e két rendkívül tehetséges alkotó fiatalasága és eme – mondjuk ki – koravén ház között feszül – ha csak egyetlen ponton is, de – kezd ki az épület mint mű hitelességét. Ez az egy pont valahol az újdonság környékén húzódik, amely persze relatív fogalom. Mást jelent az építészek és mászt a nagyérdemű számára. De ez már egy másik történet.



ARCHITECTS

László Kalmár, Zsolt Zsuffa

PÁHOLY
LODGE

Andor Wesselényi-Garay

Seen in a Mirror

Enlargement of City Hall, Budaörs

HIGHLY PROMISING talents of contemporary Hungarian architecture, Zsolt Zsuffa and László Kalmár have won a tender for the architectural design of the town hall in Budaörs in autumn 2003. Due to its significance this project appears suitable for discussing the situation of young architects in Hungary.

Tautness, exciting and dramatized rows of space, the open, democratic self-representation of power as well as the well-hit Framptonian location-form are the four categories in which the design by Zsuffa and Kalmár has received the best marks. Set in a relatively quiet part of Budaörs, the new town hall was built by using the former party headquarters erected in 1974. Housing estates, a belt of rust, the curtain-type boredom of an office park, farmhouses of the third generation and neo-suck villas creeping up the hills make up the merciless stream that limestone cliffs resist unyieldingly to comprise a highly eclectic-style environment – that is region in the narrow sense – the critical acceptance of which also functions as the basis for the formation of the new building.

In the original tender design it was meant to have one more storey, yet after the rationalization of the criteria for functions the building now nestles in its surroundings without a jolt. Its main source of inspiration was the limestone cliff in the background which also defined the positioning of the house as well as its slight-

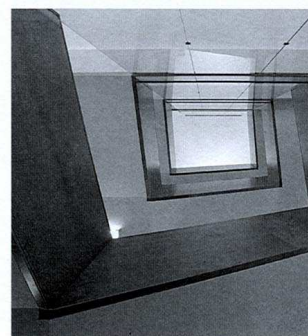


ly irregular crystal-like form and the variety of materials used. With some analogy the gently crystalline and organized positioning of the chiselled limestone cube seems to rhyme with the mass of the cliff, whilst the colonnade – an architectural component which has been promoted into a new situation once again – soothes the visual overall image of the housing estate without any trace of self-importance.

However, the chief merit and virtue of the complex lies in the intensive texture of space which unifies the ground-floor ranging from the main road as far as the street at the back and thus makes it just one single well-dramatized unit. On blade-walls and via the traditional row of pillars the outer court is revealed through an interior peripteros-type unit - compris-



ing a porticoed aula, a yard, a colonnade and an outer park – making up the row of traversable spaces which may as well be welcome as the representation of the openness of a democratic power. This richness of spatiality is coupled with the ascetical qualities of formation letting materials and local qualities breathe with some degree of gauntness. We can witness the impossible being accomplished here: the two yards turning into one. The second one is especially suitable for imagining a genuine summer piazza which later dissolves into a park composed by means of land-art and those of surface plasticity. When building up the park of gentle signals, Zsuffa and Kalmár gave themselves plenty of rope, which proves



most fruitful in the forms of freely positioned wall-bodies and primarily in the outer gurgle.

So far it is a fantastic accomplishment beyond dispute.

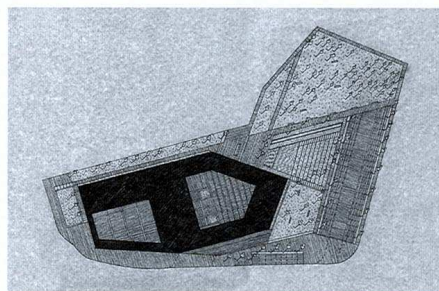
The facades, however, appear somewhat problematical, which is especially striking when knowing what kind of solutions had been included in the tender design. The first ideas in 2003, even though with a slight impression of a hoax, proposed a homogeneous glass surface blending into the facework of stone which would have revealed the transparency of the colonnade with a strong emphasis on its box-like qualities. In the dialogue going on between closedness and openness it was the old-and-new invention, the row of columns evoking Aldo Rossi from a distance that guaranteed traversability. The original graphic taste coupled with the shortcomings of contents created a beneficial hierarchy between closed and pierced qualities, separating spatial films with various degree of density. In comparison the facade realized here is undoubtedly one step back. Regarding its patchwork character and the changeable play of shadows of the colonnade it appears rather too unambiguous and affirmative.

However, this is a trifling issue. I may not be the only one in our community of

□ PÁHOLY
LODGE

the trade taken in the narrower sense of the word who holds this opinion and expectations when regarding Zsolt Zsuffa and László Kalmár the gold reserves of contemporary Hungarian architecture – a promise that appears being fulfilled these days. They are representatives of our architecture of the near future who have already taken wing and because of their position and youth may exert highly positive influence on the stream of the tradition made up by current works of architecture and able to enrich it. The very same tradition can also be challenged and even a new kind of tradition may be launched. Because of their age the novelty of their designs appears especially exciting. Yet the architects of the town hall still owe us a lot as far as novelty is concerned. When thinking of the professional medium represented by Tamás Karácsony, Péter Janesch, Ferenc Keller, Ferenc Cságoly and Gábor Turányi which the architecture of Zsuffa and Kalmár originate from, one cannot help noticing that the random arrangement of windows may as well be those of the Barbikán House in Pécs, the primary school in Medve Street, the office-block in Info Park by Építésztúdió, whilst the motif of the chessboard glass panelling could be derived from Porcelanium and villas by Gábor Turányi, and their sketches could have been drawn by Tamás Karácsony.

Individual forms or graphic inventions tend to have three options as usual. (1) After climbing up the waves of glory



launched by fashion they fall into oblivion by time, just like it happened to the waving roof by Bernard Tschumi in La Villette Park. (2) They may remain attributes characteristic of their creators exclusively, as we have seen on the stepped concrete plastic pieces of Carlo Scarpa, and (3) this personal attribute or fashion item can also turn into a generally accepted device of architecture, similarly to double glass partitions or folded structures. I do believe that the task of Zsolt Zsuffa and László Kalmár is not a kind of synthetizing, but the opening of so far untrodden paths and the phrasing of questions instead of giving answers.

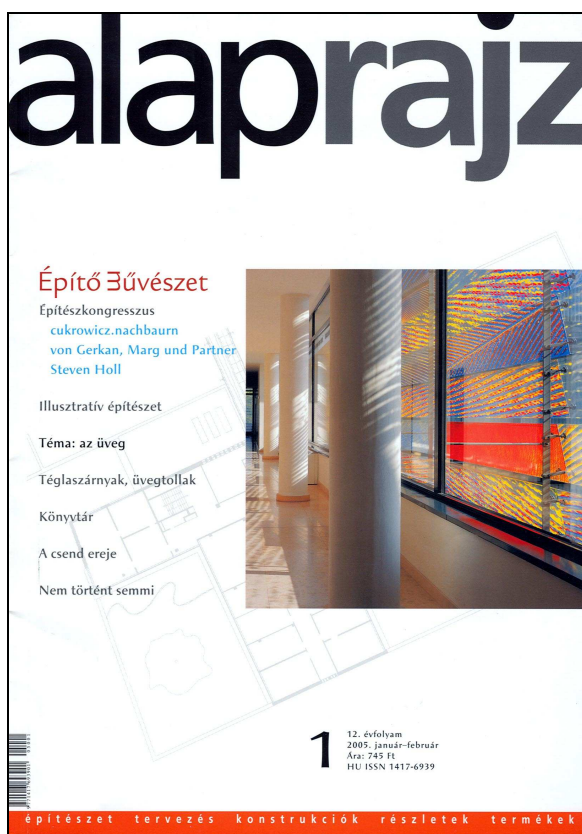
I guess – and it is also proved by the brief article included in their catalogue – that this house concentrated rather too much on the jury of the tender. It has turned out to be a building which is approved by Ferenc Keller, Béla Pazár, Ta-

más Czigány and Kónigh Tamás for sure, and, besides, also resembles buildings they usually build.

However, it should be regarded a safety game working against time rather than an unprincipled adoption of norms. Zsolt Zsuffa and László Kalmár played safe by applying tricks of the trade they had learnt from the model generation of Hungarian architects – there is no scope for experimentation, no trace of fertile mistakes or well-meaning misunderstandings typical of young architects. The kind of discrepancy between the youth of the two highly talented creators and - let us admit – a prematurely old house has started to undermine the authenticity of the town hall, even though at one point only. This hotspot lies somewhere in the field of novelty, which is a relative concept of course as it has a different meaning for architects and for the public. But it is yet another story.



„Illusztratív építészet” in: *Alaprajz* 12. évfolyam, 1. szám, 2005. január-február, 12-17. Kritikai tanulmány a Zoboki, Demeter és Társai építésziroda által tervezett Művészetek Palotájáról.



PÉLDA



Illusztratív építészet

Művészetek Palotája, Budapest

Wesselényi-Garay Andor

A hazai kortárs architektúra örömteli, ugyanakkor felettébb ellentmondásos pillanataként kell számon tartanunk a Zoboki, Demeter és Társaik tervezésében elkészült, Művészetek Palotája névre keresztelt, dél-pesti kulturális központ születését. Cseppet sem túlzás az építészet – és így a magyar társadalom – ünnepének, sőt egyfajta diadalának tekinteni ezt a házat. Ez azonban nem szabad, hogy elfedje azt a felettébb aggályos városépítészeti, befektetői és politikai környezetet, melyben Zobokiék alkotása fogant. Eredetileg írásomban ezt megkerülve, „kritikai hármas mérce” címmel – jelenlegi építészeti gondolkodásunk szerint – csak az épület „szép” építészeti megoldásaival foglalkoztam volna, mondván, egy építészeti szakkritika – bizonyos mértékig – elválasztható azoktól a társadalmi tényezőktől, melyek a ház alakulását kísérik. Azonban bármennyire is csábító stratégia is lett volna ez, esetünkben semmiképp sem célravezető. Ezek az említett tényezők nem pusztán kísérték, hanem alakították is a ház építészetét. Rádadásul az általuk generált természetes szim-

pátiák és ellenszerek mellett teremthettek olyan – megengedem, részben manipulált – közhangulatot, amely a hazai építészeti öndefinálása és a jövője szempontjából kiemelkedően fontos nagyberuházásokra lobbibírdékek mutyizásaként tekint. Zoboki Gábornak a Művészetek Palotáját átszövő gazdasági közege adott válasza olyan architektúrát szült, melyet a háttérben meghúzódó politikai elszánnás ismeretében is kritikai elemzés tárgyává kell tenni. E kritika középpontja a Művészetek Palotájának bizonyos fokú építészeten kívülsége. Ez az építészeten kívülség olyan stratégia eredménye, amelyet Zoboki Gábor – ösztönösen vagy tudatosan – választott annak érdekében, hogy tervezői akaratát érvényesítse a fentiekben ismertett közegben. Ez a stratégia olyan építészeti alkotás létrejöttét eredményezte, amely elsősorban bizonyos narratív-textuális struktúrák mentén rendezhető. Magyarán, a Művészetek Palotája nem az építészet meglehetősen gazdag, immanens – Lukács György egyik kifejezését hirtelen leporolva – „saját világa”, hanem szövegek, szavak, történetek, vagyis narratív struktúrák szerint értelmezhető. Metaforikus épít-

szet. Zoboki Gáborék háza egy történetcsomag gazdag, ám felemás illusztrációja, egészét tekintve tehát – az építésznek minden jó szándéka ellenére – az építészeten kívül helyezi magát – amivel nem azt állítom, hogy a végeredmény nem építészet. Erőteljes illusztratívítása okán viszont híján van az irracionálisnak, a transzcendentalitásnak és bárminemű metafizikának, amely bármely, az autonómítás igényével fellépő művészetnek bizonyos mértékig sajátja. Mindez nem zárja ki azt, hogy ne lenne felemelő élmény belépni az előcsarnokba, hogy ne lenne háborzongató e briliáns akusztikájú hangversenyteremben ülni, vagy hogy az éjszakai kép ne lépne fel egy landmark-projekt igényével. A kortárs építészet társadalmi recepciója, pozitív elfogadottsága miatt is szükség volt már egy ekkora, formálási és anyaghasználati határhelyzeteket bemutató épületre, ami nekünk épült, aminek üzemeltetési konstrukciója is olyan, hogy vélhetően gőzerővel lesz látogatóbarát. Mindez annyiban jelentős, hogy a hazai, rendkívül konzervatív és köpenyegforgatóstól sem mentes építészeti közizlés emelése – az alapszintű oktatás átalakítása

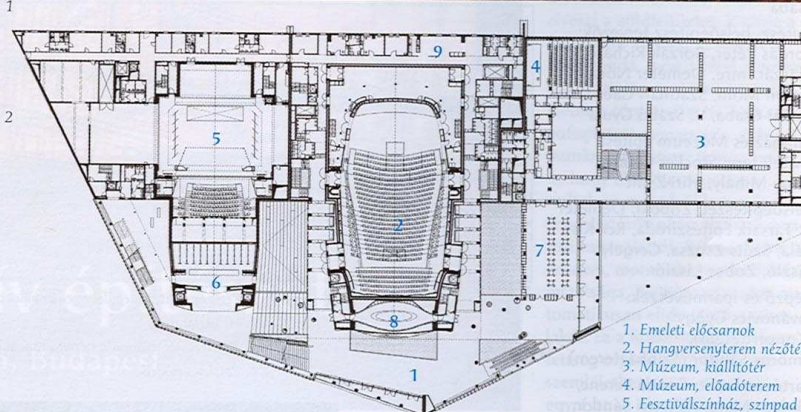
mellett olyan, a nagyközönség felé nyitott, a Kempinskyk és Cézár házak által emelt egzisztenciális falakat leromboló közösségi épületekkel lehetséges, amelyek üzenete egyértelműen az, hogy „az építészet jó”. Ezzel szemben a kortárs hazai építészeti alkotásaira hozott társadalmi verdikt rendkívül sajnálatosan ugyanis az, hogy „az építészet rossz”. Vonzza a forgalmat, elveszi a zöldfelületet, kivágja a fát, eltömi a kutat, és amellelt, hogy ronda, még a teret is privatizálja. Külön tanulmányt érdemelne a téprivatizáció kapcsán pufogatott demagógia, számunkra csak annyi fontos belőle, hogy tényleg megszaporodtak azon funkciók, amelyek rendeltetésük okán elzártak a városi használattól. Bármennyire is érdekes, mondjuk, egy irodaház intaktsága, bejárhatatlansága automatikusan elidegeníti a városlakót. Ez a funkcionális kirekesztettség olyan külső, testszerű szemlélethez vezet el, amely egyrészt az illeszkedés mítoszának agyonfeticizálásában ölt testet, másrészt a közösségi intaktsága révén az ismeretlenség, illetve a megismerhetetlenség automatikus ellenszenvét váltja ki. Magyarán: az emberek nem azért utálják a Kálvini teret, mert úgy néz ki, mint egy frizsider, hanem azért, mert az a frigő nem nekik készült. Pontosan emiatt, vagyis a közösségi megnyitottságuk okán illene már a plázákkal az építészet szintjén is komolyabban foglalkoznunk. Zoboki Gáborék tette a fentiekkel ellentétben az egyébként fontos parkolók, fák, közterületek és kilátás mellett egy közösségi kulturális identitásának megteremtéséről is szól. Így rendkívül fontos aktus. Meggyőződésem ugyanis, hogy az elmúlt három évad kultuszkiállításainak, így a Monet-, a Giacommetti-tárlatok mellett a magyar, vagyis a Mednyánszky, Mattisch Táusch és a Blaue Reiter kiállításainak mintájára a kortárs építészeti is elfogadható, sőt megszerethető. Ehhez viszont ilyen, alapvetően nagy tömegeket vonzó közösségi beruházások szükségesek, mint színházterem, koncertterem és múzeum. Lehetőleg egyben. A modern építészeti megítélésének hazai kétfelűsülésére jellemző egyébként a „bezzeg Bécs” szindróma, ahol a honfitársainkkal

PÉLDA

tömött Museums Quartier kódo-
bozai, valamint az Albertina fém
előteteje láttán senki sem ször-
nyülködik. Bármilyen anyagi ál-
dozatot is követelt tehát a Mű-
vészetek Palotája, az egész kö-
zösségnek, így az építészta-
rsadalomnak is érdeke, hogy lob-
bizzon hasonló méretű beruhá-
zások megvalósulásáért, ugyanis
csakis ily módon jöhet létre az
esztétikában Theodor Adorno, a
pszichológiában pedig Freud ál-
tal leírt kreatív adaptáció, mely-
nek során a szemlélő a számára
addig idegen környezettel oly
mértékben azonosul, hogy a vé-
gén megszereti azt. E jelenség
vulgáris interpretációja a meg-
szokás, csakhogy nagyon nem
mindegy, hogy a Nemzeti Szín-
házat, az Arénát vagy a Művé-
szetek Palotáját szokjuk meg.
Ebből a szempontból hallatlan
siker ez a ház, és nem lehet elvi-
tatni Zoboki Gábor személyes,
emberi kvalitásait sem abban a
lobbifolyamatban, amit szemé-
lyesen vállalt magára úgy Dem-
ján Sándor, mint Orbán Viktor,
vagy a karmester Kocsis Zoltán
és Fischer Iván meggyőzésében,
hogy tudniillik igenis szükség
van egy ezernyolcszáz fős kon-
certteremre, amely mellesleg
egyike lett a világ három leg-
jobb akusztikájú termének.
Zoboki generációjából lehet,
hogy még találnánk tucatnyi
építész, aki hasonló, vagy akár
jobb építészeti minőség létreho-
zására képes, csakhogy a viselke-
déskulturájában is rendkívül ko-
morba fordult, ultrakonzervatív
mintákat követő fiatal „mesteris-
kolás elittel” szemben Zoboki
Gábor sziporkázó, barokkos
egyénisége, kapcsolatteremtő
képesége ennél a feladatnál –
annak keresztülhajtásánál és si-



14



1. Emeleti előcsarnok
2. Hangversenyterem nézőtér
3. Múzeum, kiállítóter
4. Múzeum, előadóterem
5. Fesztiválszínház, színpad
6. Fesztiválszínház, ruhatár
7. Rendezvényterem
8. VIP szoba
9. Öltözők, kiszolgálóterület

kerénél – döntőnek bizonyult.
Tegyük hozzá, a nemzetközi ta-
paszlatokat ismerve ez a ké-
peség mindig is döntő volt, és
a jövőben is az lesz.
Ez a szerencsés egyensúlyozás
ugyanakkor szükségszerűen ve-
zet el bizonyos fokú illusztrati-
váshoz. Rajzi kommunikáció és a
magyarországi közegre jellemző
hagyományos bizalom híján bár-
mely építész kerülhet olyan
helyzetbe – és Zoboki Gábor par
excellence ilyen helyzetben volt
–, hogy szavakon, nyelvi kódo-
kon keresztül kénytelen inter-
pretálni elképzeléseit megbízójá-
nak irányába. Ennek folyamán a
szavak, a történetek valamint az
építészeti tárgyak, elképzelések,

megoldások egy furcsa, közös
halmazt alkotnak, melyben az
utolsó pillanatig felfüggesztett a
szó és az építészeti alkotás vi-
szonya. Ha győz az alkotás, és e
győzelmével számúzi a szavakat,
akkor egy rendkívül építész,
metafizikai valamit kapunk,
melynek értelmezése a szavaktól
megfosztva oly mértékben sze-
mélyes, hogy az a jelentésnélkü-
liséghez vezet el. Erre példaként
lehet említeni Janáky István há-
zaikat, vagy Balázs Mihálynak úgy-
szintén ebben a lapszámban be-
mutatott információs-technoló-
giai karát.

A másik végletben az építészeti
alkotás, megadva magát a sza-
vak jelentésének, egy mítosz,
üzenet, eltérő médiumon, vagyis
az építészet médiumán keresztü-
li közvetítésére – vagy önmaga is
üzenetté válva –, annak hordozá-
sára vállalkozik. Ez az organikus
építészettel vagy Rajk László ar-
chitektúrájával jellemezhető nar-
rativitáshoz vezet el bennünket.
Az első esetben az építészet me-
tafizikai saját világa, a második-
ban – kifejezetten az organikus
építészetre gondolván – a nar-
rált világ vagy mítosz kizáróla-
gos középpontjaként történő lé-

tezés az, ami az építészet dráma-
élményét adja. (Csak zárójelben:
nagyon is igaznak vélem Mako-
vecz építészeti-dráma koncepció-
ját, ugyanakkor erősen vitatom
annak az organikus építészeti
számára történő kisajátítását.)
A szavak és az építészet köztes
helyzetében – lévén e cikk is sza-
vakon keresztül kommunikál –
igazságtalanok lennénk, ha ki-
zárnánk a nyelvben rejlő magya-
rázó vagy illusztráló erőt. A sza-
vak és az alkotás kapcsolata
ugyanis eltérő mélységű lehet.
Elfogadott ma metaforákon ke-
resztül beszélni az építészetről,
csakhogy ebben az esetben a sor-
rend egyértelmű, a ház megelőzi
a magyarázatát. Pentti Kareoja
finn építész magyarországi elő-
adásán egyik óvodájának cson-
kolt körcikk tömegét a kivágott
tortaszélet rendkívül képszerű
metaforájával, hasonlatával ma-
gyarázta, de a jellegzetesen finn-
modernista stílusjegyekkel épít-
kező ház kapcsán senki nem fe-
szegette a tortával való mélyebb
azonosságot, mivel az kimerült
egy hasonlattal. Egy ilyen hason-
lat tartalmilag ugyanis nem
számon kérhető; a következő
előadáson majd dinnye fog

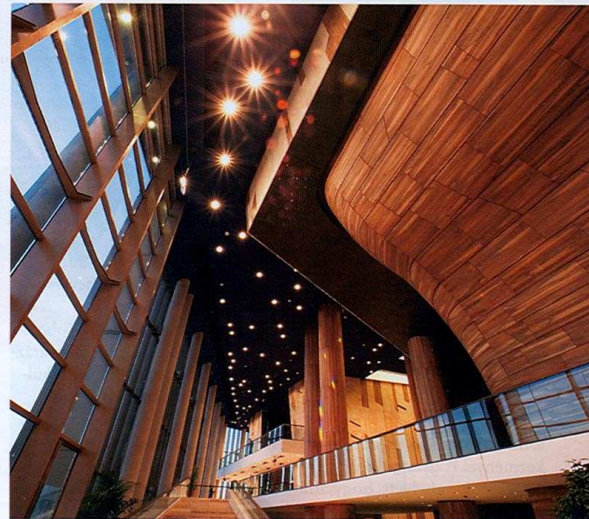
1. Az északi, főhomlokzat
2. Első emeleti alaprajz
3. A „hátsó”, déli homlokzat
3. Az előcsarnok és a „hajótát”

szerepelni, vagy esetleg a belését kivillantó télikabát. A lényeg, hogy az építészeti állandóságát és az alkotó szavahihetőségét nem érinti a hasonlat, lévén az csak korcs nyelvi eszköz valaminek az illusztrálására. Ennek elmentettjeként egy épület teljes joggal működhet Rorschachtesztként, aminek forma nélküli alakjába lelkiállapotunk függvényében látunk bele valamit. Ennek legszebb példája mondjuk Le Corbusier Ronchamps kápolnája, vagy a grazi Kunsthalle dobbanó üvegszíve. Jóval egyirányúbb ez a kapcsolat, ha stílárís, az ösztönös emlékeztetés szintjén túlmutató formai kapcsolat is felfedezhető a szó jelentése és az adott építészeti megoldás között. Mondjuk egy tényleg felismerhető hajótát jelenik meg az előcsarnokban. Ezalól már nem lehet kibújni, építészeti konzekvenciája pedig kettős; a profi építészeti megjelenítésen túl kulcskérdéssé válik a miért. Az épített metafora, az ábrázolt tárgy mennyiben szolgálja a rétegzett értelmezhetőséget, mennyiben gazdagítja, esetleg profanizálja az adott funkciót, ad-e új támpontot az építészeti szándék megértésében? (Nem feltételezzük azt a gaszágot, hogy valaki igazolható metaforákon keresztül adja el épületét a megbízójának, majd „szakmai” kontextusban megtagadja, mondván: csak bebetető vice volt.) Úgy vélem, Zobokiék illusztrativitása nem hatol a felszín alá, a magasan pallérozott ízlésen túl a méreteket leszámítva nem kerül olyan helyzetbe, hogy akár térképzésről, akár építészetről, akár a kultúra fogyasztásáról, akár az épület déli határhelyzetéről újat mondjon, egyáltalán problematizálja azt. Pedig mondhatna, mert erről a helyzetről nem megbízója, hanem javarészt ő tehet. Ennek belátásához egy pillantás erejéig érdemes az épület alapszerkezetének felidézése.

