

Ferkai András

# A mérhető és a mérhetetlen

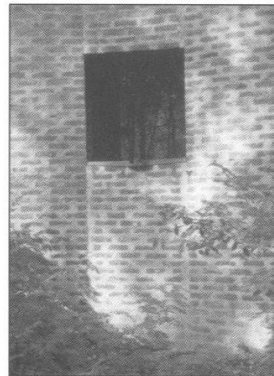
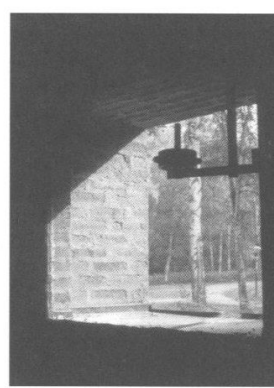
## Megjegyzések az ötvenes és hatvanas évek építészetéről

Talán nem túlzok, ha azt állítom, hogy nálunk a második világháború utáni két-három évtized építészetének értékelése a mélyponton áll, szakmai körökben és a közvéleményben egyaránt. A két háború közötti modern mozgalmat sem sikerült még igazán a helyére tennünk, de a pártállami korszak építészetének – legyen az szocreál vagy újra-modern – az elutasítása szinte egyöntetű. Általában egy emberöltőnyi távlat kell ahhoz, hogy elfogultságoktól mentesen ítéljünk meg egy korszakot, Kelet-Közép Európában – úgy tűnik – ennél is több. Márpedig a történetírás nem engedhet meg magának indulatokat: folyamatosan terjeszkednie kell a közelmúlt irányába. A nyugat-európai és amerikai építészettörténetészek, ennek megfelelően, már az ötvenes és hatvanas évek feldolgozásánál tartanak. Réges-régen túl vannak a századfordulón, és szinte teljes egészében kimerítették a két háború közötti korszakot. A magyar építészettörténeti kutatásnak ezzel szemben komoly adósságai vannak a 20. századdal kapcsolatban.

A múlt azonban nem csak a történettudomány felségterülete. A történeti érdeklődésnek létezik egy másik, személyes formája is. A múlt a tapasztalatok kimeríthetetlen forrása lehet a gondolkodó, alkotó ember számára, csak meg kell keresnie azokat a konkrét példákat, műveket és gondolatokat, amelyek rezonálnak benne, amelyek saját aktuális művészi problémáinak megoldásához adnak segítséget. Az építészettörténet oktatásának (és írásának) szerintem ma éppen az a legnagyobb kérdése, hogy képes-e tárgyát közel vinni a gyakorló szakemberekhez, hogy képes-e kitörni a lexikális ismeretek, a Nietzsche által kárhözvontatott „holt” tudás gettójából. Walter Benjamin, a történelem fogalmáról gondolkodva, azt állítja, hogy a régi korok tényei csak posztthumusz, olykor évszázadokkal évezredekkel később válnak történelmi tényekké, amikor valaki rájuk csodálkozik, és a múlt „elsuhanó képében” fölismeri, hogy az rá utal. Ilyenkor az ember „azt a konstellációt ragadja meg, amelybe saját korszaka kerül egy meghatározott korábbival. Így olyan fogalmát alapozza meg a múltnak, amelyben a múlt Most lesz, s e Mostba a messiási Most szilánkjai fűrődnek bele.”<sup>(1)</sup> Ezt az aktualitást, múltat és jelennek ezt a szokatlan együttállását érezhetjük azokon a műveken, amelyek személyesen megérintenek bennünket, származzanak bármelyik korszakból, akár a legátropolitizáltabb ötvenes, vagy a legsematikusabb hatvanas évekből.

### 1

Nyugaton az ötvenes és a hatvanas évek építésze divatba jött. Építészettörténetészek kutatják, gyakorló építészek – főként a legfiatalabbak és a középgeneráció – kölcsönöznek jellegzetes formáiból. Konferenciákon elemzik, hogyan próbálta a modern építészet a háború után újrafogalmazni önmagát, kik és hogyan kritizálták először a modern mozgalom ortodox elveit. Vannak, akik az önvizsgálat szándékával közelítenek



ehhez a korszakhoz: lássuk, hol rontottuk el, mire kellett volna figyelni, mit kellett volna másképpen csinálni. Nem véletlen, hogy ebben a helyzetben azok az építészek kerültek az érdeklődés homlokterébe, akik annak idején elkerülték a buktatókat, akiknek az életműve kiállta az idő próbáját. A nyolcvanas és a kilencvenes években számos kiállítást rendeztek, könyvet és katalógust adtak ki elfeledett, vagy mindig is a periférián dolgozó építészekről. Címükben szinte kivétel nélkül a „másik modern” megnevezés olvasható, jelezvén, hogy az illető nem tartozott a modern mozgalom dogmatikus vonalához, de a velük élesen szemben álló konzervatív táborhoz sem.

Ebben a műfajban az utóbbi évek egyik legérdekesebb könyvét Colin St John Wilson írta „A modern építészet másik hagyománya” címmel<sup>(2)</sup>. Abból indul ki, hogy a modern mozgalom legfőbb bűne nem az, hogy ígéreteit nem teljesítette, hanem hogy mindjárt a kezdeteknél kitért az igazi feladat elől. Az egyik oldalon a kartézianus gondolkodás az élet bonyolultságát egyenként megoldható részfeladatokká szabdalta és az új építészetet a technológia uralma alá rendelte, míg a másik oldalon az újdonságot hajszoló üzleti szellem divattá, „nemzetközi stílussá” degradálta azt. Noha a modern építészetben benne rejtett a célszerű és a valódi emberi igényeket kielégítő építészet lehetősége, a nagy mesterek remekművei sokkal inkább *a priori* elvek illusztrációi vagy képzőművészeti alkotások, mintsem lakható, használható épületek. Az építészet formai és technikai oldalának önállósodása különösen a háború után vált szembe-tűnővé. Ahogyan Alvar Aalto mondta: „Les deux cochons: formalisme et technologie” (a két „malac”: formalizmus és technológia). A technológia eszközből cél lett: a szükségre hivatkozva alkalmazták tömeges feladatoknál, illetve esztétikává nemesítették egyedi presztizs feladatoknál. A huszadik század másik jellegzetes hibája, hogy összetéveszti az építészetet a képzőművészettel. Erről tanuskodnak az avantgárd absztrakt ház-kompozíciói éppúgy mint az ötvenes-hatvanas évek szoborszerű gesztus-épületei, vagy a mai dekonstruktivisták alkotások.

St John Wilson kimutatja, hogy a szakadás egészen a 18. századig vezethető vissza. Kant esztétikája („ami érdek nélkül tetszik”) bontotta fel az addig egységes építészetet építőművészetre (tisztá szépség) és építésre (puszta hasznosság), továbbá elmosta a különbséget az „öncélú” képzőművészet és az önmagán kívülálló célt szolgáló gyakorlati vagy alkalmazott művészet között. A görögöknél a hasznosság és a szépség még olyannyira egybe tartozott, hogy külön szavuk sem volt rá, az építészetet pedig egyértelműen a praktikus művészetek körébe sorolták. A 18. században a két szféra szétválását az oktatás szervezete is tükrözte: az akadémián (Beaux-Arts) képezték a műépítészeket, akiknek az oktatásában egyedül a *disegno*, az *idea* (vagyis a fantázia, a képzelőerő) számított, és „sublime” felé szárnyalásukat semmiféle földhözragadt konkrétum (helyszín, igények, anyagi lehetőségek) nem korlátozta. Ezzel szemben az École Polytechnique a matematikában, a geometriában és a műszaki tudományokban jártas mérnököket képezte, és a tervezést szinte kockás papíron végzett kombinációs játékká silányította. Meghökkenítő, hogy Wilson a hagyományok ellen lázadó modern mesterek habitusában is meglátja a régi iskolák továbbélő hatását: Le Corbusier kompozíciós erőpróbáiban nem nehéz fölfedezni a Beaux-Arts módszerét, míg Mies van der Rohe idealista racionalizmusában nyilvánvalóan az École Polytechnique építőköcka rendszere él tovább.

A modern mozgalom perifériájára szorultak azok az építészek, akik nem fogadták el a kettéhasadt állapotot, és az építészetet továbbra is praktikus művészetnek tekintették, olyan mesterségnek, amelyik

<sup>(1)</sup> Walter Benjamin: „A történelem fogalmáról”. In: *Angelus Novus*, Bp. 1980. p. 973.