Ez a ház egy rendkívül bizonytalan formájú, ötszög alakú telken helyezkedik el. Számos tervvázlat után alakult ki a jelenlegi elrendezés, mely szerint a szabálytalan üvegtérbe három doboz tolnak bele. A színháztermet, a koncerttermet és L alakban a múzeumot. Az utóbbi könyökében az előcsarnok megszünik, és hatalmas, lépcsős kiképzésű fedett-nyitott mesterséges tájban ér véget. A komplexumot dél felé egy falként aposztrofált kiszolgáló-, irodai blokk zárja. Az üvegezett előcsarnok, melynek sokak által ellenszenvel fogadott függönyfala a nyolcvanas évek eleji „endekás” profilképzést hozza újra helyzetbe, megrendítő méretei, eleganciája, és minőségi anyaghasználata mellett is inkább végeredmény, a tekinthetár okozta adottság, semmint tudatos térszervezési eszközökkel formált, építészeti értelemben vett tér. A belső legkomolyabb feszültségét a színházterem és a koncertterem beüsztatott, lágyan hajlított, pazar megjelenésű faelemekkel burkolt tömbjei alkotják. A koncertterem – a Duna közelsége okán – egy hajó tatját formázza, mely a fragmentumaiban belül is jelentkező, lépcsőkkel kehely alakot felvevő műtájon – értsd: a Duna medrén – nyugszik. Ahogy Török Péter a Nemzeti Színház elé komponált egy hajóorrot, úgy komponál Zoboki egy hajótatot itt a belsőbe, amely kézenfekvőségével együtt – ti. juthatna már más is eszünkbe a Duna kapcsán, semmint hajó, vagy Rajk Lehel téri piacával kofahajó – mégis megfelelő intellektussal rendezzi el a Nemzettel való kapcsolatot. Ami külön dicséretet érdemel, ugyanis Zoboki nem nyomja agyon, a trendiséget kellemesen visszafogva nem döngöli földbe a Nemzetit, sőt bebilázott leckét sem mond fel arról, hogyan is kellene ma kinéznie egy kulturális intézménynek. A tapintatos indítás és a „húzó” gondolat, leginkább az épületbelső műtájként történő kezelése azonban hamar gellert kap. Az utóbbira, vagyis a műtájra a köztes terekben, némi sehonnas sehova sem vezető olaszlépcső

formájában, valamint az eltérő méretű és ritmikájú oszlopok erőtlen reminiscenciájában talán lehet még némi sejtésünk, de az illusztrativitás addig nem jut el, hogy értékelhető építész-

hangok katedrálisába történő belépés előtt, illetve ez a térhártya hordozza a koncertterem zengőkamráit is. Csakhogy – egy pillanatra egészen a részletekig bonyolódva – a szűk oldalfolyo-



ti megoldást adjon a belső tér, mint műtáj gondolatára. És itt még csak nem is érintettük annak miértjét, jogosultságát vagy intellektuális töltetét. A színház és a koncertterem lágy formáját (az előbbi is ilyen lett volna, csakhogy annak szögletes előadását a költségtakarékosság követelte) az alkotók egyenes alú átmeneti terekkel – térhártyával – öltöztetik fel oly módon, hogy azok a lágy formákkal kontrasztot képezve mind a színházterem, mind a koncertterem tömegét a zavaros és – már bocsánat a kifejezésért de ez az igazság – pitiáner tetőfelépítmények banalitásába löki. Az eredeti ötlet, vagyis a lágy forma dobozba nyomása addig élt, ameddig az a tetőn is egyértelműen jelentkezhett. A svungját veszített megoldást tovább gyengíti azután a zsinórpaddás, valamint az egyéb, ilyenkor szokásos gépészeti egyebek, amelyek együtt már kifejezetten zavarossá és kiszűrűvé teszik a tető képét. A forma „bezárását” az indokolta, hogy az alkotók szerettek volna egy szűk exonartheként működő, átmeneti teret rendelni a

sók kiképzése, világítása a varieték, így az operettszínház fülldet világát idézik. Mint ikon tehát foglalt. És ez egy elfogult értelmezés, nem kell hozzá ugyanis sok, hogy valaki egy plázamozsi oldalfolyosójára asszociáljon, de erről később. Érthető az átmenet igénye egy zajos közösségi tér és a muzsika szent tere között, csakhogy ez a szent tér egyrészt meglehetősen profán, másrészt architektúrájában, színeiben sem az előcsarnoktól, sem pedig az átmeneti tértől nem különbözik annyira, hogy a megérkezés élménye archaikus, vagy akár drámaian eltérő legyen. A koncertterem hangulatában az átmeneti folyosó és az előcsarnok között helyezkedik el. Melegségét az előcsarnok faburkolatú elemei, a hangvető falak meglepő színvilágát pedig a folyosó burjánzó és fojtogató vöröse vezeti be. Sajnos – és az épület térképzési gyengeségével összhangban jelentkező illusztrativitás valahol itt fut zátonyra – az átmeneti folyosó, mint tértérteget buta didaxisa, illetve ennek túlhajtásaként az eredeti koncepció, vagyis az önállóan létező, betöltő lágy

PÉLDA

PÉLDA



formák és azok járulékos következményei is gyengülnek. Az alkotók – ahelyett, hogy arra koncentráltak volna, hogy a beüsztatott dobozok ennyire párhuzamosan álljanak-e egymással, mint ahogy a katonás rendbe pakolt színházterem és a koncertterem teszi, vagy hogy tartalommal töltsék meg a kialakuló köztes tereket, melyek ennek híján maradékterekké válnak – az előcsarnok, a folyosó és a koncertterem hármasságában eltérő térreget felfedezve egy újabb, rendkívül spekulatív illusztrációba fogtak, és e hármasságot az anyagok, vagyis a belső burkolat, a külső kórteleg és a falnyílások kaváájának átmenetiségével is elkezdtek hangsúlyozni. A gyengülő tartalmú illusztrativitás közepette e hármasságokat a terekből levezető gondolat rendkívül építészeti. Csak hogy pontosan építészessége folytán az illusztrativitás háttere előtt spekulatívá válik, ami jelzi, elérkeztünk ahhoz a felső határhoz, amit Zobokiék építészeti eszközökkel még le tudnak kezelni. Többre ugyanis nem futja – ami magyarázza is egyben e mellékvágány hangsúlyozását, a megoldás butuska didaxisát. Azt hiszem, régen túl vagyunk azon, hogyha rétegekről beszélünk, akkor örülnünk annak, hogy ké-

regként ismerünk fel egy csomóponti banalitásként jelentkező, vigyorgó profilú kőlap burkolatot. Félreértés ne essék, lehetne a térretegeket anyagok és csomópontok differenciált hierarchiájában megjelenítő formálás a hab a tortán, ha ettől függetlenül és egyébként rendben lenne a műtáj és a köztes terek problémája, de nincsenek rendben. Továbbmegyek, három funkció, három köztes tér, három térreteg. Ez már önmagában is épp elég építészes lehetne és adhatna elég molyolnivalót ahhoz, hogy senki se bonyolódjék ezenfelül felesleges narrációba, ráadásul a genius locihoz méltó allúziót is találunk hozzá: hármasságot, vagy triószonát.

Meggyőződése, hogy Zoboki Gáborék a szavakkal elmagyarázható illusztrativitásba menekülnek – illetve kommunikációs stratégiaként ösztönösen oda is helyezik magukat – azért, mert az építészesebb problémákkal, talán a méret és a tapasztalat hiányának érthető okai miatt, nem tudnak mit kezdeni. (E ház hazai, genetikai előképeknek a kongresszusi központ tekinthető. Ne feledjük, a hasonló méretekkel küszködő Skardellinek az Arénánál segítségére volt a kollektív memóriában még élő Sportsarnok, arról nem beszélve, hogy építészeti tézisért kötött technológiáról lévén szó, javarészt testként formálhatta meg.) Csak hogy Zobokiék illusztrativitása azonnal értelmezhetelenné válik, ha a műtáj mintájára kikapik mögüle a „mit?“, vagy a betolt dobozokra gondolván a térretek rápakolásával elvesz a dobozosság. A koncepciót érintő fegyelmetlenségek miatt – a természetes és megéremelt „hűha!“ érzésén túl – különösen kritikus pillantás vetül arra, ami van, illetve megmaradt. A színház, a koncertterem és a múzeum közötti két funkció nélküli terület joggal válhatna Zobokiék termívészeti alkotásává. Ehelyett, részben egy koherens térkonceptió hiányában, részben azért, mert a dobozbetolásokkal eleve tárgyként, vagyis kívülről tekintenek bizonyos elemekre, ezek a terek ahogy esnek, úgy puffannak.

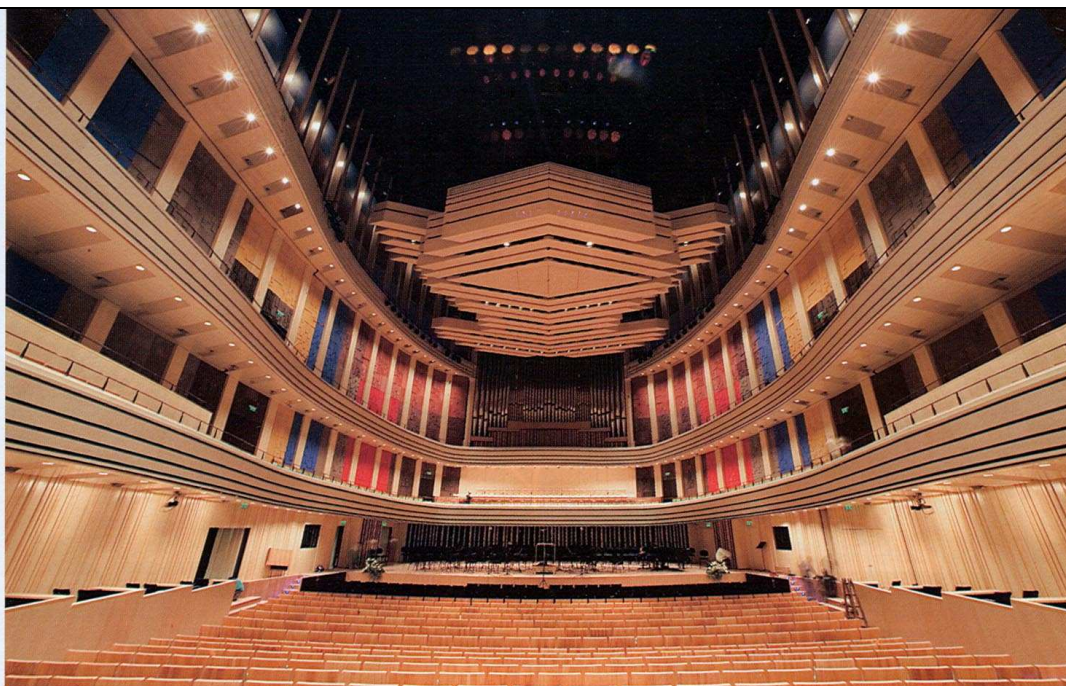
A grandiózus előcsarnok sem azért olyan, mert olyannak kellett lennie, hanem azért, mert éppen így jöttek a telekhatárok. Zobokiék nem terekben, hanem effekttekben gondolkoznak, az építészetre kívülről, mint testre tekintenek, mint látható, szemléletük szerves részét képezi a korábban leírt, az építészettel inaktív társadalmi recepció. Az élményszerűséget egy mese izgalma váltja fel. Ez most tényleg egy hajó, azok a gerendák tényleg az evezők? A tudatos térképéssel kapcsolatos ambivalenciát és kételyeket erősíti a koncertterem formálása, amely szigorú akusztikai-technikai kötöttségével együtt is oly magasnak tűnik, hogy a földszinti zsöllyékben kissé elveszett érzésünk lehet. Persze ha nem ilyen magas, akkor nem lóg a tető fölé, és megbukik a mutatvány a dobozba tolt dobozokról.

Ennek a háznak a sikere – a gyönyörű hangzású koncertterem technikai bravúrja és a társadalmi fontosságán túl – tehát felemás illusztrációs siker. Talán ezzel függ össze az, hogy e tanulmány írásakor végig az motoszkált a fejemben, hogy mennyire jól áll ez a ház Zoboki Gábornak. Személyiségének megvesztegető ereje elválaszthatatlan az épülettől. Külön élmény volt az idegenvezetéssel bejárni, minden szeglet egy kozmikus rend irányába mutatott a szavain keresztül, ám búcsút intve, akár egy gyönyörű színekben popázó buborék szűnt meg a látomás. Az alkotóknak a házon megnyilvánult téralkotó képességéről hozott verdiktet fenntartva – létezik ugyanakkor egy kontextus, amelyben az általam vizsgált illusztrativitás zseniális stratégiként jelentkezhet. Ez a kontextus a kultúrafogyasztás és általában a fogyasztás azonos aspektusából indul ki, függetlenül attól, hogy alacsony- vagy magaskultúrát, plázában, esetleg a Művészetek Palotájában fogyasztunk.

Sokszor, sok helyen leírták már, hogy egy igazi kortárs múzeum legfontosabb eleme a shop és a café, amely jelzi, hogy tárgyában némileg eltérő, de tartalmában feltétlenül azonos attitűdről, vagyis fogyasztásról és helyhaszná-

latról van szó. A várostesttől vagy környezetüktől idegen, gettósított alkalmi vagy állandó központok – mint a plázák, a Sziget Fesztivál vagy Kapolcs völgye – sorába illeszthető a Művészetek Palotája is, mint funkció. Ha nem így lenne, nem rimánkodna majd minden periferiára szoruló város egy bilbaó-effektusért, és mi sem turbóztuk volna fel ezt a „hitehagyott grundot“ úgy egy identitás nélküli posztinusztriális tájjá, hogy közben végig sem gondoltuk, hogy Budapestnek voltaképpen nincs is topográfiai városközpontja. És bármennyire is szeretnénk, de ez sem lesz az, lévén egy város sokkal rezisztensebb a befektetői voluntarizmusra, mint ahogy azt bárki gondolná. Nem a pénz csinál meg egy területet, hanem az eleve jó területek vonzzák a pénzt. Nálunk még nem született meg Tom Wolf Talpig férfi című regényének Crocker gazdája, aki elég macsó ahhoz, hogy oázist teremtsen a sivatagban. Csak hogy: míg egy pláza csakis és kizárólag pénz, befektetési mutatókat és manipulált fogyasztási szokásokat illusztrál, addig egy „kultúrplázának“ lehetősége van arra, hogy egyet s más közöljön hagyományról, identitásról, illetve a fogyasztás és a nárcizmus ikonjaiból okulva, a maga javára fordítsa azok fegyvereit. Ebben a kontextusban az alkotók félsikert könyvelhetnek el. A kulturális identitás és fogyasztás problémakörét ugyan nem karcolják, ám amit illusztrálni próbálnak, az a zenéről, a hagyományról, némiképp a hely szelleméről szólt gondolat is egyben. Sőt, az épület éjszakai világítása, a több tízezer LED sikerrel rendel versengő látomást a dél-pesti hídfőhöz. Szükségtelenné a szavak és az illusztrativitás ahhoz, hogy a téralakítási döccenők miatt, mondjuk, ne tekintsünk a mozgólépcsős részre egy jól sikerült reptéri terminálként vagy „mammutalaként“.

Azzal együtt, hogy az épület dunai és hid felőli homlokzata nem a legszerencsésebb, az előbbi súlytalan, az utóbbi pedig tökéletes tévedés, a ház egésze az egész magyar építészet további menetére is tanulságokkal

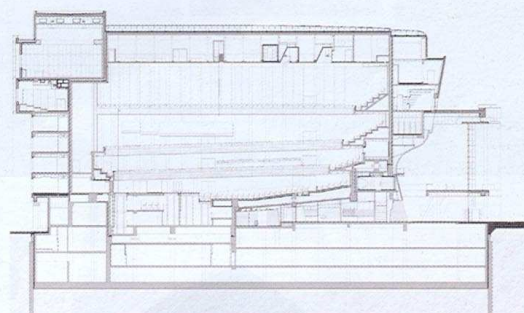


2

szolgál. Ennek egyik része az építészeti kulturális szerepének újra-definiálásában rejlik. Míg a nyolcvanas években és a rendszerváltás környékén elsődleges szerepet az irodalom játszott a közösség – rejtett – érzéseinek és vágyainak megfogalmazásában, addig az új millennium politikai, gazdasági és társadalmi harcra az építészet lesz. Tévedésem lehetősége fennáll, de, tekintve a civilszervezetek erősödését és az építészeti körül gyülekező iszonyatos gazdasági, politikai és társadalmi erőteret, e három tényező komoly eséllyel lökheti szakmánkat egy megváltozott kontextusba.

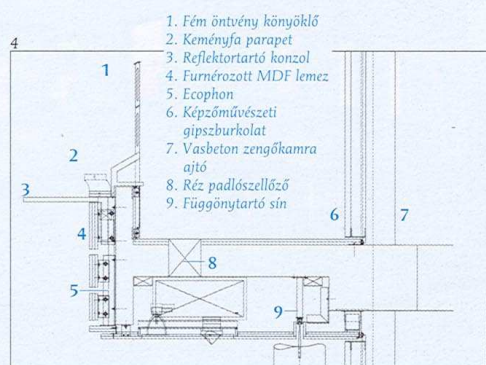
A másik tanulság kifejezetten építészeti, így Turányi Gábor Mecset utcai háza kapcsán megfogalmazott léptékváltási kísérlettel és a Zoboki-Demeter kettős Váci úti irodaházával kapcsolatos. Nagyon úgy tűnik, hogy egy ekkora közösségi komplexum nem tud Pallasz Athéné módjára teljes fegyverzetben, egy csapásra apja fejéből kipattanni. Eltelt másfél évtized, mire a sok, minősíthetetlen hegyvidéki szemét után a családiház-építészeti kitermelt valami olyasmit, amit kortárs villaépítészetnek lehet nevezni. És itt nem a méretekre gondolok. Keller Ferenc, Cságoly Ferenc, Hőnich Richárd és Nagy Iván sikeres irodaházai, a Graphisoft, az Alkotás

Point és az Ericson mögött tucatnyi felejthető, a hazai derék had másodkézzel barkácsolt rémtette áll. A plázáknál ugyanez a helyzet. Pólus, Duna Plaza, Lurdy-Ház, és a Mammut iszonyata, hogy végül születhessen egy részben tolerálható izé, a Westend, illetve egy tisztas munka, az Új Udvar. Kevésbé vagyunk szerencsések a lakóparkokkal vagy a városi kondominiumokkal, bár itt is találunk egy Lejtő utcát, vagy Hajnal Zsolt Kapás utcáját, amelyek ugyan kevésbé a kollektív építészeti ízlés és tudás átörökítésével elinduló evolúció, mint inkább az építészek személyes tehetségének emlékei. De mégis vannak! A Zoboki-Demeter kettős rövid időn belül egy-egy ilyen fejlődési folyamat élére, illetve végére került. Váci úti irodaházuk sikere a nagyszerű, a közészerű és az örök felejtésre kárthatandó fákezű elődök sikere is, ám a Művészetek Palotájában a kollektív tapasztalat hiányát csak részben tudta pótolni az illusztrativitás, mely verbális menedékként szolgált az alapvető térképzési problémák elfedésére.