<sup>(2)</sup> Colin St John Wilson: *The Other Tradition of Modern Architecture. The Uncompleted Project*. London, 1995.

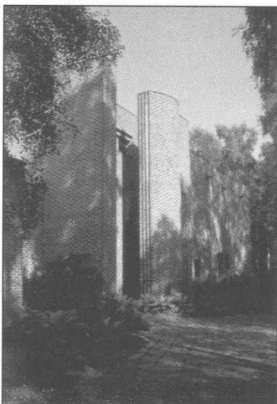
hétköznapi vagy emelkedett célt szolgáló emberi környezetet terem. Az ő számukra technika és művészet, hagyomány és újítás nem voltak egymást kizáró fogalmak. Ezért nem is volt szükség arra, hogy mindenestől elutasítsák a modern idiómát, ahogyan a posztmodern vagy a magyar „élő építészeti” hívei tették. Nem „kí-vülről” támadták, hanem „belülről” kritizálták a modern mozgalmat, számon kérve be nem váltott ígéreteit. Ezek az építészek nem alkot- tak egységes irányzatot, nem tömörültek önálló szervezetbe, manifesztumokat sem gyártottak. Általában keveset írtak és beszéltek – ehelyett építettek. Egyikük-másikuk komoly elméleti tevékenységet is folytatott, de magatartásuk inkább szemlélődő, megértésre törekvő. Ebből következik, hogy eszközbe sem jutott bármiféle szép eszmét, vagy utópiát a valóságra erőszakolni. St John Wilson az alábbi építészeket sorolja a modern „másik” hagyományába: Adolf Loos, Asplund és Lewerentz, Aalto és Bryggmann, Franco Albini és Ignazio Gardella, Frank Lloyd Wright, Rudolf Schindler, Duiker és Bijvoet, Hans Scharoun, Hugo Häring, Bruno Taut, Ernst May, Erich Mendelsohn, Rudolf Schwarz, Eileen Gray, Luis Barragan és Carlo Scarpa. A névsor tovább bővíthető, hiszen nyilvánvalóan ide tartozik a svájci Otto Rudolf Salvisberg, a dán Kay Fisker, C.F. Moller, Vilhelm Lauritzen, Jorn Utzon, a svéd Sven Markelius és Peter Celsing, a norvég Sverre Fehn, vagy a német Heinz Bienefeld. Jogosan vetőd- het fel a kérdés, mi tartja össze, mi hozza közös nevezőre ezt a for- mai-stilisztikai szempontból meglehetősen heterogén társaságot. Azt gondolom, a közös vonás nem annyira szakmai mint inkább eti- kai természetű. A kulcsszó a felelősség lehetne: felelősség minde- nekelőtt az épületet használó ember és közösség iránt, azután a hely és végül az anyagok iránt.

## 2

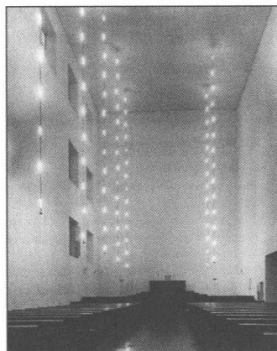
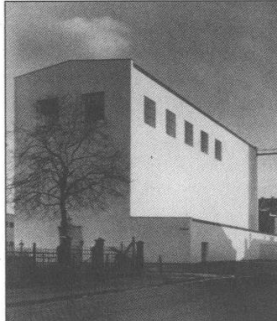
Számos történet szól arról, hogyan kergette végső kétségbeesésbe a templomait építő munkásokat **Sigurd Lewerentz** (1885-1975), Asplund mellett talán a legjelentősebb svéd építész. Szigorú szabá- lyokat állított fel: csak szabvány méretű téglát használt, amit nem engedett vágni; és lehetőleg minden szerkezetet – falat, boltozatot, padlóburkolatot és kiváltókat, olykor igen nagy fesztávra – ebből az anyagból készítette. Az ablakokat és ajtókat nem a falközbe helyezte, hanem a fal külső, vagy belső síkjára. Találunk nála ablakot bolto- zatba vágva, közvetlenül a mennyezet alatt, vagy a padló vonala föl- lött. Ha kell, hullámszik a fal, lejt a padló az épület belsejében. A bá- dogos kérdésére, aki azt firtatta, hogy csinálhatja-e a munkát a megszokott módon, Lewerentz így válaszolt: „Nem! Ez az egyetlen dolog, amit tudom, hogy nem tehet meg”. Egy csökönyös öregem- ber rigolyái? Újítás – minden áron? Nem valószínű.