3

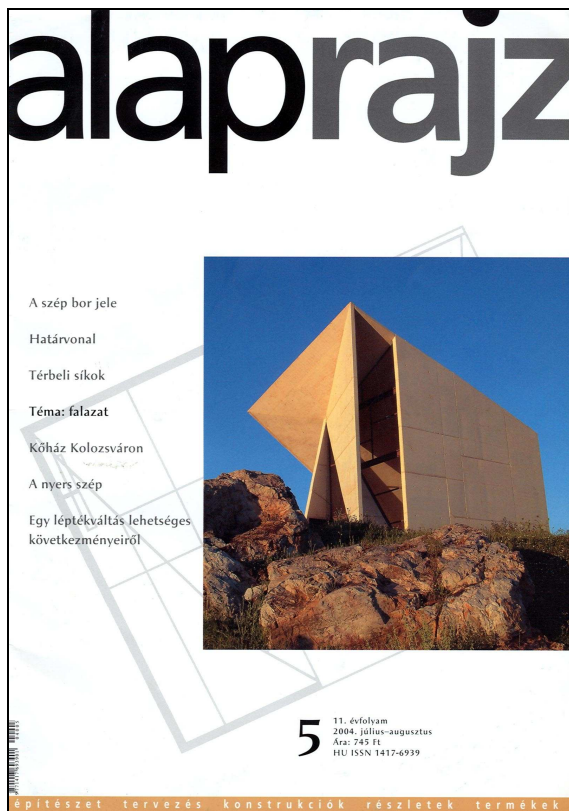
- 1. Nézőtéri feljárat
- 2. A Nemzeti Hangversenyterem – enyhén lendületes erkélyek, világszínvonalú akusztika
- 3. Metszet a hangversenytermen át
- 4. A nézőtéri mellvéd részlete

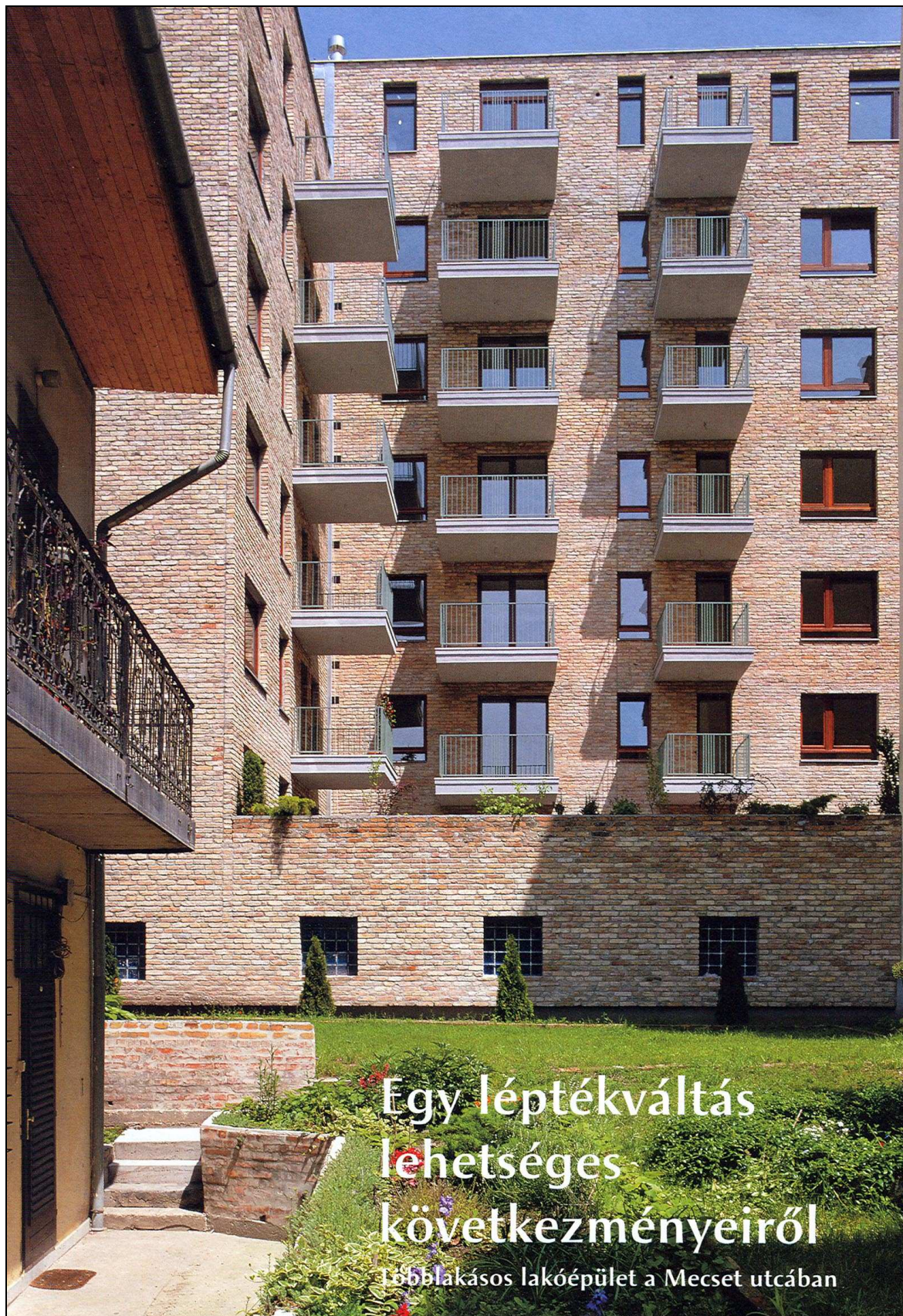


- 1. Fém öntvény könyöklő
- 2. Keményfa parapet
- 3. Reflektortartó konzol
- 4. Furnézott MDF lemez
- 5. Ecophon
- 6. Képzőművészeti gipszburkolat
- 7. Vasbeton zengőkamra ajtó
- 8. Réz padlószellőző
- 9. Független tartó sín

17

„Egy léptékváltás lehetséges következményeiről. Többlakásos lakóépület a Mecset utcában.” in: *Alaprajz* 11. évfolyam, 5. szám, 2004. július-augusztus, 34-37. (Elemző tanulmány Turányi Gábor által emelt társasházról.)





TÉMA: FALAZAT



1

1. Léptektorlódás a Mecset utca környékén – háttérben az új lakóház
2. Emeleti alaprajz
3. A türbe felé néző homlokzat...
4. ...és a valóság az elviselhetetlenséggel határosan közeli teraszokkal

Wesselényi-Garay Andor

Nem sokkal a West End átadása után Finta József egyik írásának bevezetőjében arról írt, hogy a kortárs építészetkritika és talán en bloc a hazai építésztsáradalom idegenkedik a nagyléptékű épületektől, hiszen kritikai lelkesedést túlnyomórészt kis kamaradarabok, családiház-léptékű épülettárgyak váltanak ki. Valóban – és ez különösen az ezredforduló táján volt így – komoly szkepszis fogadja az építészeti mega-machine Ázsia Center méretű darbjait, csakhogy ez a málcia részben szólt a méretnek. Nagyon úgy tűnik ugyanis, hogy a jelenleg kritikai konszenzussal elfogadott hazai „jó” építészet először szaunákon, családi házakon, egy-egy loftátalakításon kísérletezte ki azt az architektúrát, mely léptékváltásának éppen napjainkban vagyunk tanúi. A Siemens és a Matáv irodaházai, a Fény utca, az Alkotás Point, az elinduló szociális lakásépítés és úgy általában a borászati épületek azt jelzik, hogy a hazai építészet aranyfedezetének tekintett késő ötvenes generáció nagyléptékű, városi szövetben elhelyezett alkotásokon keresztül próbálja-próbálgatja bizonyítani a korábban kisebb mezőgazdasági épületeken, kápolnákon kifejlesztett építészeti nyelvezet relevanciá-

ját. (Ebből a szempontból sem lehet eléggé sajnálni a Magház projekt kudarcát: Janesch, Janáky és a többiek személyében egy teljes korosztály rúghatott volna labdába, most viszont erősen kérdéses, hogy a közeljövőben lesz-e még egy olyan akció, amely, ha kissé üvegburában is, de csoportosan ekkora léptékű munkákhoz juttatja ezeket az embereket.) Erre a léptékváltásra több szempontból is égető szükség van. Nagy Ervin és a Hattyúház esetét sokan olyan kudarcként könyvelték el, amely az organikus építészet urbánus kontextusban történő alkalmazhatóságára hozott – legalább is napjainkig – megfellebbezhetetlen



2

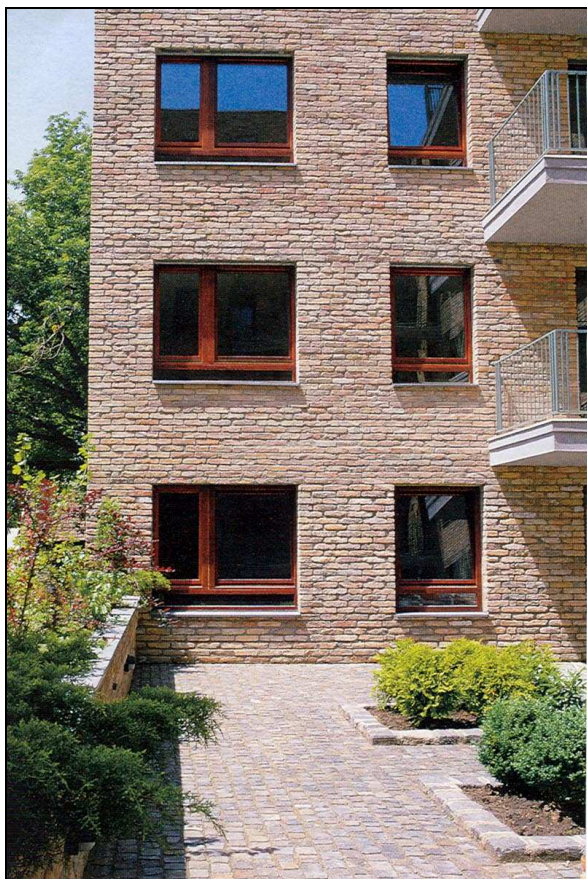


3

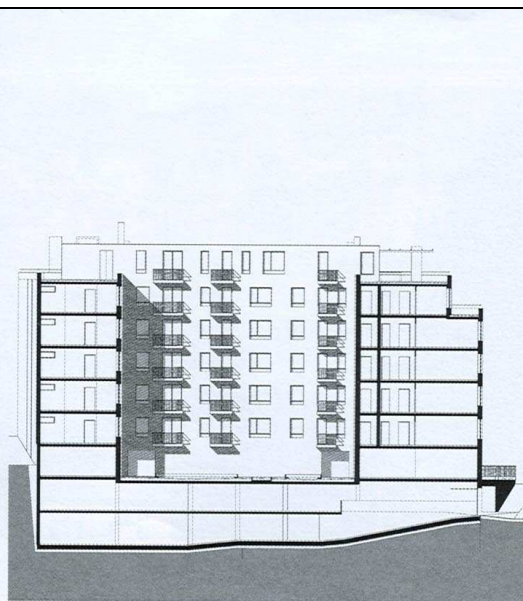
ját. (Ebből a szempontból sem lehet eléggé sajnálni a Magház projekt kudarcát: Janesch, Janáky és a többiek személyében egy teljes korosztály rúghatott volna labdába, most viszont erősen kérdéses, hogy a közeljövőben lesz-e még egy olyan akció, amely, ha kissé üvegburában is, de csoportosan ekkora léptékű munkákhoz juttatja ezeket az embereket.) Erre a léptékváltásra több szempontból is égető szükség van. Nagy Ervin és a Hattyúház esetét sokan olyan kudarcként könyvelték el, amely az organikus építészet urbánus kontextusban történő alkalmazhatóságára hozott – legalább is napjainkig – megfellebbezhetetlen



4



1



2



3

verdiktet. A jelen sorokon tárgyalt, kritikai regionalistának, coolnak becézett hazai építészet esetében is rendkívül izgalmas kérdés az, hogy vajon a „fekete pólós mesteriskolás elit” köreiben meglehetősen magas árfolyamon jegyzett, családi házak, lovardák, csónakházak világában használt formálási valuta mennyire konvertibilis sűrű, urambocsa' történeti városi szövetben. Egy ilyen lépték- és kontextusváltási kísérlet még látszólagos kudarc esetén is rendkívül tanulságos, sőt megtermékenyítő. Meggyőződésem, hogy például a Hattyúház helyi kudarc nagymértékben hozzájárult a magyar organikus építészeti rejteget energiáinak felszabadulásához, ami a második generáció, vagyis Ekler és Nagy Tamás széles körű recepciójához vezetett. Meggyőződésem, hogy a Hatyudál alapozta meg – Mújdricza Péterre gondolva – az organikus derékhadnak a regionalizmus irányába tett nyitását, valamint a Gellért teret és a Stephaneumot idézve a stílépítészeti értelemben is megjelenő posztmodern historizálását. Félreértés ne essék, egyik sem tévút. A magam részéről a hazai regionalista építészeti léptékváltásnak fontos állomásának sejttem Turányi Gábor jelen bemutatott Mecset utcai házát, mely sejtésemet csak erősíti, hogy jelen sorok írásakor feléledni látszik a spenótház projektje is. A helyszínül kapott terület a Gül Baba türbéje alatti telek. Tera-

szosan kapcsolódik a török kori csúcsemlékhez, építészeti értelemben már most speciális mikroklímával rendelkezik. A Gül Baba utcában Balázs Mihály és Somogyi S. Katalin saját családi háza, átellenben szemben Gaskó Mátyás kissé romantikusra hangolt épülete, lejjebb egy Kertész András Tibor-darab, feljebb Schüller Ferenc irodája, a tekintetet pedig Tomay Tamás „toronyháza” fogja meg. Ez utóbbi különösen fontos, hiszen Turányi Gábor feltett szándéka volt, hogy saját telkén olyannyira feszülő épületet hozzon létre, mely térszervező dimenzióiban, „helyenlétőségében” felveheti Tomayval a versenyt. Ehhez Turányi voltaképpen nem tett mást, mint a három irányból tűzfal, a türbe irányába már a tervezés folyamán, utólag „homlokzatosított” épület rendkívül kompakt telepítését dolgozta ki. Ennek lényege egy imaginárius tömör kockából kiharapással képzett kubus megalkotása volt, melynek folyamán a türbe felé kettő kisebb, a szomszédos telek irányába pedig egy nagyobb, a pesti bérházak léptékét tudatosan idéző udvart alakítottak ki. A park irányába eső, két kisebb udvar virtuális, ugyanis a földszinten teljes hosszában megnyitva innen lehet megközelíteni az épület hátsó lépcsőházát. Döbbenetes ugyanakkor az a határokon túllépő szabadság, ahogy Turányi az alaprajzot és az elviselhetlenséggel határos, egymásra néző teraszokat kezeli.

Okosan mérlegelve már az alapindulásnál megszabadítja magát az ortodox funkciósemák balasztjától, és a hely értékét maximálisan kihasználva szinte lehetetlen zugokba pakol lakásokat. Számára a kiindulást az az ötszáz papírmakett jelentette, melyről a legelső pillanatban úgy vélte, hogy kellő intenzitással feszült a helyén – a többi csak hab volt a tortán. Szavai szerint: „Beleszerettem ebbe a telepítésbe, és meggyőződésem volt, hogy ez a struktúra jó. Ettől kezdve nem meggyőzőő vieu-ka-t, jó nézeteket akartam tervezni, hanem az alapstruktúrát megtölteni. Menet közben jött a hír: lenne bontott téglá. Mondtam a megbízónak: az bizony jó, de ettől függetlenül a struktúra megállta volna a helyét.” A téglá kezelésében rejő távolságtartás jellemzi leginkább Turányi visszafogottságát: egy pillanatra sem tesz úgy, mintha téglaházat tervezne, a kiváltók szabadon látszanak, és az ilyenkor szokásos tégláérzékenykedés is elmarad. Persze jó ránézni erre a házra, és olyan retorikai sületlenségeket is lehetne pufogatni mint: a környék tűzfalaiból emelt kép-kol-lázs nemesül itten új jelentéssé – és ebben még lenne is valami. Tény, hogy Turányi számára a téglá biztosabb illeszkedés, mint a vakolatarchitektúra, mégis ebben az épületben a távolságtartása, a bárdolatlan gesztusok erejébe vetett bizalom mutatja, hogy ezt a házat nem a téglá ihlette. Fontos ez a distinkció az eljövendő epigonoknak, és fontos Turányi Gábor számára is, aki pár esztendeje még elítélte a tapétaként megjelenő téglát. Ez az épület egy lépéssel eltávolodik mondjuk a Pazár Béla doktoriner téglakultuszától, ám ugyanilyen messze pozicionálja magát Keller Ferenc esztétizáló téglaszobrászatától is. Megkockázatom: jó lett volna, ha Turányi egy lépéssel továbbmegy, jó lett volna, ha a ház vagy építész-e jobban bízik a megtett „bárdolatlan gesztusok” erejében, és még burkolatszinten sem enged a bontott téglá kísértésének. Ebben az esetben ugyanis egy má-ra divattá, üres és talán megen-gedhető: unalmas normaköve-téssé merevedett kultusz, a téglá kultuszának lassú, idővel elke-rülhetetlen átalakulását ünne-pelhetnénk.

Generáltervező: Turányi és Simon Építésziroda
Építész: Turányi Gábor
 Munkatársak: Simon István, Csutorás László, Kiss Dániel
 Statikus: Lendvai Katalin
 Gépészet: Dr. Pátkay Ferenc
 Épületvillamosság: Sax Dezső

Fotó: Häider Andrea

1. A véletlenül adódott bontott téglá homlokzat plasztikája
2. Metszet a nagy udvaron keresztül
3. Az utcai homlokzat szikár, kevés szavú
4. A „nagy” udvar minimalista hangulata



„A giccs és a magas művészet határán, Louis Comfort Tiffany és a Tiffany-üveg.” in: *Alaprajz* 10. évfolyam, 1. szám, 2003. január-február 42-45. (Történeti tanulmány.)

alaprajz

WTC-pályázat, New York

Történelmi igazság egy tételben

Szent repülőtér, indulási oldal

Téma: üvegek

...híres mesterségünk címere

Ütközéspont

A szél meglebbenti a strukturális függőnyfalat

Louis Comfort Tiffany és a Tiffany-üveg

Racionális-argumentatív publikáció



1

10. évfolyam
2003. január-február
Ára: 699 Ft
HU ISSN 1417-6939

építészet tervezés konstrukciók részletek termékek

TARTALOM



75 év emlékhelye, Ekehármagja
Építész: Csöte György



A Södjérművészeti Múzeum felújítása
Építész: Mátyás István



Marifer Rt. modelltáza
Építész: Kovács Ágnes, Schüller Ferenc

aktuális	
4	WTC-pályázat, New York
6	Darth Vader és a gótika
interjú	
14	Rekonstruált díszlet Beszélgetés Tamás Pállal
példa	
18	Történelmi igazság egy tételben Építész: Csöte György
máshol	
22	Szent repülőtér, indulási oldal Építész: Jordai Balázs
téma: üvegek	
28	...híres mesterségünk címere Építész: Kovács Ágnes, Schüller Ferenc
32	Ütközéspont Építész: Sas Marcell, Nyitrai Tünde
36	Ivek, tartók, hid, üvegből Clastic 2002 hullítás
38	A szél meglebbenti a strukturális függőnyfalat Szerecsenyák helyett üvegcobolások
42	A giccs és a magas művészet határán Louis Comfort Tiffany és a Tiffany-üveg
felújítás	
46	Évszázadok termi, mai elvárásai A Södjérművészeti Múzeum újraszervezése Építész: Mátyás István
termékek	
50	Tartalomjegyzék a termékismertetőkhöz
60	Könyvek
szerzőink	
architektúra	
64	Racionális-argumentatív publikáció

Címlapon: Ravatalozó, Terrassa, Spanyolország
Építész: Jordai Balázs
Fotó: Eugeni Pons

3

TÉMA: ÜVEGEK

A giccs és a magas művészet határán

Louis Comfort Tiffany és a Tiffany-üveg

„Mindez csak oktatás kérdése, mert addig nem lesz jó művészet az otthonainkban, amíg az emberek képtelenek megkülönböztetni a szépet a csúnyától” (Louis Comfort Tiffany)

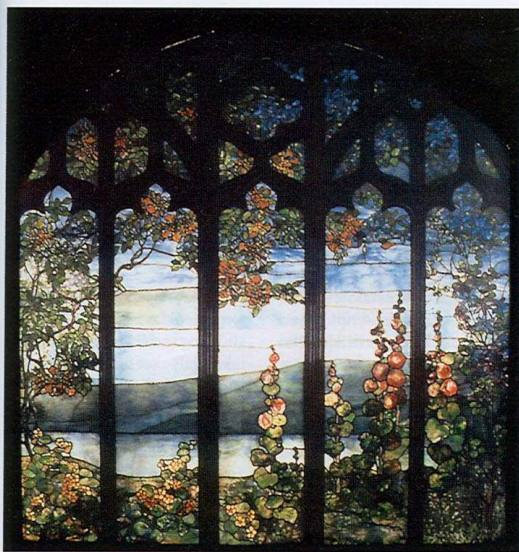


Wesselényi-Garay Andor

Az „aranykor” Amerikájában a díszítőművészetek legfontosabb képviselője Louis Comfort Tiffany volt. Az egyik legeredetibb és legkreatívabb alkotóként, a korszak igazi látnokaként vezető szerepet játszott az Art Nouveau amerikai elterjedésében. A huszadik század első hivatásos iparművészeként elévülhetetlen érdemei voltak a képzőművészet és az ipari funkcionalizmus társításában. Folyamatos kísérletezőként kutatásai középpontjában az a luxussal átszőtt új esztétika állt, amelyet aztán sikerrel csatoltak az új amerikai élet felsőbb osztályainak létformájához. Tiffany széles ívelő karrierje 1870-től a húszas évek közepéig több mint fél évszázadot hidalta, és a képzőművészet legváltozatosabb műfajaiban mutatott természetes tehetséget. Nem köztudott, hogy pályáját tehetséges festőként kezdte, majd adottságait belsőépítészként és tájtervezőként kamatoztatta. A művészettörténet bútorait is ismeri, és nem maradhattak el a tapéta, valamint szőnyegtervek sem. Érdeklődése az ezüst, a díszítőbronz, a vas és a különböző kerámiák anyagkutatására is sarkallta. Bármily izgalmasak legyenek e kezdeti periódus tárgyi emlékei, Tiffanyt világszerte mégis Amerika vezető üvegművészeként tartják számon. Számára az üveg jelentette az esztétikai újítások legfőbb keretét, nyitott médiumként ezen az anyagon keresztül valósította meg művészeti ideáit. A stúdiójában a közvetlen felügyelete alatt készült több ezer lámpa, ékszer és mozaik együttesen alkotják stílusának védjegyét.

Noha tárgyai elsősorban a 19. századi ízlést elégitették ki, kétségbevonhatatlanul ő volt az első olyan amerikai iparművész, aki modern szellemenben tervezett. A Viktoriánus korszak designgyakorlatának ellenpontjaként szabályok, minták és előre lefektetett formulák nélkül dolgozott. Tiffany egyetlen – és úgy tűnik kimeríthetetlen – ihletője a természetes világ szépsége és színskálája volt. Hevesen tiltakozott bármilyen imitáció vagy másolás ellen, mivel meggyőződése szerint „Isten nem azért adta a tehetségünket, hogy mások munkáit másoljuk, hanem sokkal inkább azért, hogy a képzeletünket és az elménket az igazi szépség felfedezésére fordítsuk.” Fáradhatatlan alkotóként művészeti ötleteinek megvalósítása érdekében folyamatosan új ipari technológiák felfedezésén munkálkodott, ami idővel lehetővé tette számára, hogy tevékenységének összes műfajában a legmagasabb minőségre tegyen szert.

Az apa, Charles Lewis Tiffany 1837-ben alapította a Tiffany & Co. céget, melynek neve nem sokkal a megnyitása után a luxus, az elegancia, a kiváló ízlés és a magas minőség nemzetközi szinonimájává vált. New Yorkban, az Ötödik sugárúton lévő üzletben olyan előkelőségek fordultak meg, mint az orosz cár vagy Viktória királynő. 1900-ra a cég négy ága világszerte több mint ezer alkalmazottal működött, Tiffany személyes vagyona pedig elérte a 11 millió dollárt. Az 1848-ban született ifjú Louis tehát a luxus és a kiváló design légkörében nevelkedett, noha apja legnagyobb bosszúságára kezdetben hajlandóságot sem mutatott a családi üzlethez tör-



2

ténő csatlakozásra. Ehelyett kijelentette, hogy a képzőművészetnek szenteli magát, és a szépséggel kapcsolatos önálló kutatásba kezd.

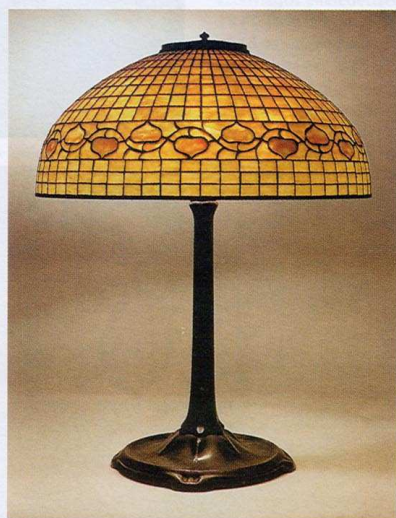
Tiffany 1865-ben járt először Európában, amikor Angliát, Írországot, Olaszországot és Franciaországot járta be. Londonban a Victoria és Albert Múzeum római és szíriai üvegyűjteménye rendkívüli hatást tett rá, aminek érdekessége, hogy ma ennek az intézménynek van a legkiemelkedőbb gyűjteménye a Tiffany-üvegekből. Az út élményeit számtalan festményben, skiccben, fotográfiában örökítette meg, és 1867-ben tartott első New York-i kiállításának témája is az európai emlékek voltak. Ekkor kötött ismeretséget a híres amerikai tájképfestő Georges Innes-zel (1825–1894), akit személyes kapcsolatok is fűztek a Barbizoni iskola egyes tagjaihoz. Az impresszionizmus előfutárának tekintett iskolának olyan művészek voltak tagjai, mint Camille Corot, Theodore Rousseau és a magyar Paál László, aki a közeli fountenable-i erdőt festményben is megörökítette. Innes megoszthatta impresszionista filozófiáját az ifjú Tiffanyval, amely a későbbiekben művein is tükröződött.

Tiffany vágya, hogy visszatérjen Európába, 1868-ban valósulhatott meg. Festőként kevésbé szerette az akadémiai órákat, inkább az idősebb mesterek műtermét látogatta. Egy rövid ideig

az akadémikus karakterfestő Léon-Charles-Adrien Baillyvel (1826-1900) tanult, majd a 70-es években az egzotikus kultúrák megörökítéséről híres orientalista szalonfestő Léon-Adolphe-Auguste Belly hatása alá került. Tiffany fokozatosan tájkép- és zsánerfestővé képpezte magát, noha művészete ilyen minőségében kevésbé a francia, mint inkább az amerikai tradíció szerint volt értelmezhető. A következő években tett észak-afrikai, marokkói és dél-európai barangolásainak, valamint a kontinensen egyre divatosabb orientalizmusnak köszönhetően a korszak festményeit olyan alkotások reprezentálják, mint a Kigyóbüvölő, Marokkó, vagy a Látvány a mecsetből. Tiffany elszerezetttel definiálta magát képzőművészként, így a művészeti világban történő elfogadtatása érdekében már fiatal éveiben 27 kiállításon vett részt, 21 éves korára pedig a Nemzeti Iparművészeti Akadémia társult tagjává választották. Sikerei ellenére azonban háttal fordított a festészetnek, mivel idejekorán szembesült az akadémiai képzés hiányából eredő korlátokkal. Az olyan, Tiffany-nál jóval tehetségesebb festőkkel, mint Whistler vagy Eakins teltett művészeti közélet helyett olyan területet keresett, ahol hatásosabban tudta társadalmi ambícióit kamatoztatni. Az üvegművészként szerzett hírneve el is homályosította azt a hatalmas erőfeszítést, melyet az amerikai

TÉMA: ÜVEGEK

1. Festészeti kompozíció után alkotott üvegtáj (L. C. Tiffany: Közelkeleti arab falu képe, ólomüveg ablak)
 2. Tiffany festőműltja következtében az első üvegtáblák egy új képzőművészeti médium létrehozását célozták (L. C. Tiffany: Tájkép-ablak, ólomüveg)
 3. Formavédjeggyé vált Tiffany-lámpa... (L. C. Tiffany: „Makk” ólomüveg és bronz lámpa)
 4. ...és a dekoratív szecesszió polgáriassult ízlését követő társa (L. C. Tiffany: Tizennyolc fényű lilium, üvegezett bronz - Favrite üveg asztali lámpa)
- Illusztrációk forrása: Karen Sullivan: Celebration Tiffany



3

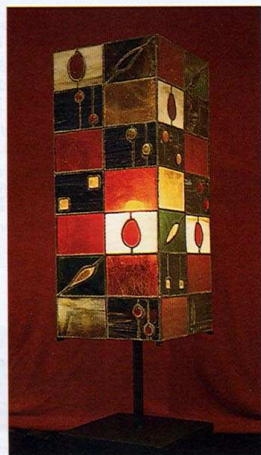


4

43

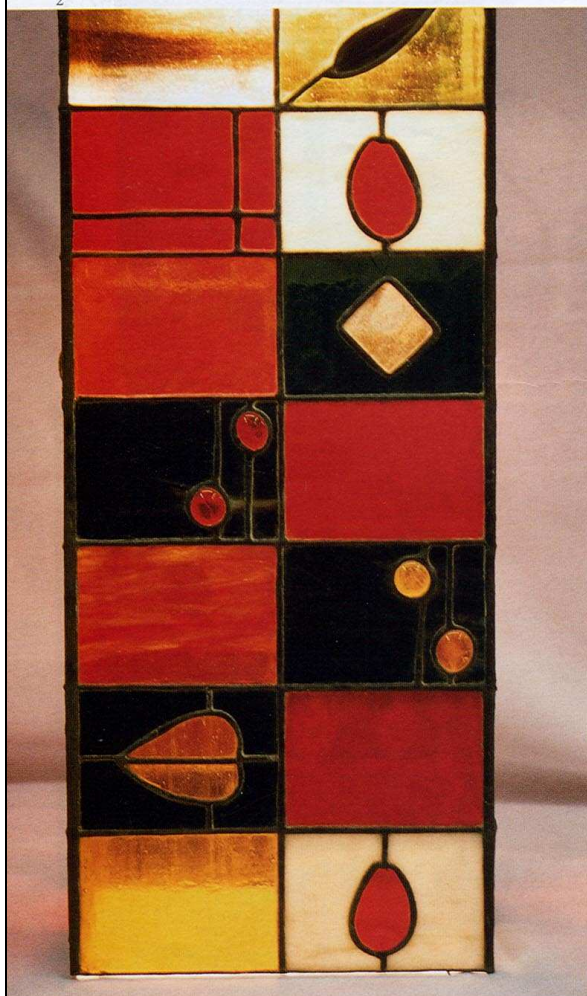
TÉMA: ÜVEGEK

1-2. Egy mai Tiffany stúdiót vezető művésznek, Török Sárának egy építész megrendelésére készített lámpája. A tervezési koncepciót a korabeli dekorativitás és a mai geometrikus struktúra kettőssége jelentette



2

1



44

festészet elfogadtatásáért tett, így csak 1979-ben került sor az első olyan retrospektív kiállításra, amely megnyitotta az utat a festőként történő újraértékeléséhez.

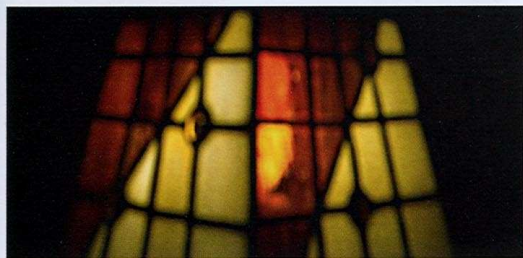
Tiffany festőként szerzett tapasztalata tette lehetővé, hogy később a munkáira jellemző ontológiai derűt sugárzó, színeiben harmonikus tárgyegyütteseket alkothasson. Világosan látta, hogy a Kelet megtaníthatja a Nyugatnak a színek helyes használatát, így 1870 környékén a vászonról az üvegre tért át. Az Egyesült Államokban 1870 és 1880 között lezajlott gazdasági expanzió korában nem látott hatalmas keresletet teremtett a luxuscikkek iránt. A művészeti ambíciói mellett természetes üzleti érzékkel megáldott Tiffany abban a helyzetben volt, hogy az apja által alapított minőséget tovább hangsúlyozza. Mindezen túl zseniális érzékkel látta meg a művészetben a pénzt, így a barátaival alapított, és 1879-től négy éven át működő belsőépítészeti cég a művészeti aspirációk mellett kiváló üzleti vállalkozásnak is bizonyult.

A századfordulón, a szecesszió európai csúcspontján Tiffany számtalan utazást tett a kontinensen, míg teljesen tisztában nem lett az új művészeti irányzat célkitűzéseivel. William Morris és az Arts and Crafts mozgalom iránt érzett személyes szimpátiája megalapozta az Art Nouveau befogadását és amerikai elterjesztését, noha személy szerint elutasította a természeti formák Hector Guimard-ra jellemző absztrakt származtatását.

Üvegművészként szerzett hírneve következtében a céget 1882-ben az a megtiszteltetés érte, hogy Arthur elnök tisztsége alatt a Fehér Háza is díszíthette. Tiffany a közösségi és privátterek elválasztására egy hatalmas, háromemeles üvegfalat emelt. Mindössze húsz esztendővel később Roosevelt elnöksége idején a neoklasszicizmus egyszerűsítő eleganciájának jegyében a lakosztályokat újra dekorálták, és az elnök direkt kérésére Tiffany üvegtábláit „apró darabokra” törték. A megbízás viszont akkora ismertséget szerzett cégének, hogy a 80-as, 90-es években Tiffanyék olyan nobilitások otthonát díszíthették, mint Mark Twain és Andrew Carnegie, vagy a pénzügyi arisztokrácia reprezentánsai, mint II. Cornelius Vanderbilt és Henry Osborne Havemeyer. Az L.C. Tiffany & Associated Artists nevű belsőépítészeti cég 1883-ban bomlott fel. A szétválás békés volt, a másik két tag független projekteken dolgozott tovább, Tiffany pedig teljes idejében az üvegművészeti koncepciójának szentelhette magát.

Az üveg története i.e. 1450-re, Egyiptomra nyúlik vissza. Az üvegfűjás technikáját Szíriában, i.e. 1. században fedezték fel, később pedig a rómaiak tökéletesítették. Az üvegről a Bibliában Jób Könyve (28:12, 16-17) is említést tesz: „Dehát a bölcsesség – ez vajon honnét van / és az értelemnek hol a lelőhelye? /.../ Nem érhet föl vele sem arany, sem üveg / aranyedényért sem lehet becserélni.” Megjegyzendő, hogy az üveget együtt említik az arannyal, drágakövekkel és más értékes anyagokkal, csakhogy mindezen kincsek között az üveg az, amely emberkéz műve, és e tény üzenetét Tiffany tisztán értette.

A korábban már említett orientalizmus mellett csodálatát a görög-székesegyházak üveglablakjai is kivívták. A legrégebbi ismert eredeti üveggelkompozíciónak Európában az 1050 és 1150 közé datált augsburgi székesegyház üveglablakait tartják, noha az ólomüveg első példái a 4. és 6. század közötti kora bizánci periódusra nyúlnak vissza. Bármekkora hatást tehetett Tiffanyra a középkori európai üvegmű-



vészet, meggyőződésévé vált, hogy a kortárs üveg minősége emelhető. Nem kedvelte az üvegfestési eljárásokat, így kísérleteinek középpontjában az anyagában színezett és texturált üvegek előállítása állt. Ez, valamint a történeti példák tisztelete vezette ahhoz a legnagyobb felfedezéséhez, amelyet Favrire-nek nevezett el.

A latin fabrilis szó transformációjából keletkezett Favrire jelentése: kézzel gyártott. A Favrire üveg gyártásakor a folyékony üveget színt adó fémoxidokkal keverik össze, amely korábban nem tapasztalt ragyogást tett lehetővé. Az 1880-ban szabadalmaztatott eljárás igazi áttörést hozott, és a Favrire vált a Tiffany-termékek legfőbb alapanyagává. Az irizáló üveget a 19. század folyamán már alkalmazta Pantin Franciaországban, Edward Webb Angliában és Lobmeyer Ausztriában, sőt, 1850 környékén már magyarországi gyárakban is gyártották, csak hogy Tiffany és később a cseh J. Loetz folytatott olyan széles körű kereskedelmet, amely meghozhatta a nemzetközi áttörést.

Tiffany legjelentősebb konkurenciája John La Farge (1835–1910) volt, aki szintén festőként vágott bele a díszítőművészetbe. Ők ketten voltak azok, akik igazán forradalmasították az ólomüveg-művészetet. A maguk útján elérték, hogy az üvegnek nagyobb szilárdsága, intenzívebb színezése legyen, amely komoly lökést adott a középkor óta gyakorlatilag változatlan ablaküveg-készítésnek is.

La Farge Tiffanyra tett hatása tagadhatatlan, munkáját annak technikai újításai is segítették. Az egyik ilyen az üvegfestés kifejlesztése volt, melynek folyamán több réteg üveg összeolvasztásával mélyebb színhatást és háromdimenziós effektusokat értek el. A versenytől több ezer példányos raktárának, zseniális üzleti érzékének és nem utolsó-

sorban a család megalapozott társadalmi kapcsolatainak segítségével Tiffany került ki győztesen. 1884-ban La Farge-ot megelőzve elnyerte a New York-i Lyceum Theater díszítésére vonatkozó megbízást, ugyanebben az évben pedig összebarátkozott Stanford White építésszel, aki azokat a megbízásokat is neki adta, melyeket korábban La Farge remélt.

Az ablaküveg-művészetben keresztül került Tiffany munkakapcsolatba S. Bing párizsi galériással is, aki többek között Van Gogh festményeinek forgalmazásával foglalkozott. A Tiffany művészetétől ihletett Bing megbízást adott 11 művésznek, köztük Toulouse-Lautrecnek, Maurice Denisnek, hogy készítsenek üvegre adaptálható kompozíciókat. Tiffany célja az volt, hogy bebizonyítsa, nem létezik olyan hagyományos festői technika, amely az üveg ragyogásával felvehetné a versenyt. Ez az 1900-as párizsi Világkiállításon bemutatott Négy évszak sorozatával sikerült is, melynek elismerő visszhangja következtében a korábban ismertebb – és drágább – John La Farge Európában is a második helyre szorult.

Tiffany művészete a kápolnák, zsinagógák üveglakainak konstruálásával teljesedett ki, nem is beszélve az önálló iparágáá kinövő lámpakészítésről. A név mára elválaszthatatlanul összekapcsolódott a Favrire és ólomüveggel, melyből közel 5000 darabot gyártottak. Szakértők szerint az üvegek 3500 és 5000 dollár körüli áron keltek el, ami a korabeli mércével drágának számított. Darabjai az egész világon megtalálhatóak, Japánban pedig külön múzeumot szenteltek neki. A Tiffany-üveg gyártása 1900 és 1910 között virágzott, viszont már jóval az I. világháború előtt hanyatlásnak indult. 1920-ban már 72 éves volt, évekkel későbbi visszavonulását követően pedig a cégé

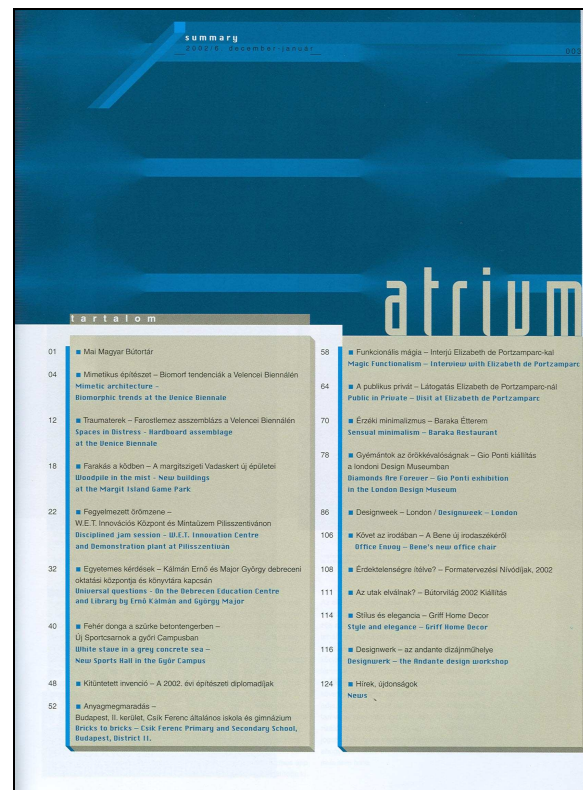
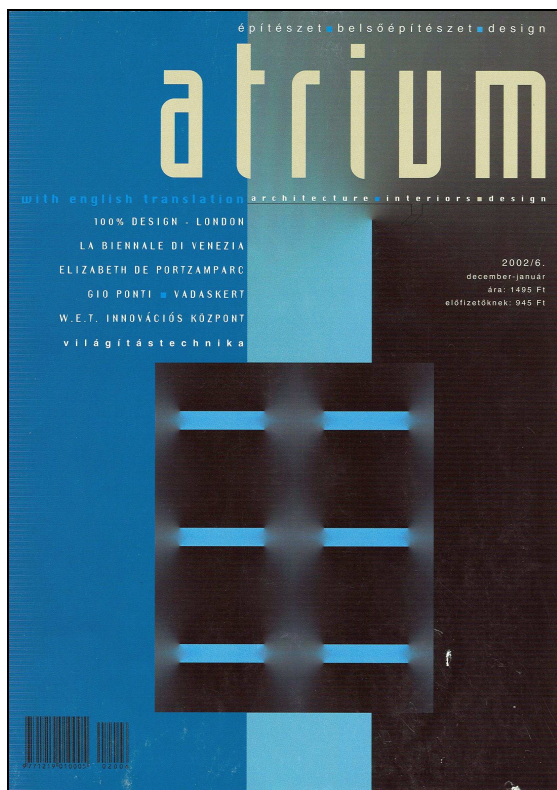
által gyártott üvegek minősége is ingadozni kezdett.

Környezete szerint Tiffany excentrikus, autokrata és perfekcionista volt. Munkásaival szemben egyszerre volt követelőző és nagylelkű, a gyárában pedig rettegtek, mert bármely számára elfogadhatatlan darabot összetörhet. Magánéletében családi tragédiák sorozatával – két elhunyt gyermek, két elhunyt feleség – alapvetően szocializált, idős korára pedig kifejezetten fényűző életet élt. Az I. világháború kíméletlen realitása, az örököknél változó művészeti ízlés Tiffanyt a művészeti élet perifériájára sodorta. Alapítványának sikertelensége, a gazdasági válság, valamint extravagáns életmódja az 1902-ben apjától örökölt dollármilliókat felemésztet-

te, így a stúdiója 1932-ben csődöt jelentett. Az inventáriumban 5000 színből és mintából álló, 300 tonnányi, javarészt méternyi hosszú ovális üvegtábla állt. Viszonylagos elfeledettségben, 1933. január 17-én hunyt el, 1938-ban New York-i otthonát lerombolták és még ebben az évben a stúdióból megmaradt mintegy 1000 megmaradt üvegtáblát is kiárusították. Úgy tűnt, élete és munkássága végleg feledésbe merül, mikor az 50-es évek végén a modern művészet képviselői újra felfedezték. Robert Koch: „Louis Comfort Tiffany, az üveg rebellese” címmel 1964-ben publikált monográfiájának eredményeként az Art Nouveau mozgalom – Tiffanyval együtt – újból az érdeklődés középpontjába került.

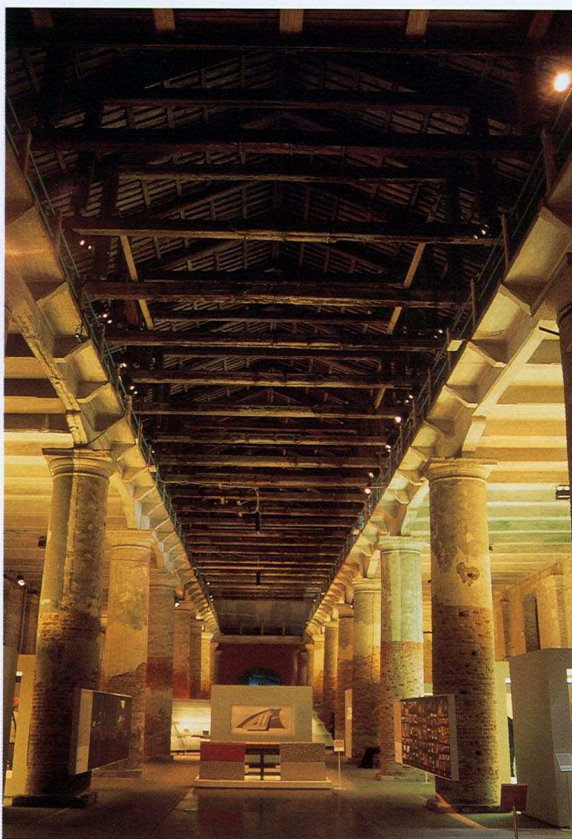


„Mimetikus építészet, Biomorf tendenciák a Velencei Biennálén.” in: *Atrium*, 2002/6, december-január 4-11. (Tanulmány a 8. Nemzetközi Építészeti Biennalé stiláris és alkotástechnikai tendenciáiról)



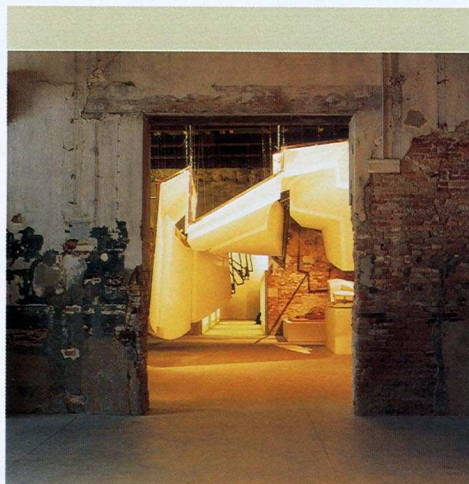
004

építészet architecture



Arsenale, a tematikus építészetnek helyet adó háromhajós csarnok
Arsenale, the three-aisle hall hosting thematic architecture

A művészet története egyben egy konvenciónak is a története. E hagyomány középpontjában a mindenkori képzőművészeti alkotás és a természet (valóság) közötti viszony áll. E viszony értelmezése koronként természetesen drámai eltérést mutatott, ám a háttérben végig ott lebegett az ókori görög filozófus, Arisztotelész definíciója a művészet végső céljáról, a mimesisről. E maxima szerint a művészet értelme a valóság utánzása, csak hogy a mimesis, egy épület technikai és tektonikai kötöttségei következtében, eddig nem válhatott az építészet átfogó művészeti programjává.



Peter Eisenmann: kulturális központ, Santiago De Compostela. A komplexum a hegyes környezet és a középkori városszerkezetre illesztett kartezianus rács szemiotikai egysége (fotó: Gyurgyi Péter)

Peter Eisenmann: cultural centre, Santiago De Compostela.
The complex is the semiotic unity of a hilly environment and the cartesian grid fitted on to a medieval urban structure (photo by: Peter Gyurgyi)

szöveg és fotó: Wesselényi-Garay Andor

mimetikus
építészet

Új tendencia
a Velencei Biennálén

Future Systems: Selfridges áruház, Birmingham. A burkolat egy kisestélyi flittereinek idézete. A lágy formákból építkező, csomópontmentes épület egy női dekoltázst mímel

Future Systems: Selfridges store, Birmingham. Mimicking a woman's décolletage, it is constructed in soft forms without nodes, with an exterior finish that resembles sequins on a ballgown

Massimiliano Fuksas: Kongresszusi Központ, Róma. A konferenciaterem impressióját egy felhő jelentette

Massimiliano Fuksas: Congress centre, Rome. The impression of the conference hall is a cloud

Ingenhoven Overdiek & Partner: Főpályaudvar, Stuttgart. A Frei Ottó konzultációjával létrejött forma egy kifeszített harisnya vagy kiömlő folyadék idézete

Ingenhoven Overdiek & Partner: Main station, Stuttgart. The form created in consultation with Otto Frei evokes a stretched stocking or outpouring liquid

A kortárs építészeti tendenciákat a teroretikusok szinte megjelenésük pillanatában nevesítették és csoportba rendezték. Ebben a formai és műszergyártási kavalkádban létrejött stílusok, mint posztmodern vagy neomodern, egyrészt jelentős tartalmi átfedést mutattak, másrészt a felállított stílári koordináta-rendszer origójában végig a modernizmus állt. Transzmodern, neomodern, újmodern. E teoretikai töltelékszavak közepette egyedül a formálási extremitása következtében mára kimerültni látszó dekonstruktivizmus mert nevében és küldetésstudatában

is szakítani azzal a hagyománnyal, amely az építészetet a két világháború közötti konvencióhoz kötötte. E szavak igazolása, hogy a hazai divatépítészeti jelenkori története egyben a modernizmussal folytatott kacérokadás vagy görcsös távolságtartás története. Ennél meglepőbb, hogy még a nemzetközi alkotók domináns csoportja is egy lassan száz évvel ezelőtt született formakultúra tükrében értelmezi a tevékenységét. A progresszivitás címszava alatt a sztárépítész tudomást sem vesz arról, hogy a modernizmus épp a szó eredeti jelentését sajátította ki.