A fiatal korában, itáliai tanulmányútján készült fényképfelvételek tanúsítják, hogy Lewerentz már akkor másra figyelt, pontosabban másként figyelt a világra mint kortársai. A Palazzo Pitti főhomlokza- tának csak egy töredéke látszik képének csücskében, a képmezőt szinte teljesen a palota előtti tér támfalának rusztikus kövei töltik ki. Más felvételek mozaikpadló-darabokat, pergolákat, antik utcák kö- vezetét, sírköveket mutatnak. Nem a megszokott látványosságok érdekelték: híres épületek szokatlan részleteit és anoním épületeket fotózva, a régi korok anyagi-érzéki valóságát igyekezett megragad- ni. Ezek az élmények megjelennek Lewerentz húszas évekbeli klasszicizáló épületein. Később a taktilis érzék még nagyobb szere- pet kap nála, amikor végleg szakít a történelmi stílusokkal és csak modern épületeket tervez.

Colin St John Wilson említi, hogy Lewerentz képes volt órákat üldö-



A Björkhagani St Mark templom, 1956-60.  
Építész: Sigurd Lewerentz  
Fotó: Ferkal András



A St. Fronleichnam templom Aachenben,  
1929-30.  
Építész: Rudolf Schwarz

(3)  
Colin St John Wilson:  
„Sigurd Lewerentz. The sacred buildings  
and the sacred sites”, Oase No 45/46  
1997. p. 65-87.

(4)  
Florian Beigel: „Exteriority and the  
everyday”, Quaderns 216. 1997. p. 38.

(5)  
Wilfried Wang: „Architecture as an  
extension of life”. In: Architect Sigurd  
Lewerentz. Photographs of the Work.  
Stockholm, 1997. p. 8-40.

gálni egy közönséges szöveg balmulva. Azon töprengett, hányféleképpen lehetne hasz- nálni. A hétköznapi dolgokra rá- csodálkozni, rutinos használatu- kat megkérdőjelezni hasznos, mert „a kérdésből meglepő vá- lasz következhet”.(3) Így válik eseménnyé kései épületein min- den szokványos épületszerke- zet: fal és ablak, tetőfedés és esőcsatorna, előtető és térbur- kolat. A björkhagani St Mark templom (1956-60) és a klippani St Petri templom (1962-66) ere- deti megoldásai közül emeljük ki kettőt: a falazatot és a tér le- fedésének módját. A körítő fal réteges, a külső és belső kéreg között légréssel, amely a belső tér légfűtését és szellőzését is megoldja. A belső falkéreg nyi- tott függőleges fűgáin és az ab- lakok könyöklőjén jut a levegő a templomtérbe. A fal textúrája szokatlan, mert nem hagyomá- nyos kötésben falazták. A vá- gatlan téglák miatt széles fűgá- kat, sok és száraz habarcsot használtak. Az ember elbizony- talanodik – ahogyan Florian Beigel szellemesen megjegyzi – hogy téglafalat néz-e, vagy in- kább habarcs-rácsot téglabeté- tekkel.(4) A templomtér lefedé- sét Lewerentz mindkét temp- lomnál boltozattal oldotta meg, ahogyan az szakrális épülethez illik. A választott technika szo- katlan: csupaszas vasgerendák közé lapos téglaboltozatok ke- rültek. Ez önmagában még nem újdonság, hiszen a 19. század- ban is ismerték, poroszüveg- földémnek hívták és széles kör- ben alkalmazták, igaz, inkább alárendelt helyiségekben. Itt azonban a gerendák sem nem vízszintesek, sem nem párhuz- mosak, így a közjük kerülő tégl- laboltozatok váltakozva kúp ala- kúak és a falakra karélyos ívek rajzolnak. A kitérő egyenesek ötletét Lewerentz – saját beval- lása szerint – egy csónak pa- lánkján elgondolkodva nyerte í- júkorában, és már akkor elhatá- rozta, hogy megépíti. A profán előképek ellenére a boltozat szakrális jellegű, s ebben nagy

szerepe van annak, hogy a templomtér sötét. Néhány kis ablakon jut csak be természetes fény, így a tér határai félhomály- ba vesznek. Az anyagok és a fény kezelése olyan mesteri, hogy ezek a templomterek a tradicionális építészeti gazdag- ságával vetekszenek, pedig ter- vezőjük kizárólag modern esz- közökkel élt.