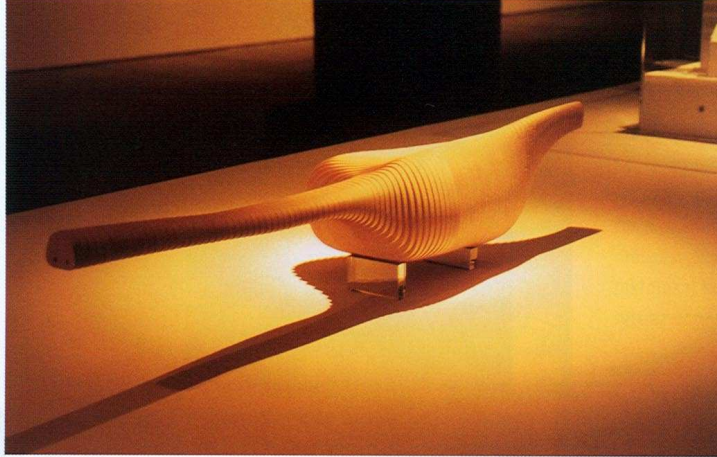
Az először Giorgio Vasari manierista festő művész-életrajzában megjelenő „homo modernus” kifejezés a korszerűre, a haladóra vonatkozott, jelzőként tehát nem az időhöz, hanem egy művészeti viselkedéshez kötetett. A napjaink építészete által körvonalazott művészfilozófiai ellentmondás lényege, hogy a múzeumba került „történelmi” modern institucionalizált kánonná vált. Mechanikus követése a divattal karöltött korszerűség illúzióját adja, csak hogy a szó jelzői mivoltától megfosztottan végérvényesen a múltra vonatkozik. Ez a historizáló művészeti attitűd épp úgy nem formálhat jogot a haladásra vagy a korszerűségre, mint ahogy azt a száz évvel korábbi „eredeti” historizmus sem tette.

006

é p í t é s z e t a r c h i t e c t u r e

Tom Kovac Architecture: Royal Melbourne Institute of Technology, Melbourne. A digitális galéria terve Marino Marini Ló és lovas című szobrának átírata. A tömegformát egy ló belső szervei ihlették

Tom Kovac Architecture: Royal Melbourne Institute of Technology, Melbourne. The digital gallery design is the transposition of Marino Marini's Horse and Rider sculpture. The silhouette was inspired by equine internal organs

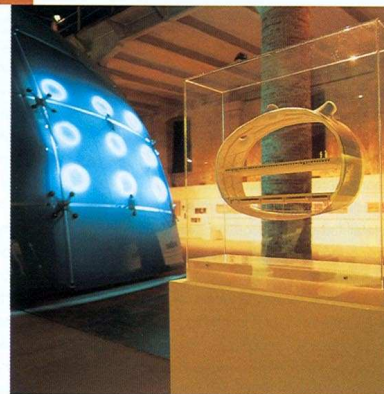


Denton Corcor Marshall: Stonehenge látogatóközpont, Wiltshire. A koncepció a tájat és az épületet egységként kezelve azt szándékosan fosztja meg építészeti jelentésétől

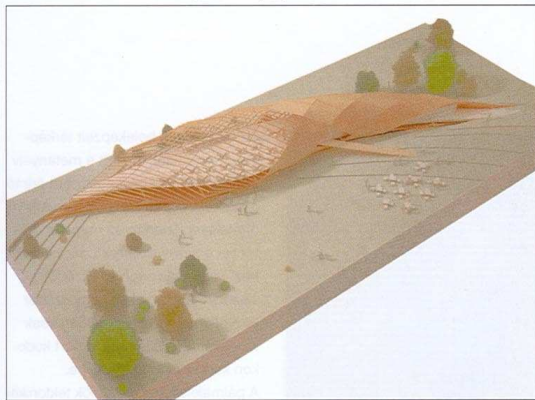
Denton Corcor Marshall: Stonehenge visitor centre, Wiltshire. Treating the landscape and the building as a unit, the design concept is deliberately stripped of architectural meaning

Spacelab, Cook/Fournier: Arge Kunsthaus, Graz. A kortárs művészeti múzeum főtömege a dobbanó szív mintájára lett komponálva (fotó: Gyugyi Péter)

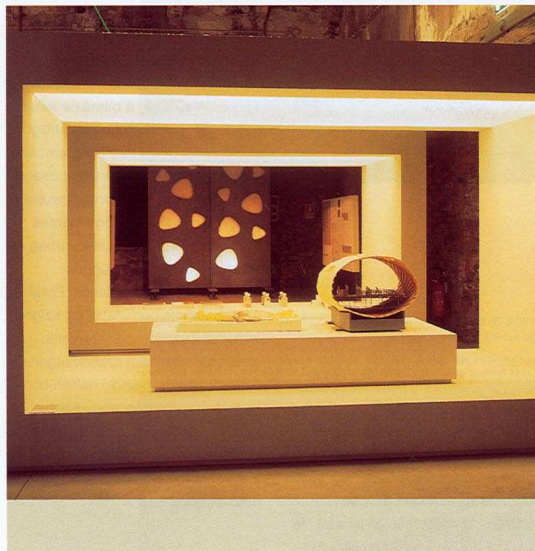
Spacelab, Cook/Fournier: Arge Kunsthaus, Graz. The main silhouette of the contemporary art museum is composed on the pattern of a beating heart (photo by: Péter Gyugyi)



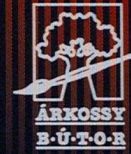
A 8. Velencei Építészeti Biennálé mottója a „Next” volt. E frappáns anglicizmus egyértelművé tette, hogy a kissé bizonytalan, etikát, morált, esztétikát és társadalmi küldetésűtűdöt feszegető szerepváltozás helyett a közeljövő megvalósuló építészete került a középpontba. Mindez egy kiállítás desztillált látzatvilágában természetesen alkalmatlan a helyi, vertikális kapcsolatok, vagyis a tradíció modellezésére, ám az egyidejűség és az összevethetőség következtében bármilyen művészeti ágról sebészeti pontosságú keresztmetszetet nyújt. Velencében néhány alkotás illusztrációját rögtönzött anyagbemutató kísérte, ami az ideai építészeti szemlén egyértelművé tette, a mottón túl az ipari-technológiai háttér is realitásként kezeli a közelmúlt néhány utópiáját. Az elképesztő szoftver- és hardverigény következtében egészen napkainkig ilyen utópiának számított egy felhő alakú kongresszusi terem, egy vízcsepp metaforájaként a lakók második bőrévé váló hártya épület, egy flitteres kisestélyit mímelő, homlokzati csomópont nélküli divatház, esetleg egy állat tüdejét idéző digitális galéria. A sor folytatható, ma már a megvalósulás ígéretével jelenthet formai inspirációt egy dobbanó szív, egy le hulló szalag vagy egy kiszáradt tengerparti kagyló, esetleg a kék ég-boltra feszülő kristályos hegyormok látványa. Pusztán technikai okok következtében a Frank O. Gehry totem-



Toyo Ito: Relaxációs park, Torreveija. A tömeg egy lágyan formált, dombra vetett kagylót mímél
 Toyo Ito: Relaxation park, Torreveija. The silhouette mimics a soft-formed seashell cast on the hillsides



alkotásává vált Bilbao-Guggenheim sem jöhetett volna létre mondjuk tizenöt esztendővel ezelőtt, a NOX hollandiai vízipavilonjának halat mímelő tömegéről már nem is beszélve. Velence ez évben szignifikáns alkotásokon keresztül reprezentálta, hogy az építészeti kommunikációnak új csatornái nyíltak és ezek a csatornák – a festészet és a szobrászat évezredes hagyományához hasonlatosan – közvetlenül a szemhez szólnak. Az elitista kódokat a „befogadói felismerés” úgy váltotta fel, hogy a posztmodern építészeti cinikus giccse a kiállítás falain kívül rekedt.



TERVEZÉS

KIVITELEZÉS

DESIGN



ÁRKOSSY BÚTOR KFT.

8443 Bánd, Petőfi út 146-148.

Tel./fax: 88/272-111, 272-112

E-mail: info@arkossy.hu

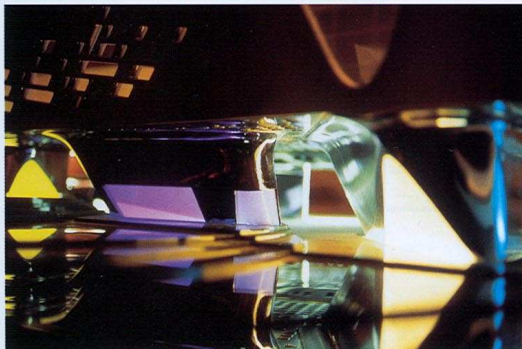
www.arkossy.hu

008

é p í t é s z e t architecture

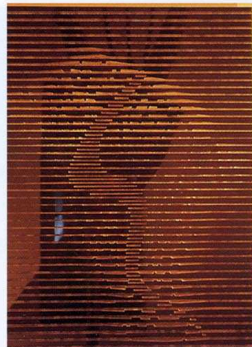
Massimiliano Fuksas: Armani Shop, Hong-Kong. Az üzletben kialakított étterem egy lezuhló szalag és az egyszerű funkciók szintézise. E szalag egy szobrászati „ösztönírás” eredménye

Massimiliano Fuksas: Armani Shop, Hong-Kong. In the shop's restaurant, simple functions are synthesised with a falling ribbon. The ribbon is a piece of sculptural "instinctive writing"



Zaha M. Hadid: Tudományos központ, Wolfsburg. A belső egy mesterséges kráterteret imitál, a külső falvezetés pedig már az „ösztönépítéssel” példája

Zaha M. Hadid: Science Centre, Wolfsburg. The interior imitates an artificial crater, and the line of the outer wall is an example of "instinct architecture"



Zaha M. Hadid: Szingapúri várostervezés. Az alkalmazott lágy formák a városi és a természeti táj közötti határvonalon egyensúlyoznak

Zaha M. Hadid: Singapore City Plan. The soft forms balance on the boundary line between the urban and the natural landscape

Az absztrakt expresszionizmus viszonylag rövid időszakától eltekintve a festészeti vagy szobrászati alkotás témájának felismerése egyik történeti korban sem állította előzetes tanulást igénylő feladat elé a szemlélőt. A kirajzolódó képi üzenet megfajta természetesen már egy következő lépés volt, ám a humanizmus idejéből még ma is bizonytalan szimbolikával rekonstruált Giorgione- vagy Pontormo-képeken az alakok felismerhetőek, férfiként, idős vagy fiatal asszonyként azonosíthatóak. Egy házat – jó esetben – legfeljebb házként ismerünk fel, ami ahhoz hasonlatos, mintha a történeti festészet reprezentáns alkotásairól annyit lennének képesek megállapítani, hogy azok képek. Az építészeti kommunikáció a médium sajátossága következtében eddig per definitionem egy absztrakt metanyelven íródott.

Az utólagosan beleképzelt térképzési koncepciók mellett e metanyelv pusztán az állékonyt nem érintő részletekben, és ott is csak rendkívül áttételesen jelenhet meg. Az építész a „környezethez”, „természethez” vagy „valóságához” fűződő viszonyt egy táblakép vagy szobor közvetlenségével ellentétben csak a beavatottak számára ismert kódokon keresztül mutathatta be.

A pálmafejezetes oszlopfők tektonikai üzenete, az erőtlől kihalasodó oszloptörzs, az oszlop nádköteget imitáló mintázata vagy a dór párkányrendszer ácsfogásokat kőbe rögzítő felépítése a szakzsargon és a vizuális információk olyan elegye, amely csakis előzetes tanulást követően vált értelmezhetővé. Az építészetben Arisztotelész művészetértelmezésének maximája, a mimézis tehát tényleg nem lehetett olyan átfogó elméleti és gyakorlati program, mint a festészet vagy szobrászat esetében. Az architektúra programként megvalósítható, ideológiamentes mimetikus képessége elsősorban és kizárólag technológiától függ.

E technológiát a 8. Velencei Építészeti Biennálén bemutatta, és szignifikáns alkotásokon reprezentálta: az anyaghasználati szabadságon alapuló formai invenció háttérében természeti jelenség, vagyis eleve dekódolt, felismerhető biomorf allúzió, tehát a mimesis áll. E rövid tanulmány téziseként jelenthető ki, hogy:

A napjainkat érintő technológiai robbanás következtében az építészet új korszakába lépett, amelyben a modern hagyományával gyökereken szakítva, programjává a képzőművészetek terén kezdetektől maximaként élő mimesist tette. Ez az új építészet a MIMETIKUS ÉPÍTÉSZET.

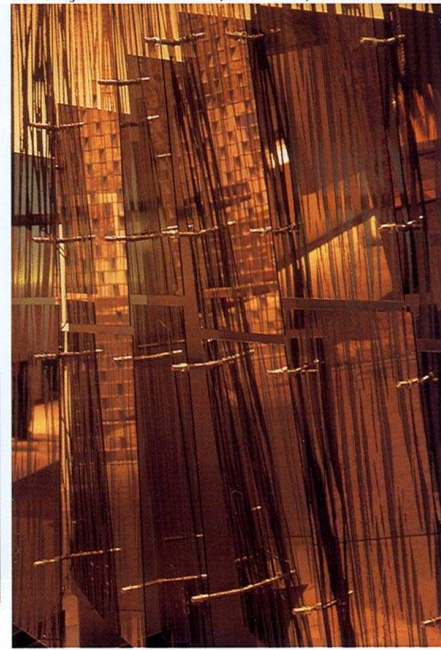
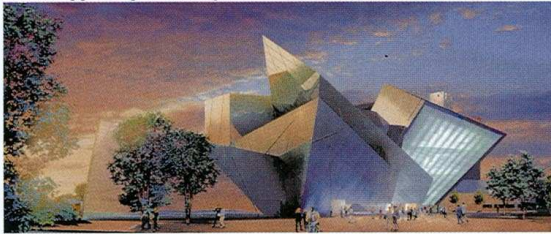
009

Woodmarsh Architecture: Tower V, Mirvac, Melbourne. A homlokzati elemek zebrecsikos szemitranszparenciája biztosítja a kristályos megjelenést

Woodmarsh Architecture: Tower U, Mirvac, Melbourne. The crystallinity of the frontage derives from zebra-striped semi-transparent elements

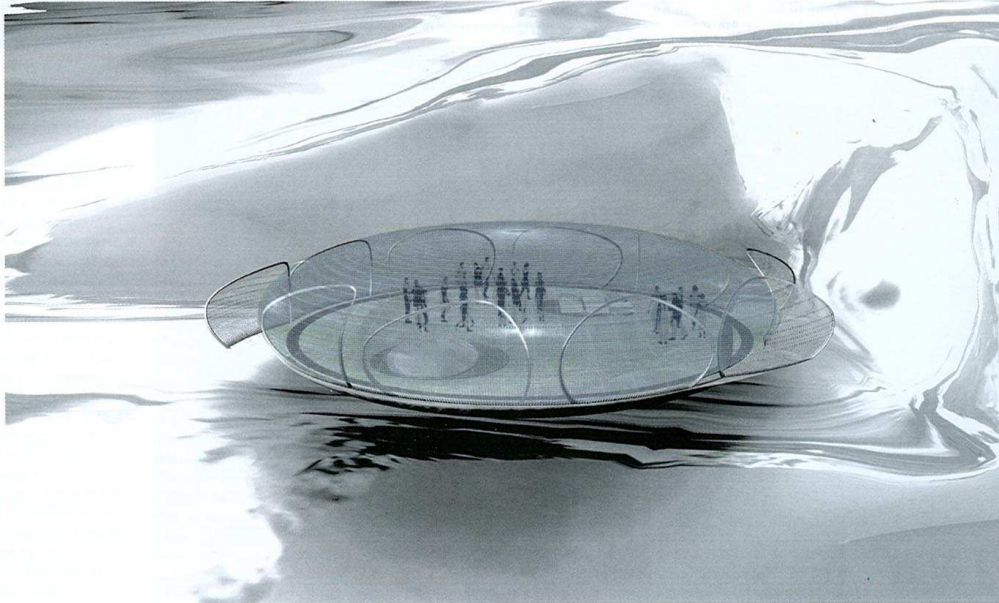
Daniele Liebeskind: Denver Museum-bővítés, Denver. A lélegzetelállítóan kék ég és a Sziklás-hegység alkotta kontraszt állt az inspiráció középpontjában

Daniele Liebeskind: Denver Museum extension, Denver. The contrast of the breathtakingly blue sky and the Rocky Mountains were at the core of the inspiration



Werner Sobek Ingenieure: House R129. Az épület a természetben és a természettel élés ideájaként olyan multifunkcionális homlokzatot hoz létre, amely lakóinak második bőréként lélegzik

Werner Sobek Ingenieure: House R129. In natural setting, the building has a multifunctional outer wall that pursues the ideal of living with nature, a breathing second skin for its residents





english version 011



text and photos by: Andor Wesselényi-Garay

mimetic architecture

Biomorphic trends at the Venice Biennale

The history of art is the history of conventions. At the centre of this tradition is the relationship between current artistic work and nature (reality). Interpretations of this relationship have differed starkly at various periods in history, but floating in the background throughout has been Aristotle's definition of the final purpose of art: mimesis. By this maxim, the meaning of art is the reproduction of reality. Architecture, however, owing to the technical and tectonic constraints of the building, has never been able to adopt mimesis as its core program.

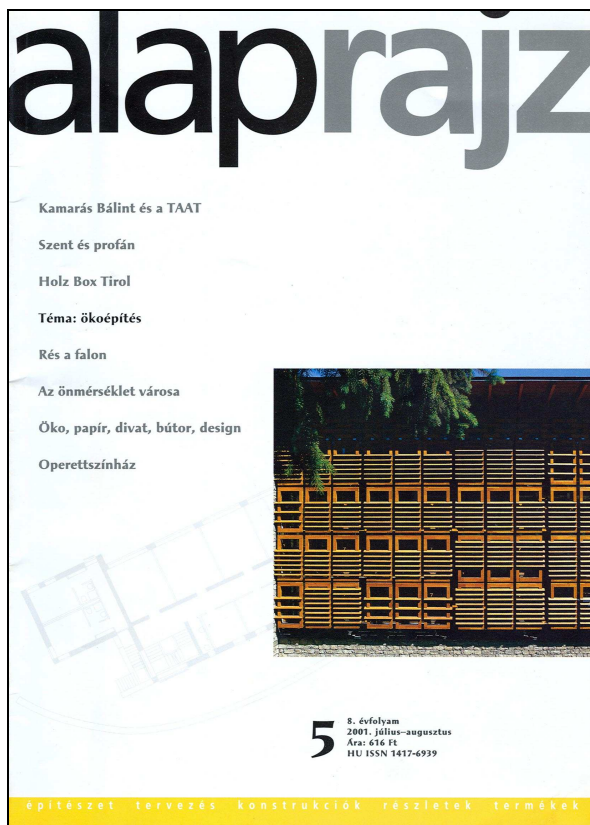
Contemporary architectural trends are named and classified by theoreticians almost the moment they appear. The resulting cavalcade of forms and neologisms - postmodern, transmodern, neomodern, new modern, and the rest - comprises styles that to a considerable extent overlap and are all arranged in a coordinate system that has modernism at the origin. Among all this theoretical chaff, the nomenclature and mission of architectural styles - with the sole exception of deconstructivism, whose formal extremism seems now to be leading it to exhaustion - have remained fettered to conventions set between the wars. No better evidence for this is the recent history of fashionable Hungarian architecture, which is no more than an ongoing flirtation with - or knee-jerk rejection of - modernism. But even architects dominant on the international scale, and this is more surprising, tend to relate their activities to an idiom that took form nearly a hundred years ago.

This "star" architecture, harking to the progressive, forgets that the modernist movement took its name from the word's original meaning. When it first appeared in the artistic biographies of the mannerist painter Giorgio Vasari, the expression "homo modernus" applied to the contemporary and the progressive, and was a label denoting not a period but a form of artistic behaviour. The artistic philosophical contradiction sparked off by recent architecture stems from the institutionalisation of the "historic" modern as seen in museums. Fashionably-dressed mechanical "modernism" gives the illusion of modernity, but - deprived of its fundamental meaning - it is ultimately bound up in the past. This historicist artistic attitude no more makes its practitioners progressive or up-to-date than the "original" historicism did a hundred years ago. The motto of the 8th Venice Biennale was "Next!". This was a snappy reference to the rejection of recent, slightly uncertain, pretensions to ethics, morality, aesthetics and social mission, in favour of architecture that will be built in the near future. Distilling all this into the usual context of an exhibition is beyond the capabilities of traditional modelling, confined as it is to local, vertical relationships, although simultaneity and intercomparability provides a surgically-precise cross-section of any branch of art. In Venice, the illustration of some works was accompanied by an improvised display of materials, making it clear that this year's architectural exhibition, despite its motto, also showed that even the industrial-technological base has been treating some recent utopias as realities. Designs whose incredible software and hardware requirement would have kept them in the utopia category until recently include a cloud-shaped congress hall, a water-drop metaphor membrane building that provides its occupants with a second skin, a fashion house mimicking a sequined ballgown and lacking any frontage focus, and even a digital gallery evoking an animal lung. One could go on, the potential of construction techniques giving rein to inspiration by a beating heart, a falling ribbon, a dried-up seashell, or even the vision of crystal mountain peaks strung along the skyline. Even Frank O Gehry's visual totem, the Guggenheim Bilbao, would have been technically impossible fifteen years ago, never mind the fish-mimicking outline of NDR's water pavilion in the Netherlands. The major works represented at Venice this year represent new channels in architectural communication, channels that engage - like painting and sculpture have for millennia - directly with the eye. Elitist codes have been replaced by "receptive recognition", and cynical postmodern kitsch has been left outside the exhibition walls. Except for the relatively brief period of abstract expressionism, the themes of painting or sculpture has never presented the viewer with the requirement of prior learning to establish recognition. Decyphering the emerging visual image was a natural next step, although on Giorgione or Pontormo pictures reconstructed with still-uncertain symbolism, the figures can be recognized, and identified as men or old or young women. A building may at least usually be recognized as a building, which is similar to establishing from the representative works of historical painting that they are indeed pictures.

The peculiarities of the architectural medium dictate that communication is by definition written in an abstract meta-language. With retrospectively-conceived ideas of space-formation, this meta-language could only appear in details not affecting the structure, and only extremely indirectly. Unlike the directness of a panel picture or sculpture, architecture could only display relationships to "environment", "nature" or "reality" via codes known only to the initiated. The tectonic message of palm-tree column capitals, the column body bulging for strength, the reed-bundle-imitating column, or the stone adaptation of carpentry joints in the Doric order is a blend of jargon and visual information that really can only be interpreted through prior learning. In architecture, then, Aristotle's interpretative maxim of art, mimesis, cannot be such a thoroughgoing theoretical and practical program as it is in painting or sculpture. Architecture's mimetic capability, free of ideology, is at base exclusively technology-dependent. This technology was displayed at the 8th Venice Architecture Biennale, and was represented on significant works: freed by new was of using materials, architectural invention takes its cue from natural phenomena and adopts ready-decoded, recognizable biomorphic allusion. In a word, mimesis. This brief essay may be summed up in the thesis that:

The technical revolution of our time has projected architecture into a new era in which, fundamentally breaking from modernist tradition, it has adopted mimesis, the maxim of fine arts since the beginning, as its program. This new architecture is MIMETIC ARCHITECTURE.

„Öko, papír, divat, bútor, design, Papírbútorok” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 5. szám, 2001. július-augusztus, 40-43. (Történeti tanulmány a papírbútorok történetéről illetve a kortárs hazai papírbútor-gyártásról.)



TARTALOM	
6	aktuális
10	Tolna megyei környezet és levelezési pályázat Eurocode 6 – Falazott szerkezetek
12	interjú
	Ház egyszerű szavakkal Kamarás Bálint – családi ház Erdén
16	példa
	Szent és profán A Kékgolyó utcai evangélikus templom Építész: Benczur László
22	máshol
26	Osztók-fadóbox Építész: Holz Box Tirol Gazdálkodó a partjai várához Építész: AP atóler
	téma: ökoépítés
28	Rés a falon
32	Parti szövegek Építész: Turányi Gábor
36	Az önmérséklet városa Frank László Városliget-Broadacre Cityje
40	Öko, papír, divat, bútor, design Papírbútorok
44	felújítás
	Időigézet panoptikum A Fővárosi Operettszínház felújítása Építész: Sillós Mária, Borsos Imre, Novák Zsuzsa
48	termékek
60	Tartalomjegyzék a termékszemlétről Könyvek
	szerzőink
	architektúra
64	A közelben romok, a távolban a Duna, itt meg ez az izé...
Címlapon: A Párisi Parkerdő Rt. Információs Központja Fotó: Háider Andrea Építész: Turányi Gábor	

TÉMA: ÖKOÉPÍTÉS

Öko, papír, divat, bútor, design

Papírbútorok

Papír és újrahasznosítás

A papír, melynek múltja Kr. e. 200-ra, Kínába nyúlik vissza, mindennapjainkban annyira természetes, hogy hajlamosak vagyunk megfeledkezni értékéről, így a papírbútor fogalma ma még „játékosnak” tűnik. A kezdetben pusztán rajzok és nyomatok hordozójaként használt anyag természetes tulajdonságai, erős szerkezete, rugalmassága, tartóssága és alacsony ára miatt a folyamatos fejlesztések révén mára az eldobható ruhától a hangosbeszélő tölcéséreig ívelő, rendkívül változatos megjelenési formákat kapott.

A 90-es évek eleje óta fokozódó érdeklődés mutatkozik a papír, mint alapanyag iránt, jelentős kísérletek, gyártástechnológiai fejlesztések folynak a legkülönbözőbb papírfajták hagyományos és új technikai eljárások révén történő előállítására.

Az újrafelhasználás, „recycled” anyagok jelentősége növekedett, mikor a hatvanas évek végére nyilvánvalóvá vált a bolygó fenyegető túlnépesedése, és hogy a legújabb kori ipari forradalom a természeti erőforrások határtalan mértékű kizsákmányolásába kezdett. A Barbara Ward és René Dubos tollából született „Only one Earth” – Föld csak egy van – című kötet, az ennek nyomán 1972-ben, Stockholmban rendezett Emberi Környezet című ENSZ Konferencia, valamint azt követően a Római Klub „Növekedés Határai” (Limits to Growth) című riportja tükrözte az elinduló szemléletváltást. A korábban ellentmondásos megítélés alá eső „recycling” ettől az időszaktól kezdve egyre nagyobb figyelmet kapott, és az ipari formatervezés koncepcionális elemévé vált. Önmagában természetesen ez sem jelent megoldást, hiszen a „recycling” is csak egy újabb ipari folyamat

energiafelhasználással, melynek környezetszennyező hatása is lehet. A termékfejlesztés összes faktorát, lehetséges hatását vizsgáló „Life-Cycle Analysis” (LCA) jelentős segítséget nyújt a designer számára.

A papír talán a legkézenfekvőbb újrahasznosítható anyag. Az Európában gyártott papír túlnyomó részét más hulladék anyagokból, például textilből állítják elő. Az újrahasznosított papír volt az első matéria, amely megalapozta a „recycling”, mint jelenség image-ét, ami kezdetben nem volt pozitív. A szürke, pettyes papír nem volt erős, a minősége pedig nagyon alacsony volt. Ez volt a magyarázata annak, hogy a „recycling” mint környezettudatos gondolkodásmód meglehetősen hidegen hagyta a nagyközönséget. Napjainkra azonban számos fajtájú és minőségű újrahasznosított papírral, kartonnal találkozhatunk. Könnyen formálható, rendkívül olcsó anyagokról van szó, nem csoda, hogy az utóbbi évtizedben számos anyagkísérlet, kutatás zajlott a fenti témában, amelyek új esztétikai értéket adva az alapanyagának, különféle technikai paraméterekkel bíró, izgalmas textúrájú és váratlan, finom patternekbe rendeződő anyagokhoz vezettek. Az új minőség talán éppen az előre megjósolhatatlan tényezőnek köszönhetően született, amely jelenséget az amerikai tudós, teoretikus Stuart Walker „mikrokomplexitásnak” nevezi. Napjainkra a papír számos háromdimenziós produktum alapanyagává vált, mindenki számára természetes csomagolódobozokon túl a bútortörténet is jó néhány papírból készült darab gazdagítja, de a japán mérnökök már túl vannak az első, működőképes papír alapú bicikli elkészítésén, hogy a nemzetközi

építész Ban Shigeru papírtéplomáról ne is beszéljünk.

Papírbútor-történet

A papírra, mint konstrukciós lehetőségeket rejtő matériára újból és újból rácsodálkozik a világ. Általában egy-egy jól körvonalazható, erőteljes társadalomkritikai, szociológiai indíttatású designjelenség kapcsán tűnik fel, s majdnem minden esetben felveti a tervező szerepének, társadalmi felelősségvállalásának, azaz a formatervezés morális összefüggésének újraértelmezési lehetőségét.

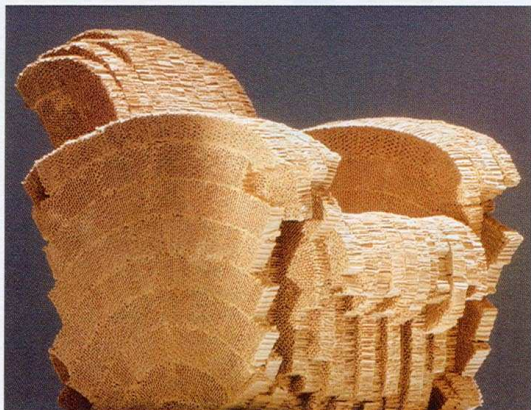
A vizuális megjelenés mellett az emberi érzékszervekre gyakorolt fizikai hatás is döntő. A karton és az újrahasznosított papír egészen különleges taktilis élménnyel ajándékoz meg, jóval kellemesebb és melegebb tapintású, mint bármely más alapanyag.

A papírbútorok története a 19. századra nyúlik vissza. Az első, papírmásé és „carton bouilli” székeket és kabinetszekrényeket az 1850-es években francia meseterék készítették a rokokó jegyében. A túldíszített, nőies kis darabok ma már megmosolyogtatják szemlélőiket, de a kísérletet technológiai bravúrként tarthatjuk számon. A különleges vállalkozás sokáig példa nélküli maradt. A papírban és a kartonban rejlő lehetőségek majd egy évszázaddal később, csupán a 60-as években kerültek újra az érdeklődés homlokterébe. A tervezők ekkor a hagyományos bútor olcsó, ipari méretekben előállítható alternatíváját keresték, és a világháborúk okozta sokkból újult erővel felocsúdott, rohamtempóban izmosodó, elképesztő méretekben fogyasztó társadalom meg is kapta a valóban olcsó, bármilyen tárgy előállítására alkalmas, újra és újra lecserelezhető műanyagot. A plasztik, a

negyvenes évek amerikai háziasszonyai álmainak netovábbja diadalittasan vonult be a formatervezés történetébe, és kérelmetlen félresöpörte a papírral kapcsolatos útkereséseket. Az első valóban használható, máig jegyzett darab a német építész, Peter Raacke nevéhez kötődik. Az általa tervezett „Papp” kollekció először aknázta ki a papírban rejlő lehetőségeket, nyilvánvaló összefüggésben a pop-kultúra tömegtermelésnek, bevett fogyasztói szokásoknak fricskát mutató ösztönzési tevékenységével. Szintén erre az időszakra tehető Peter Murdoch, a londoni Royal College of Art hallgatója „Spotty” gyermekszéke.

1972 mérföldkő a papírbútor történetében. Ekkor született Frank O. Gehry amerikai építész első, masszív kartonblokkokból készült, szoborszerű karosszéke. Noha Gehry kollektívái csupán a kiállítótereket gazdagítják, bútortörténeti jelentőségük felmérhetetlen. Megszületésük után a papírbútor fogalma nem tartozott többé az olcsó alternatíva, az eldobható bútor kategóriájába, sokkal inkább a környezettudatos, kísérletező kedvű, kreatív alkotói gondolkodásmód, illetve a megváltozott életstílushoz való alkalmazkodókészség szimbólumává vált. Nagynevű gyártók folytatnak kísérleteket, design- és építészsikolák kutatják, miként találhatná meg a karton önnön útját, saját megnyilvánulási terepét, hogyan válhatna valódi alternatívává. Hiszen minden adottsága megvan ahhoz, hogy kényelmes, nem túl drága, tartós és újrahasznosítható bútorok alapanyaga legyen.

A kilencvenes évek jó néhány, említésre méltó papírprojektet tudhat magáénak. Shigeru Ban a Cappellini számára tervezett szoborszerű, műalkotásként felfogható bútorokat. A trend-diktáló



1

olasz bútorgyártás e kérdésben sem hagyta lekörözni magát, amire nemcsak Shigeru Ban bútorai adnak jó példát, de az Era 2001-es újdonsága, az Humberto és Fernando Campana tervezte, ülő- és tárolóbútorokból, asztalokból felépülő „Papel Line” kollekció, ami már új irányt szab.

Gyártás – problémák

A papír a pontszerű és a dinamikus terhelésre alkalmatlan. A köré települt ipar ezen ideig három, a gyakorlatban kettő, jellegében a fentieket kiküszöbölőni szándékozó gyártási metódust dolgozott ki.

Markáns, csodálható, de a plágium veszélye nélkül nem követhető út a Gehry által képviselt tömbösített elemekből faragott szobor. Tevékenységének elismerése mellett a papírral kísérletező művészek is vallják, hogy bútorainak összetéveszthetetlen a megjelenése; az alkotói mentalitás, az anyagszerű megjelenés, illetve az általa jelentett védjegyszerű másodlagos „design” példátlanul szoros egységet képeznek, így ez egy külön út. Az esetek többségében a problémát a csomagolás irányából közelítik meg. A gíbelő, stancoló, és riccelő kések segítségével készített, a sliccelések mentén rendszerint mechanikusan rögzített tárgyak alapját egy szabálytalan teríték jelenti. Az eljárásnak több hátránya van. Minden egyes darabhoz külön szerszám legyártása szükséges, a létrejövő terítékek pedig már egy mindössze 1 köbméteres befoglaló méretű tárgy esetén is több négyzetméter. A szükséges terített szerszámméret ennek megfelelően óriási, többször daruval kell a műhelybe emelni, a

járulékos költségek ennek megfelelően akkorák, hogy csak eladhatatlan mennyiségű termék lenne versenyképes a zömmel hagyományos technológiákkal készített bútorok piacán.

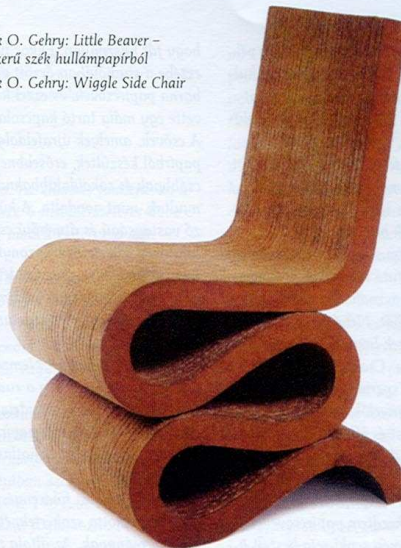
A ragasztással kisebb tömbök, táblák képzése, azok illesztésének asztalosipari metódussal történő megoldása a fenti hiányosságok megoldási illúzióját kelti. A kézenfekvő, problémát szellemesen megkerülő eljárás a papírban rejlő formai szabadságot szűkíti be, ráadásul a rögzítéshez alkalmazott csapok idővel szétrombolják az anyagszerkezetet.

Már az első megoldás sem oldja meg a dinamikus terheket, mivel a bútorok jellegzetesen recsegnek, idővel tönkremennek a sliccelések mentén. Sajnos általánosságban igaz, hogy ezeknek a gyakran finom és szellemes ötletek sorát felvonultató bútoroknak a szétszerelhetősége számos, variabilitása és szabadságfoka zérus, mérhető pedig a legyártható szerszám, és a rendelkezésre álló papírlémez-méret jelöli ki.

További, már filozófiai eszmefuttatást is érintő kérdés a papírbútorok ára. Az eddig elhangzottak függvényében természetes, hogy a nagyközönség a papír fogalmával természetesen társítja az olcsóságot. Ha a gondolatmenet egyszerűnek is tűnik, komoly valóságalapja van. Jelenleg a papírbútor fogalmához az „underestablishment” – intézményen kívüli, a globalizáció, a divat, az individuumot célcsoportként vagy fogyasztói bázisként kezelő marketingszemlélet elleni „lázadás” tapad. Ez természetesen újabb szubkultúrát szül, és az ehhez való tartozás il-

TÉMA: ÖKOÉPÍTÉS

1. Frank O. Gehry: Little Beaver – szoborszerű szék hullámpapírból
2. Frank O. Gehry: Wiggle Side Chair



2

lúzióját, egyszerűen a klubtagságot a tervezők és a gyártók egyaránt megfizették. Ma a papírbútorral nem annyira praktikus köznapi tárgyat, mint inkább életérzést vásárolunk.

Lexikon

Peter Raacke

A formatervezés világában a „Papp” szék az egyik első kísérlet volt a kartonpapírban rejlő lehetőségek kiaknázására. A Peter Raacke tervezte szék egy kartonbútor-kollekcióhoz tartozott, több tárolóegység és asztal mellett. A szék anyaga festett karton, de a formája korábbi, rétegelt lemezből kivágott bútorokra emlékeztet.

Peter Murdoch

A „Spotty” pöttös gyermekszék a pop-éra egyik ikonja lett. Az angol designer még egyetemista korában tervezte ezt az olcsón előállítható, eldobható széket. Anyaga laminált karton polietilénborítással. A széket egy lapos dobozba csomagolva, áruházaiban árulták. Otthon egyszerűen össze kellett hajtogatni a bekarcolt vonalak mentén. Később Murdoch tervezett egy karton asztalt is, amely elnyerte a Council of Industrial Design díját.

Frank O. Gehry

A különleges anyagok és megoldások alkalmazásáról ismert építész munkáinak szoborszerű jellege részben a

stúdiójában készülő nagy méretarányú modellekből ered.

Egy rétegesen egymásra ragasztott kartonból készült terepmodell szélének látványa inspirálta arra, hogy tanulmányozza a papírban rejlő lehetőségeket, mint olcsó és érdekes alternatívát a hagyományos bútor-alapanyagok mellett.

E kutatás közvetlen eredménye az „Edgeboard Sections” nevű anyag kifejlesztése lett. A könnyű, erős anyag, melyet rétegesen, hullámkarton lemezek ragasztásával és keresztlaminálásával hoztak létre, bármely kívánt formára olcsón kiszabható.

Az „Easy Edges” irodai és lakáskollekció teljes mértékben kihasználja az Edgeboard-ban rejlő funkcionális és esztétikai lehetőségeket. Elegáns, szoborszerű forma és jellegzetes, lineáris profil jellemzi a darabokat. A háttámla és a lábtartó belsőbe a szerkezet megerősítéseként egy-egy fadarab került. A törékeny széleket farostlemez övta. A bútor meglepően erős, az egyik reklámképpben egy Volkswagen autót mindössze három bárszék tart.

Hiába bizonyultak azonban a bútorok sikeresnek, Gehry leállította a gyártásukat, mert attól tartott, hogy a hirtelen jött siker elvonja majd a figyelmét az építészet felé. Az eredeti kollekcióból négy modellt, így például a „Wiggle Side Chair”-t, később a német Vitra cég gyártotta. Az egy évtizeddel később kifejlesztett, „Experimental Edges” nevű

TEMA: ÖKOÉPÍTÉS

kollekció már drága, számozott példányokat tartalmaz, amelyek a hullámpapír expresszív oldalát mutatják meg. A bútorok szolidak, a felület darabos, szakadozott. Az alapanyagként használt hullámpapírt 80–150 mm-es vastagságban gyártják, és ipari felhasználása az üreges ajtó belsejében történik. Több szék típus készült, különféle irányokba futó rétegekkel és barázdaikkal, kihasználva az anyag gazdag textúráját. Néhány esetben bizonyos részek lamináltak, egy kissé elcsúsztatva. Csakúgy, mint az Easy Edges, az Experimental Edges bútorok jó hangnyelők, nem igényelnek sok tisztítást és jól bírják a használatot anélkül, hogy gyűrődnének.

Ban Shigeru – papírbútor

„Amikor elkezdtem papírsöveket használni, még senki sem beszélt a környezetvédelemről vagy az újrafelhasználásról; különösen nem Japánban, ahol a „buborék effektus” felé haladtunk, ami gazdaságilag nézve egy örült időszak volt. Mindenki csodálkozott, hogy miért használok olyan olcsó anyagokat. Most már mindenként érdekel a környezet, úgyhogy így könnyebb megvitatni a kérdést.” (Ban Shigeru)

Ban Shigeru az olasz Cappellini számára pihenőágyat, széket és térelválasztót tervezett 1998-ban. Noha Ban általában a nevével fémjelző papírsöveket mint strukturális tartóelemeket alkalmazza, a Carta kollekcióban az ülőfelületekhez használta ezeket.

Ban Shigeru – papírépítészet

„A legtöbb embernek az a megrögzött véleménye, hogy a papír nagyon gyenge anyag, annak ellenére, hogy az iparban is használják. A papír tűz- és vízállóvá tehető, és olyan erős, mint a fa.” (Ban Shigeru)

1985-ben Ban Shigeru tervezte a tokiói Emilio Ambasz kiállítását, ahol hosszú, átlátszó műanyag lapokat használt térelválasztóként. Miután a lapokat felhüvelykítették, rengeteg papírsző, ami a csomagolóanyag volt, maradt hátra. „Nagyon utálok eldobni bármit is”-magyarázta az építész, amikor megkérdézték tőle, miért tartotta meg a csöveket.

A következő évben Alvar Aalto kiállításának megtervezésére kapott felkérést. Szeretett volna egy igazán Aalto-féle enteriört létrehozni, de az anyagi háttér nem tette lehetővé,

hogy fát használjon. Ekkor jutottak eszébe a stúdiójában őrzött világosbarna papírszővek, és ezzel kezdetét vette egy máig tartó kapcsolat.

A csövek, amelyek újrafeldolgozott papírból készültek, erősebbnek, olcsóbbnak és sokoldalúbbnak bizonyultak, mint gondolta. A különböző vastagságú és átmérőjű csövekkel folytatott kísérletek bebizonyították, hogy építészeti szerkezetek létrehozására is alkalmasak. Találmányát PTS-nek (Paper tube Structure) nevezte el.

1995-ben az Egyesült Nemzetek Szervezetének keretében a ruandai menekülteknek tervezett ideiglenes menedéket. Az épületek papírsző szerkezetűek voltak, vízhatlan műanyaggal fedve.

Az 1995-ös kobei földrengés után Ban felajánlotta szakértelmét a japán kormányának. Az általa tervezett, papírfalú rönkházak megfelelő ideiglenes lakhelyet teremtettek azok számára, akik elvesztették otthonukat. Az egyszerű, de funkcionális és szép házakat önkéntes diákok építették fel. A nemzetközi elismerést a „papírtemplom” (valójában egy közösségi ház) épülete jelentette, amelyet a földrengés által lerombolt Takaitori templom helyén épített.

Ban Shigeru eddigi legnagyobb épülete a 2000-es Hannoveri Expo japán pavilonja (lásd: AR 200/5). A pavilon rácsszerkezetű kupolája acélkábellel merevített papírsző-hálóból készült, amit vízhatlan papírmembránnal vontak be.

Ban jelenleg egy díjoni múzeum és egy fogyatékos gyermekek számára épülő japán galéria tervein dolgozik.

Joel Stearns

Hisz abban, hogy a jó design mindenki számára hozzáférhető. Stílusos és olcsó kartonpapír bútorcsaládja közel 30 darabból áll. A bútorok háromrétegű kartonpapírból készülnek, melyet báronyos tapintásúra csiszolnak. A háromrétegű kartont borosüveg-rekesznek, vagy számítógépdoboznak megfelelően drága, de bútorok nyersanyagaként igen kedvező áru.

Olivier Leblois, Quart de Poil

Az Isabelle Millet építész által alapított Quart de Poil építészeti és design tervezési stúdióval dolgozik. Hiszik, hogy az így született termékek funkcionálisak, eredetiek és elkülö-

nülnek az „olcsó, szenciacióhajhász” designtól. Tervezőik többek között Essaimé, J. F. Force, és X. Manera, az ő kreatív ötletük alkotja a kollekció alapját, együttműködnek továbbá Olivier Leblois és Régis Guignard építészekkel.

Olivier Leblois 1995-ben tervezte a Kiosk Karton sorozatot a Quart de Poil számára. A T.4.1. (Tea for One) fotel számos designmúzeum állandó gyűjteményének része lett. A kollekciót polcok, székek és egy paraván egészítik ki.

MetaMorf

MetaMorf bútorok az újrafelhasznált anyagok és a környezetbarát gyártási módszerek folyamatos tanulása nyomán születnek. A seattlei designstúdió tervezői, Colin Reedy és Kevin Bryck, 1995-ben készítették el a Sprocket széket. A szék alapanyaga acél és Gridcore. Egy alternatív verzió post consumer műanyagot használ. A Gridcore egy nagyon erős, méhsejt alakú panel, amelyet száz százalékkal újrafelhasznált kartondoboz konténerből készítenek.