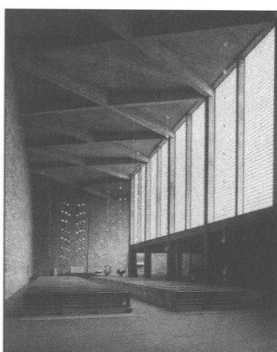
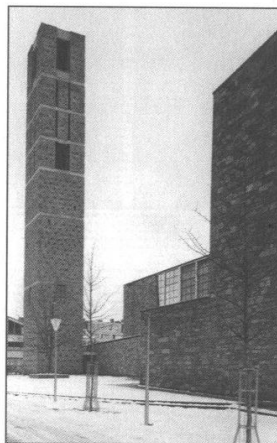
Lewerentz nem járt művezetni, szinte az építés teljes időtarta- ma alatt a helyszínen élt a mun- kásokkal. A Szent Márkus templom építésének két éve alatt minden hetet Björkhagen- ben töltött, a szombat esti vo- nattal hazautazott, de hétfőn reggel újra ott volt. Csak így tudta az építkezés minden rész- letét a kezében tartani, elképze- léseit kontrollálni, s ha szükség volt rá, megváltoztatni. Sokat improvizált a helyszínen, és elfo- gadott olyan esetlegességeket, mint például annak a munkás- nak a háta nyomát, aki véletle- nül nekidőlt a készülő falnak. A mesterség tisztelete és az épí- tés öröme sugárzik ezekből az épületekből. Mindez nem öncél: a templom és a hívők közössé- gének érdekében történt. Nem véletlenül adta Wilfried Wang Lewerentz életművéről szóló ta- nulmányának a következő cí- met: *Az építészeti, mint az élet kiterjesztése.*(5)

## 3

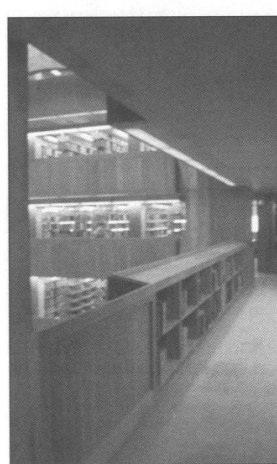
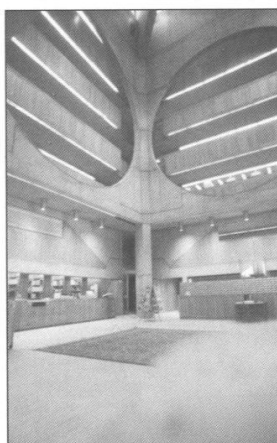
„Semmiképpen sem szabad a 'napiparancsnak' engedelmese- kedni – az építészetnek ehhez semmi köze. A „modern építé- szet” fogalma önmagában ab- szurdítás. Nincs modern építé- szet, hiszen az építészet sosem az adott napnak, évnak készül, az idő végtelen teréhez kötődik. Az építészeti természetéhez tar- tozik, hogy nem az egyénire, a pillanatra s annak úgymond pa- rancsára vonatkozik, hanem a ma élők nagy közösségében gyökerezik, s abban a másik nagy közösségben, amelyben a kor gyökerezik. Az építészeti ma

is historikus, abban az értelemben, hogy nagy koncepcióit előre vetíti, ahogyan akkor tette, amikor az első nagy katedrálisok épültek az eljövendő századok számára. Véleményem szerint ebben áll az építészet nagy tette: egyfajta elkötelezettséggel, az egyén feltétlen közösség alá rendelésével kell új formákat alkotni.(6)