Humberto és**Fernando Campagna, Edra**

H. és F. Campagna az Edra számára készült, acélszerkezetű, bőrrel kombinált, hullámkarton alapanyagú kollekciója már egy új irányt mutat; papír és más természetes anyagok társításával próbálkozik, így amellyel, hogy az Edra által is képviselt, ökológiai érzékenység meszteri példáját jelenti, a szokatlan, izgalmas anyagtalálkozások szépségével ajándékoz meg.

Sergej Gerasimenko, ReturDesign

„Könnyű és tartós, üreges és hőszigetelő, nem mérgező és kellemes tapintású, a kartonpapír egy csodálatos anyag, éppen megfelelő színnel, sűrűséggel és struktúrával rendelkezik. Világos dohányszínű, lágy és nemes, mint más természetes anyagok: szalma, terrakotta, bőr, fa, kávészem. Nyáron friss, télen meleg és lélegzik.”

A ReturDesign által készített bútorokhoz az újrafelhasználhatóság, jártékosság, nomád életstílus a kulcsszavak. A bútorok különösen erős kartonból készülnek. Könnyedén összehajlíthatók, nincs szükség csavarokra, ragasztóra, az illesztési rögzítést tépőzárak adják. A darabok összecsatolhatók és lapra hajtva

szállíthatók. Terveznek székeket, asztalokat, lámpákat és könyvespolcokat, melyeket 4 kategóriába osztanak:

„Speaking”: vásárookra, kiállításokra készülnek. A felületeket nyomtatott emblémekkel, képekkel, szlogenekkel dekorálják.

„Working”: irodai környezetben, vagy ideiglenes munkahelyeken, mint szavazóhelyiségekben elhelyezhető bútorok.

„Living”: kényelmes, összecsatolható bútorok, melyek a „városi nomádok” igényeit elégítik ki.

„Playing”: gyermekek számára készült, akik a felületekre szabadon rajzolhatnak, festhetnek.

Bob Martens

Tevékenysége határeset. Az Ausztriai Iparművészeti Egyetem professzora, az irányítása alatt szerveződött kurzuson a világ összes tájáról odasereglett hallgatók kísérleteznek a papírban rejülő lehetőségekkel. A tevékenységük egyik fő célja a Macintosh és Rietveld óta élő hagyomány folytatásaként használható és kényelmes szék tervezése. Eredményeket a nemrégiben Bob Martens gondozásában megjelent német nyelvű könyv dokumentálja.

Magyarországon már a hetvenes évek elejétől történtek kísérletek a papír bútorként történő felhasználására. Iparművészek számára a legmarkánsabb emlék Blazsek Gyöngyvér papír diplomaterve volt, ám az akkor elindult elszigetelt kezdeményezéseket nem követte folytatás. Rendszerként is értelmezhető új fejlesztések a 90-es évek közepétől indultak újra, így a világban is egyedülálló módon nálunk fejlesztették ki az első, kereskedelmi forgalomban is kapható, ipari mennyiségben, a már rendelkezésre álló papírripari technológiákkal gyártott bútorcsaládokat.

Balogh András, Paperwall

„A papírbútor tiszteletet követel. Még egyetlen darabomat sem firkálták össze, vagy rongálták meg. Aki egyszer vásárolt, mindig visszajön, mert kiderült: a stílbútor szereti a háta mögött a papírt, a papírbútor szereti maga előtt a stílt. Gyönyörű szimbiózis.”

Tárgyi irányú képzettségét tekintve a filozófia-szociológia diploma



mellett „mindössze” faipari technikai végzettséggel rendelkező szentendrei mester a 90-es évek első felében kezdett a papírban rejlő lehetőségekkel foglalkozni. 1994-ben bejegyzett első szabadalma a papírcsővekből épített falrendszerek problematikájával kísérletezett. Az indulás hátterében a „Pressel” cég által készített irattároló papírdobozok személyes szeretete állt. A Magyarországon is forgalmazott eszközök jellemzően irodai használatra készülnek, árukban azonban nem igazán tükröződik az anyaghasználat feltételezte alternatíva. A problémát feloldandó 1997-ben készítette el azt az első, 30x40 centiméteres befoglaló méretű dobozát, amely berendezését az elképzelhető legnagyobb variabilitással oldotta meg. A máig sikeres termék indította el a komplett rendszerekben történő gondolkodást. Az általunk is említett gyártási problémákra pedig egy „harmadikutas” megoldás lett a válasz. Az ez év áprilisában bejegyzett szabadalom az egyes elemek formálását csak gíbeléssel (hajlítással), rögzítését pedig irattartó kapszokkal oldja meg. Az így létrejött elemek otthon a kívánt méreetre szabhatóak, szabad bontásuk és összeszerelésük megoldott, az elért szabadság pedig a horribilis gép- és szerszámmérettől vált függetlenné. Kialakított standard méretű könyvespolcai polconként 25 kilogrammos teherbírásiúak. A portfólió gerincét polcrendszerek,

CD-tartók, válaszfalak, beépített szekrények, irodai kiegészítők, asztalok és a már említett dobozzal szinkronizált könyvespolcok alkotják. Az 1982-ben indult pálya nagyjelnyű belsőépítészeti munkákkal kezdődött. Az 1995 óta tartó „papírdesigneri” tevékenység számtalan nemzetközi sikert hozott. A rengeteg installáció, iroda és stúdióberendezés közül is kiemelkedik az 1999-es frankfurti könyvvásár magyar standja, 2000-ben a Hannoveri Expo installációja, szintúgy 2000-ben a birminghami „Danube” installáció, az 1999, 2000 és 2001-es frankfurti „Paperworld” kiállításokon, 1999-ben a düsseldorf-i „Shopdesign”-on, illetve 2000-ben a chicagói „P.O.P. Show”-n történő részvétel. Talmányát 2000-ben Genfben a „Salon des Inventions” ezüstéremmel, a brüsszeli „Eureka 2000” aranyéremmel, a budapesti „Genius 2000” szintén aranyéremmel jutalmazta. Legfrissebb újítása a 30 cm-es egyenlő oldalú kartonháromszögek-ből irattartó kapszokkal rögzített ágy, melynek 60 cm magasra felővelt változata ez év június elsején a budapesti LuciaLaura Showroomban a nemzetközi „Design Therapy” magyarországi képviselője által szervezett papíruha-bemutatóon kifutóként debütált. A pontoszerű terhek elosztását a méreetre szabott MDF-lap biz-

Terbe János: Lámpa kollekción - a 2000-ben Genius-díjat nyert család anyaga szintén hullámpapír

tosította. Az előadás fináléjában a mindössze 6 négyzetméteres dobozban 13 modell és tervező állt.

Terbe János, TerbeDesign

„Mindössze rendet próbáltam teremteni a környező tárgykultúránkban. Ezt a rendet függetlennek tartom az átmeneti, vagy a végleges fogalmától.”

A törökbálinti művész 1987-ben diplomázott az Iparművészeti Főiskola Formatervező Szakán. Tanult szakmájában számos nívódíj kitüntetésként 1997-ben kezdett papírtárgyakkal foglalkozni. Nevéhez köthető az az újítás, amely keretén belül - a bútorok korpuszát a bele kerülő berendezési eszközöktől, polcoktól szétválasztva - a kereskedelmi forgalomban kapható bútorokat eredményező sorozatgyártás elindult. Tevékenységének kezdeti szakaszában a bútorait olyan formai jellemzőkkel próbálta ellátni, amelyek a gyengeség, vékonyság adottságát kiküszöbölve tapintható és erős szerkezeti vázát, a stabilitás nyugalmát biztosító „húst” adnak. A jelenlegi papíripari technológiákat és a rendelkezésre álló lemezméretek elfogadva olyan bútorcsaládot fejlesztett ki, amely összeállítása otthon, a hajtogatási útmutató segítségével történik. A vásárolt termék egy teríték, a létrejövő bútor állékonysági, merevségi problémáit tisztán papíripari eszközökkel oldják meg. Kiegészítő ragasztásokra nincs szükség.

Bútorcsaládja könyvespolcból, árubemutató „display”-ből, képkeretből, lámpából, táskából, szék-ből, író- és tárgyalóasztal-ból, mappákból és vázákból áll. A modulméretben készített szekrények tetszés szerint polcozhatóak, fűközhatóak; három különböző méretben készített álló-, vagy függesztett lámpái az elhivatott iparművész egyedi formavilágát tükrözik. A szintén három típusban készülő vázái a beljük helyezett üvegbetétek segítségével vágott és száraz virágok tárolására egyaránt alkalmasak. Öt méretben, tíz színben gyártott képkeretei 2000-ben a formatervezői pályázaton a Magyar Szabadal-

TÉMA: ÖKOÉPÍTÉS

mi Hivatal különdíját, 1998-ban pedig Genius-díjat nyertek. A zsűri ugyanezen évben bútorcsaládját is Genius-díjjal jutalmazta. Lámpacsaládja 2000-ben kapott Genius-díjat, a teljes kollekción pedig nagy sikerrel került bemutatásra a szintén 2000. évi Absolut Design és Bútorvilág kiállításokon. A termékek levédett Pic-Pack márkanéve mára egyre ismerősebben cseng.

Képkeretei külön sikert arattak kisgyermekes családok és az óvodák körében. Speciális típus képviselnek azok, melyek középső részére azonnal lehet rajzolni. Az így létrejött mű ezáltal azonnal kiállíthatóvá válik, újabb ösztönzést adva a további alkotásra.

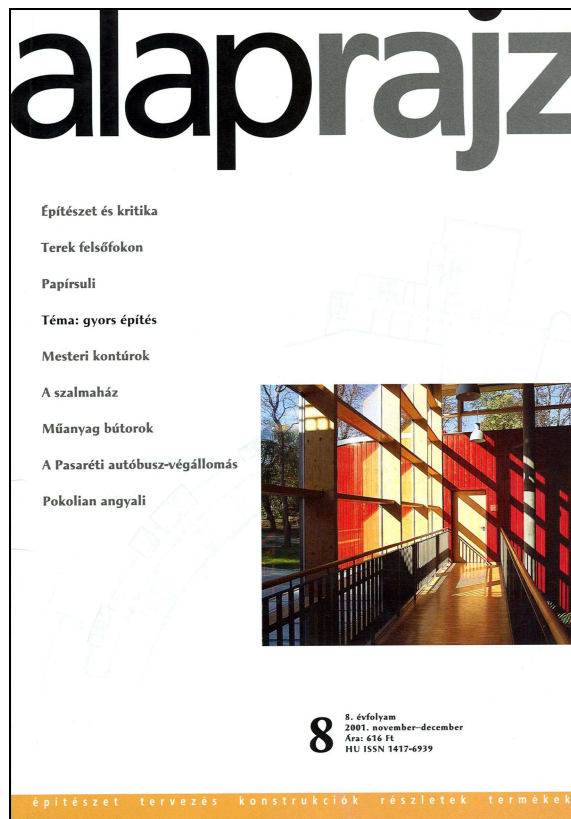
Kiállítás, előadás

Magyarországon a papírban rejlő lehetőségekre, az alkalmi viselet újraértelmezésére, illetve a kettő közötti átjárhatóság vizsgálatára szellemes választ adtak a budapesti Fashion Café rendezésében kiírt „Recycled Street Wear Couture” divatpályázatra beérkezett javarészt papír alapanyagú kreációk. Az alkalmi, vagyis egyszerű használatos, vagyis eldobható fogalomrendszerét körüljáró pályaművek díjnyertes darabjait a már említett alkalommal mutatták be. A papírbútor-történet mai állásának bemutatását a Design Therapy nemzetközi designforum vállalta fel a Bécsi utcai LuciaLaura Showroomban. A hetente változó installációt Sergej Gerasimenko munkái jelentették, az egy hónapig nyitva tartó kiállítás alatt három, többek között Bob Martens professzor által tartott előadás hangzott el. Az esemény záróakkordja a már említett divatbemutató volt. A kiállítóteremben június 7-től a műanyagbútor-történetet bemutató, az előzőhöz hasonló felépítésű és szervezésű kiállítás látható.

Jelen írás a Design Therapy gondozásában kiadott kiállítás-katalógus szerkesztett és bővített változata. Áldozatkész munkájukért köszönettel tartozunk Lovas Cecéliának, Fónagy Dórinak, Várhelyi Juditnak, Zágór Líviának és Szilvassy Editnek, akik az önzetlenül rendelkezésünkre bocsátott anyagokon túl a papírbútor magyarországi képviselőinek felkutatásában is segítettek.

Wesselényi-Garay Andor

„Az olcsó műanyagtól az attraktív plasztikig, Műanyag bútorok” in: *Alaprajz* 8. évfolyam, 8. szám, 2001. november-december, 42-45. (Történeti tanulmány a műanyag bútorokról.)



TÉMA: GVORS ÉPÍTÉS

Az olcsó műanyagtól az attraktív plasztikig

Műanyag bútorok

Melamin, polietilén, polipropilén, polisztirol, SAN, ABS, Krilon®, Technogel®: plasztik. Az utóbbi évtizedek ipari formatervezése, különösen a bútorigar egyik legfontosabb, számos sikertörténetet elkönnyvelő alapanyaga. A plasztik fogalma alig öt évtizede került be a köztudatba, mégis ezalatt a designtörténet léptékéhez képest elenyésző idő alatt forradalmi változáson ment keresztül

A vegyipar, hadiipar és a repülőgépgyártás területén folytatott kutatási-fejlesztési tevékenységnek köszönhetően a folytonosan fejlődő, megújuló műanyag egyre változatosabb anyagszerkezetű, megjelenési formájú, szinte korlátlan konstrukciós lehetőségeket biztosító alapanyaggá vált. A műanyag öt évtizedének története a design legfontosabb feladatáról, az értékeremtésről szól. Arról, hogy miként válik egy romjaiból feltámadni akaró gazdaság szükséghelyzete kreálta, más „nemes” alapanyagokat helyettesítő anyagából értékes, a vele dolgozó tervezőnek rangot és sikert biztosítani képes matéria. Nem véletlen, hogy a kortárs formatervezés ikonjai között alig akad olyan nagynevű designer, aki legalább egyszer ne tett volna kísérletet arra, hogy a rendkívüli

gondolkodásbeli és technológiai kihívást jelentő plasztikból értékes tárgyat teremtsen. Philippe Starck, Ron Arad, Piero Lissoni, Hannes Wettstein, Ross Lovegrove, Stefano Giovannoni, Konstantin Grcic, Toshiyuki Kita, és a sort még megannyi kultikus, legalábbis divatos név felsorolásával folytathatnánk, mind-mind ráéreztek arra, hogy ez a változatos gyártástechnológiai megoldásokkal formálható, épp ezért anyagszerkezetben, formában, felületben gazdag variációs lehetőségeket nyújtó szintetikus anyag adu ász lehet a mérnök-gárda eredményeivel élni tudó ipari formatervező kezében.

A műanyag sikertörténete a nyitott tervezői gondolkodáson túl a másik oldal, a döntést meghozó fogyasztó érzékenységét is feltételezte. A műanyag – kaméleonként – képes volt arra, hogy kiállja az összpiaci kereslet-kínálati játék minden nyűgjét. Kezdetben tucattermékek, háztartási cikkek értéktelennek vélt alapanyaga, majd a hatvanas, hetvenes évek túlfogyasztástól megcsömörlött lázadó ifjúságának szimbóluma. A nyolcvanas években az „enfant terribles”, a modern koloncát lerázni akaró posztmodern tervezőinek titkos reménye, napjainkra pedig tömegtermelésre alkalmas, mégis presztízsertékű alapanyag. A plasztikból készült termék nem hordozza az örökkévalóság ígérését, ám könnyed és játékos. Richard Buchanan amerikai teoretikus design-retorikai elmélete (Declaration by Design) a produktum piaci fogadtatását három tényező, a műszaki tartalom, a karakter és az emóció szinergikus eredőjeként határozza meg. Ez az elmélet teszi értelmezhetővé a plasztikbútorok lassan harminc éve töretlen, lelkes fogadtatását. A magas műszaki tartalom – amit a szem-

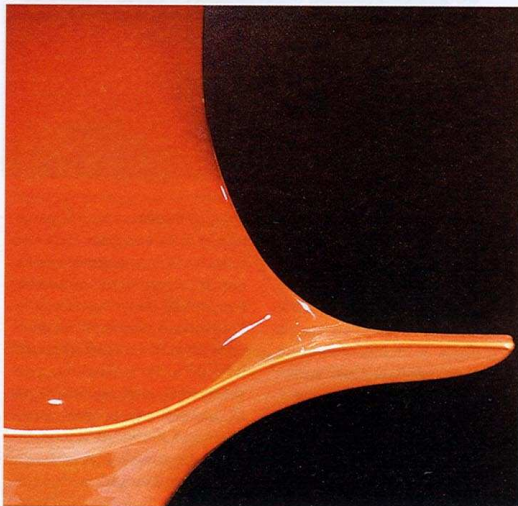


42

1. Gaby Fois Dorell: Voyager Nest (Utazófészek), Technogel (Saporiti Italia, 2001)
2. Lloyd Schwan: Statuette (Szoborett) (Capellini, 2001)
3. Antonio Citterio – Oliver Löw: Leopoldo (Kartell, 1999)

TÉMA: GYORS ÉPÍTÉS

2



lélő egyszerűen a magas komfortfokozattal és a kellemes, taktilis élményt nyújtó tapintással azonosít – ugyanis olyan gazdag formai játékot, gömbölyded, néhol szoborszerű, organikus látványvilágot tesz lehetővé, ami erőteljes kisugárzásával kommunikál.

Az újrahasznosítás szempontjából a plasztik három kategóriába sorolható. A thermoset anyagok, amelyeket hőkezeléses vegyi reakciók révén állítanak elő, csak rendkívül költséges és bonyolult eljárás révén újrahasznosíthatók. A vegyi szintézis révén nyert termoplastikok és a keményítő- vagy baktérium-generált molekulákból felépülő bioplastikok hozhatnak előrelépést ezen a téren.

Történet

A második világháborút követő időszak újjáépítési, és azzal szoros összefüggésben korábban nem tapasztalt tömegtermelési lázzal kezdődött. A cél érdekében a lehető leghatékonyabban kellett termelni, így az addig domináns alapanyag, a fém helyettesítésére is olcsó alternatívát

kerestek, amit a különféle vedelmi ágazatoknak köszönhetően rohamtempóban fejlődő, megújuló polimeralapú kompozitokban meg is találtak.

A plasztik viszonylag olcsó, könnyen formálható alapanyagként került az érdeklődés középpontjába. Az apró háztartási kiegészítőktől kezdve a repülőgépek fémalkatrészeinek helyettesítéséig mindenre alkalmasnak tűnt. Az egyre szélesebb körű felhasználás stilsztikai és formai változásokat is eredményezett. A formák gömbölyödtek, egyre organikusabb hangvételt nyertek, ugyanakkor az ipari standardok növekedésével a részletképzések, az élzárások is egyre tisztábbak, szigorúbbak lettek. Ez új lehetőséget adott a designerek kezébe. A tárgyakat az építészekhez hasonlóan architektúrális szemlélettel, a felületek meghatározásával, azok egymás mellé rendelésével tervezhették meg, ami a fény-árnyék játékot kiteljesítő, plasztikus formai megoldásokhoz vezetett. Számos ekkor született hordozható magno, vagy zsebszámológép háza öntött eljárással készült, melyek

hátterében inkább stilsztikai, esztétikai, semmint funkcionális szempontok álltak.

Az első nagy sikert Earl S. Tupper könyvelhette el polietilén tárolódobozaiával, a ma is gyártott, világszerte ismert Tupperware kollekcióval. A könnyed, mutatós és olcsó dobozok sikerüket a Tupper által 1949-ben levédett tömítéses zárórendszerüknek köszönhetik. A praktikus megoldás a műanyag ételtároló dobozokat az amerikai háziasszonyi álmok netovábbjává tette, ám a kollekció designtörténeti jelentősége e tényen messze túlmutat. Egy klasszikus arányrendszerű tradicionális tárgy újult meg és találta meg a kornak megfelelő megjelenési formáját.

1945 után a kompozit anyagok elképesztő fejlődésnek indultak, amelyek gyártástechnológiai előnyeiken túl változatos, matt

mezését, azonban csak a kezdeti lépéseket jelentették.

1950-ben megalakult a Kartell, Olaszország napjainkra meghatározó erővé fejlődött, a műanyag témakörben koncepciózusan dolgozó gyára, majd 1975-ben követte példáját a háztartási eszközöket előszeretettel újraíró, azoknak büszke, karakteres látványvilágot biztosító Magis. Az USA-ban a Knoll és a Hermann Miller, Finnországban az Asko, az európai régióban a Vitra vállalt fel jó néhány, ma már designtörténeti jelentőséggel bíró darabot, melyek közül számos még napjainkban is gyártásban van. A történet a Kartell 1950-es keltezésű I Casalighi sorozatával kezdődött, ám egy jó évtizednek kellett eltelnie ahhoz, hogy a tervezők rádöbbenjenek arra, hogy a plasztik jóval többet tud annál, mint-



vagy fényes, opálos vagy transzparens kivitelükkel vérbeli látványosságként szolgáltak. Az üvegszálás, öntött poliészter könnyen és karakteresen formálható jellegével, az ABS magas fényű, letisztult megjelenésével, a tiszta akril, átlátszó Perspex, mely lehetővé tette a belső szerkezet dekorként történő értel-

hogyan helyes, színes tányérvák és citromfacsarók alapanyaga legyen.

Az üvegszálás poliészter új távlatokat nyitott, amely szokatlan összhangot teremtett a kockák diktatúrája alól felszabadulni akaró építész- és művészársadalom és a tömegtermelés sematizált szériái ellen lázadó, önnön

43

TÉMA: GYORS ÉPÍTÉS

Az olcsó műanyagból az attraktív plasztik

Műanyag bútorok

útját kereső nagyközönség igényei között. A pop-korszak kiélezett és nyitott közege háttalan lelkesedéssel vetette bele magát a gömbölyded, íves, kelyhekre, tulipánokra és pasztilákra emlékeztető, saját kuckóként és karakán önvallomásként is felfogható, ma már kultusz-tárgyként számon tartott darabokba. Elérkezett az organikus modern kora, amely láttelepet adott arról, hogy az önkifejezés, a felszabadult életöröm és a technológiai haladásba vetett hit

2



mekkora hozzáadott értéként jelenik meg egy-egy bútor piaci fogadtatásakor. A korszaknak megvoltak a maguk hősei, éppúgy a váznon, mint a designerek között. A tengerentúl és Európa fej fej mellett szoros versenyben haladt. Az Eames házaspár, Eero Saarinen, egy évtizeddel később Erwine és Estelle Laverne, Verner Pantone, Eero Aarnino, Joe Colombo, Luigi Colani hozták ugyanazt a „feelinget” lágy, kellemes tapintású, szemet megka-



1

pó plasztikbútorok formájában. Könnyed, lebegő, szabad és divatos életérzést, amit harsány színekkel, meghökkentő, „vérbő” kontúrokkal hatásosan kommunikáltak a nagyközönség felé. Úgy tűnik, ez az időszak nem tűnt el nyomtalanul, hisz az utóbbi évek milánói bútorszalonyait ugyanez az életérzés járta át. Nem csupán a trenddiktálók kollekcióiban bukkan fel egy-egy retróként értelmezhető darab, hanem a Salone Satellite keretében kiállító fiatalok körében is. Az ötvenes évek közepétől jó tizenöt-húsz évig a szórakoztatóelektronikai, a híradástechnikai gépek mind-mind színes, futurisztikus plasztikkülsőbe öltöztek, de a divatkiegészítők, a csomagolótechnikai megoldások is a műanyag igézetében születtek. A nyolcvanas évekre lecsillapodtak a kedélyek, kimértebb, inkább a magas műszaki tartalomra, technológiai megoldásokra koncentráló korszak következett. A karbonerősítésű kompozit anyag, amelyet a védelmi ipar fejlesztett ki, új lehetőségeket hozott, lévén hatszor erősebb, mint az ugyanolyan súlyú acél. Ez a fejlődésnek korábban elképzelhetetlen lépcsőfokát jelentette. Paradoxon, de erre az időszakra a plasztikfelület fémhajtást keltő kezelése a jellemző. A műanyag a fém olcsó alternatívájaként óriási karriert befutva most megpróbált fémként megjelenni. Ez az időszak nem tartott sokáig, ám 2000-ben a Kartell ismét fémszínű, selymes tapintású elemekkel jelentkezett. 1979-ben készült Giandomenico Belotti PVC-szálás, acélső vázas

Spaghetti széke, ami a fémkonstrukció és az arra kifeszített szintetikus alapanyag együttesével egy új, könnyed, mégis komoly hangvételű irányt vett. Ez, a konstrukció szépségét megmutatni hivatott tervezői gondolkodásmód azóta is visszatér, a neves gyártók pedig saját fejlesztésű, levédett anyagokkal próbálják még teherbíróbbá, látványosabbá, ugyanakkor kényelmesebbé tenni a könnyed szerkezetet. Pierantonio Bonacina Krilonja, a Zanotta Technogel fantázianevű szintetikus anyaga mind variáció egy témára. Az Edra lapszabászatként értelmezhető, lézerrel vágott, acélső vázba ékelte, polikarbonátlemezből készült konstrukciója szintén e gondolkodásmód felé közelít. A szikár mérnöki gondolkodásmód mellett napjainkra elérkezett a kellemes tapintású, környezeti hatásoknak ellenálló felületű, kis sűrűségű, nagy teherbírási műanyagok kora, amelyek főként levegő, vagy más kompozit összetevő befecskendezésével, illetve rotációs öntéssel eljárásal készülnek. A kézbe simuló, lágy ívű tárgyoknak új karaktert adott a gyártástechnológia. Ami egykoron olcsó alternatíva-ként kezdte, mára a legnagyobb sztárdesignereket ihleti meg, így a műanyag fogalma is radikálisan átértelmeződött. Izgalmas materiaként tartatik számon, ami folytonos anyagkísérletekre, szüntelen gondolkodásra inspirál, hiszen minden más anyagnál nagyobb tervezői szabadságot biztosít. Mindezeket túl említésre érdemes a plasztik másik nagy erénye. Napjainkra vilá-

44

1. Ross Lovegrove: Vorm, hőformázott ABS, alumínium kerettel
2. Shiro Kuramata: Miss Blanche, 1989, papír virágformák akrilgyantában, alumíniumcső lábakkal
3. Jasper Morrison: Air-chair (légszék) (magis, 2000)
4. Philippe Starck: Ero/s (Kartell, 2001)

gosan érzékelhető az a vásárlói attitűd, amely a személyiségek bútorban, vagy egyéb szemlélteti tárgyokban történő megmutatását célozza meg. E vágy tökéletes megtestesítője lehet egy-egy attraktív műanyag kiegészítő, vagy mobília, melyet az önmaga útját legkövetkezősebben járó Capellini modelljei példáznak.

Plasztiksztár

ABS (Arlonitril Butadin Sztirén) nagy keménységű és hajlítási- lárdságú, kiváló nedvesség- és kopásállóságú, antistatikuss, magas fáradási szilárdságú anyag. Ellenáll a szervesetlen sóknak, alkalisóknak, és számos savnak.

A légbefecskendezéses öntés üreges elemek gyártására alkalmas eljárás. Az öntőformát részben megtöltik plasztikkal, majd egy fúvókán levegőt fecskendeznek bele. Mivel a műanyag az öntőformához simuló felületen hűthető a leggyorsabban, a levegő középütt marad és kitölti az üregeket.

Az üvegszál mesterségesen előállított ásványi szál. Először a húszas években gyártották, majd az ötvenes években a hasonló szálszerkezetű azbesztet helyettesítették vele, a hatvanas években pedig hajóépítéshez használták.

A Krilon az olasz bútorgyár, a Pierantonio Bonacina saját fejlesztésű anyaga. Szálszerkezetét nylon erősítőszálak szövik át, állandó rugalmasságot és formátartást biztosítva. A Krilon nem mérgező, mosható, hő hatására nem deformálódó, gyakorlatilag elvéülhetetlen anyag. Beépített UVA-szűrők gondoskodnak arról, hogy színei erős napfény hatására se fakuljanak meg. A Kri-

lon bel- és kültéri használatra egyaránt alkalmas.

RIM (Reakciós Befecskendezéses Öntés) révén kettő vagy több vegyi összetevő keverésével és kémiai reakciójával az összetett plasztikrészeket lehet gyorsan legyártani. Ezeket az összetevőket (izocianátot és poliolt) adagolják, keverik és befecskendezik az öntőformába, vagy üregbe, ahol a lejátszódó kémiai reakció hatására formát ölt a tömör vagy habszerű anyag.

A rotációs öntést üreges plasztik termékek készítésére használják. A folyamat három fő szakaszból áll: a fém öntőhéjpárt megtöltik polimer porokkal, majd melegítik, miközben lassan forgatják két derékszögű tengely körül, hogy a viszkozmassza elterüljön az oldalakon, végül lehűtik. Az öntött darabok lehetnek tömörök vagy szendvicsszerkezetűek és fémbetűt befoglalására is alkalmasak.

A szendvics típusú befecskendezést olyan, geometriailag egyszerű darabok gyártásakor hasz-



nálják, amelyeknél különleges tulajdonságokra van szükség, mint például kis súly nagy teherbírás mellett. Hasonló a légbefecskendezéses öntéshez, csak hogy itt levegő helyett egy másfajta plasztikot fecskendeznek be. Ez az anyag lehet újrahasznosított plasztik is.

A lap öntőkeverék (SMC) technológiáját az autóipar fejlesztette ki. Ez az eljárás lehetővé teszi, hogy minimális mennyiségű nyersanyag felhasználásával a pontosan tervezett öntőformának köszönhetően stabil szerkezetű bútorok szülessenek. Négy, javarészt gépesíthető munkafázisból áll: a keveréket behelyezik az öntőformába, megformázzák, a széleket megvágják, végül sorjazzák. Ez a technika azt is lehetővé teszi, hogy az öntőformában a keveréket különböző mó-

don pozicionálják, és a munkadarabot robotkarok segítségével könnyedén mozgassák a gyártósoron.

A Technogel olyan high-tech poliuretán, amelyet eredetileg műszaki célokra és sporteszközök gyártására fejlesztettek ki. Kivételes kényelmet, stabilitást és lengéscsillapítást biztosít. Két uretánbázisú összetevő polimerizációjával állítják elő, melyek megkeményednek, amint kapcsolatba kerülnek egymással. Ez lehetővé teszi, hogy a poliuretán költséges berendezések nélkül is sokáig stabil maradjon és szobahőmérsékleten is megmunkálható legyen. Az anyagösszetétel a kívánt felhasználás szerinti különféle rugalmasságot, illetve tömörséget biztosítja.

Jelen írás a Design Therapy gondozásában kiadott kiállításkatalógus szerkesztett és bővített változata. Áldozatkész munkájukért köszönettel tartozunk Lovas Cecéliának és Zágó Lívianak.

Wesselényi-Garay Andor



„Tárgyépítéset, Családi ház, Budajenő.” in: *Alaprajz* 9. évfolyam, 8. szám, 2002. november-december, 16-19. (Kritikai elemzés Takács S. Sándor családi házáról.)

Alaprajz

Tokió Underground
Tárgyépítéset
Zaha Hadid
Hajlás, hajtás, hajtogatás
Téma: ipar
Ziegler úr, ez csak így lesz jó!
Zóna, logika, elegancia
Betonfelület, zsalu, minőség
A műszaki tudományok tárháza
Házi pártpolitika



8 9. évfolyam
2002. november-december
Ára: 636 Ft
HU ISSN 1417-6939

Építészeti tervezés konstrukciók részletek termékek

TARTALOM

KÖZÖSSÉGI TÁRSASÁG

aktuális

4 Budapest Építészeti Nívódíja 2002
8 A Profil építőipari hírelével hírelből

interjú

12 Tokió Underground
Beszélgetés Japánról, riparól, Nemzetiről

példa

16 Tárgyépítéset
Építész: Takács S. Sándor

máshol

20 Művi természet
Közlekedési csomópont, Strasbourg
Építész: Zaha Hadid

24 Hajlás, hajtás, hajtogatás
Építész: Søren Robert Lund

téma: ipar

26 Ziegler úr, ez csak így lesz jó!
Építész: Turányi Gábor, Turányi Benec

30 Zóna, logika, elegancia
Építész: Péter László, Földes László

34 Csarnok magyar szomszágából
Építész: Vitéz Péter

38 A legnagyobb is szarnak
Építész: Balázs Dénes

40 Betonfelület, zsalu, minőség

felújítás

42 A műszaki tudományok tárháza
Építész: Fiala István

termékek

48 Tartalomjegyzék a terméksimertetőkhöz
60 Könyvek

szerzőink

architortúra

64 Házi pártpolitika

Címazon: Ziegler ostopjár, Zámbeek
Építész: Turányi Gábor, Turányi Benec Fofó: Márk Gábor

3

PÉLDA

Tárgyépitészet

Családi ház, Budajenő

Jól hangzó, ám pontosabban nem definiált építészeti kritikai közhely a tárgyszerű, illetve a házszerű házak megkülönböztetése.

Az építészettörténet folyamán kialakult tektonikai és épület-szerkezettani részletek összessége nyújtja azt a képet, aminek következtében a közvélekedés az objektumot háznak fogadja el.

Wesselényi-Garay Andor

A tárgyszerű ház nem első-sorban „házszerűtlen”, alapvető jellemzője a léptékfüggetlenség. Papíron a méretek eloldódnak, méretbeli kapaszkodó híján pedig az a fel-fogható részletezettség is elvész, amely a monolit, a monument és a ház közötti finom cezúrákat jelenti. A kortárs művészet ismer olyan építészeti irányzatot, amely éppen ennek elérését tűzte ki céljául, ám ez egyben a tárgyszerűség kritikáját is kiváltotta. Zaha M. Hadid korábbi, Frank O. Gehry, Daniel Liebeskind, vagy akár Bernard Tschumi legfrissebb munkáit előszeretettel helyezik arra a háttérre, amely már a szobrászat irányából is egyenrangúan értelmezhető.

A tárgyszerű házak kialakulásában az avantgárdnak voltak a legnagyobb érdemei. A plasztika eszközeit épületeken, székeken és festményeken egyaránt sikerrel kamatoztató De Stijl és a neoplaszticitás sikerrel mosta el a műfaji határokat a festmény, az alaprajz, az építészeti modell, a szobor és a ház között. A jelenség sor háttérében egyrészt egy új, totális, az összes művészeti ágat és tevékenységet tömöríteni képes idea, a Gesamtkunstwerk, illetve a modern építészet reduktív hajlandósága állt. A „felesleges” díszítményektől való doktriner távolságtartás mintakönyvét Adolf Loos munkássága jelentette, betetőzését pedig Mies van der Rohe „kevesebb több”-je artikulálta. Ha létezik máig gyakorlati és teoretikai görcsöt okozó művészeti totemmondat, akkor Mies szlogenje – igazságtartalmától függetlenül – az.

A modern kevésre törekvése megszabadította mindattól az építészetet, amivel ez a rendkívül sajátos médium a történeti



PÉLDA

Építés, belsőépítés:

Takács S. Sándor

Statikus: Balogh Béla

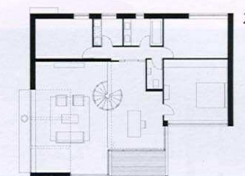
Gépész: Soproni György

Fotó: Häider Andrea

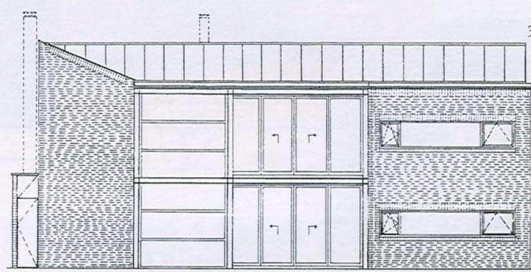
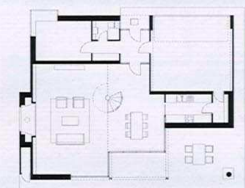
időkben kommunikált. Az építészeti nyelv a műfaj technológiai és tektonikai kötöttségei következtében eleve absztrakt. Am sikerrel kommunikálta egy erőnek kitett oszlop hasasodását, egy oszlop mintázatában az egykori nádköteget, a felfekvéstől szét-hajló sáslevelekkel a nehézkedést, vagy a korinthuszi oszlopfő Vitruvius által megfogalmazott keletkezéstörténetével a hagyományt, a dorikával pedig a korabeli ácsmesterség formai kánonját. E kommunikáció olyan építészeti részleteken keresztül valósult meg, mint a párkány, lábazat, oszlopfő, esetleg tektonikai szereppel egyáltalán nem bíró li-zéna. A modern – felesleges dí-

szítményként – egy laza mozdulattal söpörte félre az addig kialakult, mintegy kétezer éves szótárat. A kommunikáció középpontjába egy világmegváltó hitet, végső soron az építészetet önmagát, egészen pontosan annak egy elemét, az úgynevezett teret helyezte, aminek egzakt leírásával Hajnóczy professzor létfontosságú kutatásai ellenére még mindig adósak vagyunk.

A bútortervezés, amely részleteiben tökéletes azonosságot mutatott az egyes történelmi korok részleteivel, párkányaival, az építészetenél kisebb traumaként élte meg a részletek elvesztését. A felesleges architektonikai bal-



- 1. Kerti acéldoboz
- 2. Alaprajz (emelet, földszint)
- 3. Kerti homlokzat
- 4. A kép ortogonalitása egy „tégla-L”-be illesztett acéldoboz elhelyezését takarja









PÉLDA



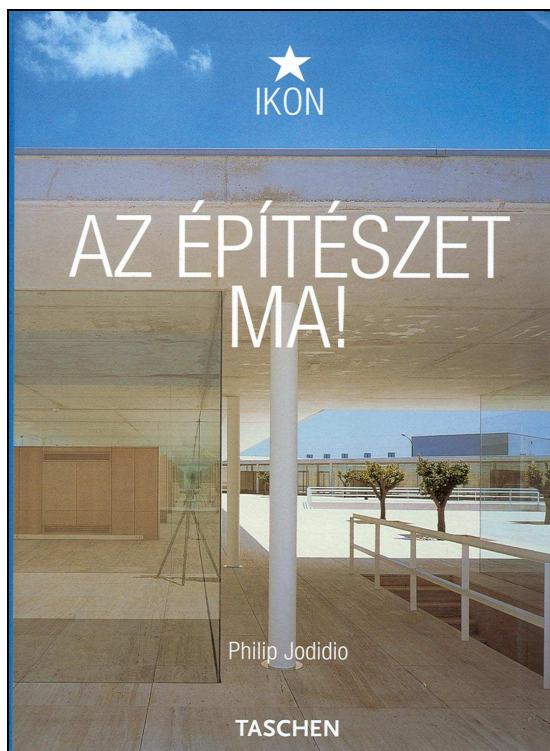
1. A bejárati homlokzat tömörségét az átellenes...
2. ... kerti homlokzat áttörtsége ellensúlyozza
3. A fényregetető részletraja
4. Teraszkorlát
5. Metszet
6. Az oldalhomlokzaton a nyeregvető fesztávát a garázs mélysége határozta meg

lasztok elhagyásával a műfaj önálló státusszal bíró művészeti jogot szerzett magának, miközben egy pillanatra sem felejtette el, hogy létezésének alapja az utolsó csavarig kidolgozott modell, amely eleve a tárgy, a bútor, a makett, a szobor és a gyártmány metszéspontján helyezkedik el. Egy bútortervező számára tehát nincs különbség a bútor és a tárgy között. Mivel Takács S. Sándor bútortervező is, számára sem problémaként merült fel, hogy az objektum házszerű, avagy tárgyszerű. A fentiek alapján e budajenői épület a tárgytervezés hagyománya szerint alakított ki.

A minden részletre kiterjedő, módszeres alaposággal „végigragott” kiviteli tervek a Mesteriskolát frissen végzett Takács S. monomániás figyelméről és bátor gesztusairól árulkodnak. A kétszintes épület tömege nagyvonalú, L alakú elrendezést takar, melyet imponáló minőségben kivitelezett, ám bizonytalan pozíciójú tető fed. Zavarba ejtő kritikai tézis modernista alapon számon kérni a tér és a tömegformálás diszharmoniját, amikor a válasz adott: Takács S. számára a külső és belső egységét nem a természettel vagy a környezettel való viszony intellektuális boncolgatása vagy akár az objektum zárt rendszer szerinti formálása, hanem a homlokzaton megjelenő anyagok, felületek és szerkezetek beltéri interpretációja, azok görcsmentes átfordulása jelenti.

A belső egymásra merőleges tengelyekre felfűzött és – már amennyire egy lakópark esetében ez lehetséges – a tájba expandáló térsorokból áll. A bejárat-előtér-étkező-terasz, illetve a konyha-étkező-nappali-kandalló térsorok metszéspontjában a felesleges túlhangsúlyozást elkerülő lépcső áll. Az emelet szűkebb programja okosan gazdálkodik a galéria és a nappali nyújtotta dupla belmagasság lehetőségével. A profi belsőépítészeti elemekből és a bravúros anyagismeretből kialakuló stílus egyszerre egyedi, kreatív és reflektál a mai, újegyszerűsége hirdető irányzatok által helyzetbe hozott megoldásokra. A szint minden négyzetcentire jutó ötlet, gondosság és mérhetetlen odafigyeléssel kontrollált munka mögött csak az nem derül ki, hogy mi az üzenete ennek az épületnek. Mi az az egyetlen mondat, amivel az egyetemen tanító Takács S. úgy gondolja, megtoldandó az a történet, amelyet mi, emberek, házakkal írunk. Még tovább menve: egy csillogóan kreatív elméhez méltó, kívülről is üvegezett kandelómegoldás ellensúlyozza-e azt, hogy a nyeregvető mélységét a garázs mérete határozza meg? Kákán csomókeresés-e egy homokfűvott üveggel határolt fürdőszoba, a remekül „működő” alaprajz és a rejtetten vezetett csatornák eleganciája közepette következetlen burkolati rendszerről beszélni? És végül: a személyes tehetség és találékonyság melyik esetben elegendő a kánon felrúgásához, illetve mi az a pont, amelytől már a magánmitológiával felérő, „én így látom, tehát így akarom” posztmodern kreativitása teremtette új kánonról beszélhetünk? Egyáltalán van-e értelme ezeknek a kérdéseknek, ha egy ház sokaknak tetszik, a „széppel”, ezzel a megfoghatatlan esztétikai töltelékcsóval illetik, és tulajdonosa a saját és családja legnagyobb megelégedésére lakja? E kérdések inkább elemzési szempontokat világitanak meg. Takács S. jól oldotta meg az eléje tett megrendelői kereszttejténynt, és az elvi kérdésekre egy sommás igen vagy nem az épület tényleges sikerét sem érinti.

Jodidio, Philip (ed.): *Architecture Now ! „Icons”* Taschen, Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris / Tokyo, 2002. p: 191. *Építészet most!* „Ikonok” Vince kiadó Budapest, 2004. 191, ford.: Wesselényi-Garay Andor



PREFACE

ELŐSZÓ

Művészet vagy mesterség? Esetleg divat? A kortárs építészet – amellet, hogy előszeretettel alkalmazza a társtudományok és a legkülönbébb művészeti ágak eredményeit – leginkább és elsősorban azzal az egy szóval jellemezhető, hogy heterogén. Ebben a könyvben nyolcvanhét építész munkáit gyűjtöttük össze, amelyek mind a tervezőjükre jellemző stílust, anyaghasználatot és regionális hatást jelentik meg. Az elkövetkező oldalakon bemutatott épületek között éppúgy akad betonból (Tadao Ando) és papírból (Shigeru Ban) készült, mint ahogy a megjelenésük is sokféle: minimalista (Wiel Arets), szoborszerű (Frank Gehry), esetleg figuratív (Branson Coates). Mivel ezek az építészek éppen különbözőségük miatt szerepelnek összeállításunkban, s minthogy mindegyikük fontos szerepet tölt be a maga területén, nyugodtan kijelenthetjük, hogy jelenleg ők napjaink legkreatívabb tervezői. Amerikai, japán, ausztrál vagy európai származásuk ellenére tevékenységük középpontjában a megbízó, a helyszín és a funkció gyakorlati kérdéseire adható személyes építészeti válaszadás áll. Ennek ellenére éppen a napi gyakorlaton túlmutató személyesség az, amely munkáikat kiemelkedő kortárs alkotásokká teszi. Eltérő munkásságuk ismeretében szinte evidenciaként fogalmazható meg, hogy ma nem beszélhetünk nemzetközi stílusról, a jelen nem csak egyetlen módon szemlélhető. Az építészet egy kicsit divat is – a gazdasági fellendülés időszakában jobban, recesszió idején kevésbé. Még egy olyan alapvető kérdés is, mint az épület tartóssága, eltérő anyaghasználati megoldásokhoz vezet az adott régió, épületípus vagy épp az építész személyiségétől függően. Tadao Ando súlyos vasbeton falai szülőhazájában, Japánban földrengéseknek állnak ellen, míg Toshiko Mori azt kutatja, hogyan lehet rongyokból és szövetekből konstruált átmeneti szállásokat teremteni a hajléktalanok számára. Egy-egy rajzasztalon született építészeti ötlet megvalósulásához gyakran sok idő szükséges. Az 1980-as évek úgynevezett dekonstruktivista úttörőinek, így az ausztriai Coop Himmel(b)launak napjainkban megépülő munkái alapját olyan inspiráció jelenti, amely, úgy tűnik, a különböző trendek múltával sem veszít

006 / 007



IMPRINT

IMPRESSZUM

© 2004 TASCHEM GMBH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com

KIADTA A VINCE KIADÓ, 2004
H-1027 Budapest, Margit krt. 64/b
A kiadásért a kiadó igazgatója felel
www.vincekiado.hu

MAGYAR FORDÍTÁS Wesselényi-Garay Andor
A MAGYAR VÁLTOZAT SZERKESZTŐJE Vadas József
A KÖNYVET TERVEZTE Claudia Frey, Köln
BORÍTÓTERV Claudia Frey és Angelika Taschen, Köln

Printed in Italy
ISBN 3–8228–3365–7

A BORÍTÓN
Alberto Campo Baeza, BIT, Innovatív Technológiák Központja, Inca, Mallorca, Spanyolország
© Hisao Suzuki