Az idézet **Rudolf Schwarz** (1897-1961) német építész 1951-es darmstadti előadásából való, amit az Otto Bartning szervezte „Mensch und Raum” (Ember és tér) konferencián tartott olyan prominens előadók mellett, mint Martin Heidegger és Ortega y Gasset. Könnyű lenne a szöveget egy konzervatív építész modern-ellenes kirohásaként értelmezni, ahogyan ez meg is történt: a katolikus, főként templomokat építő, az 1953-as Bauhaus-vitát kiobbantó Schwarzot a nyolcvanas évek közepéig sokan inkább a konzervatív táborba sorolták. Pedig első megvalósult munkái, a rothenfels-i vár belső átépítése egy katolikus reformmozgalom számára és az aacheni St Fronleichnam templom az 1920-as évek végéről, a lehető legradikálisabb értelemben modern alkotások. Ugyancsak modernnek háború utáni templomai és középületei. Azt vallotta, hogy minden kornak a maga nyelvén kell szólania, és a 20. század építészetében a technikai vívmányoknak meghatározó szerepük van. A haladásban, a tudományban fenntartás nélkül hívó funkcionalistáktól azonban elhatárolta magát. Mies van der Rohe tiszteletét, paradox módon, azzal a tanulmánnyal vívta ki, amelynek címe *A technika elutasítása*(7) volt. Könyvében azt fejtegeti, hogy a modern tudomány és technika egyoldalúan az anyagi világra koncentrált, és az elnyomás eszköze lett a modern tömegtársadalomban, ezért ellenőrzése, ellensúlyozása kívánatos. Társadalmi szinten a tudományt a régi tudásformák (kultúra, vallás, erkölcs) egészíthetik ki, az építészetben pedig a történetileg és filozófiailag megalapozott jelentés ellensúlyozhatja a technológia uralmát. De hol keressük ezt a jelentést egy nyilvánvalóan központ nélküli, kaotikus világban? Az építészeti formát nem határozza meg sem élő hagyomány, sem tudományos formula. Ekkor kezd Schwarz az építés időtlen, archetipikus vonásaival foglalkozni. A biológiai, természeti formációk vizsgálata és az ember egyéni, illetve társas viselkedésének megfigyelése során arra a felismerésre jut, hogy a térbeli formáknak örök jelentésük van. Míg az együvé tartozni akaró dolgok kör vagy gömb alakba rendeződnek, addig a nyughatatlan dolgok hosszúkás, ágszerű formákba és így tovább. A templomépítésről írott könyvében(8) számos térbeli archetípust mutat be, melyek cselekvés-mintáknak, a közösség spontán elrendeződésének, mozgásának felelnek meg (szent kör, nyitott kör, az út, a fénykehely és a sötét kehely, a fény kupolája stb). Ahhoz, hogy az épület ezeknek a mintáknak megfelelően, nem szükséges sem a történeti formanyelvet használnia, sem a természeti formákat utánoznia. Az építészet saját rendjét, „Gestalt”-ját kell megteremtenie. Márpedig az építészeti formát geometriai, statikai, szerkezeti törvények határozzák meg. A modern építészeti formanyelvre redukált, geometrikus – de csak akkor jó, ha a lényegesre redukált. Hogyan fogalmazza meg Schwarz a lényegest? „Az építőművészet, ahogyan én értem, nem csak falazott hajlék, hanem minden



**A St. Anna templom Dürenben, 1951-56.**  
Építész: **Rudolf Schwarz**  
(W. Peht – H. Strohl: *Architekt einer anderen Moderne*. Verlag Gerd Hatje, 1997)



együtt: épület és ember, test és lélek, emberi lény és Krisztus, teljes szellemi univerzum – egy univerzum, amit valójában újra meg kell teremtenünk.”(9)

Schwarz építészet-koncepcióját legtisztábban két temploma képviseli. A St Fronleichnam templom Aachenben (1929-30) és a St Anna templom Dürenben (1951-56) – felháborítóan üres és csupasz épületek. Az előbbi szabályos, alacsonyhajlású tetővel fedett téglalatt, kívül-belül hófehér vakolt falakkal, egyforma négyzetes ablakokkal. Az utóbbi L-alaprajzú, vörösesbarna terméskő falakkal, átlós gerendázatú vasbeton födémeikkel, és a belső oldalon hatalmas üvegbeton ablakokkal. Mindkét templom kéthajós: a magas, fényben úszó főhajó egyik falát alacsony és sötét oldalház bontja meg. Mindkét esetben hasonlóan, a templom tömegétől függetlenül áll a négyzetes hasáb alakú campanile. A korábbi épület radikálisabb. A tiszta geometriai formákra redukált nyelv, a szinte anyagtalanná tett felületek kiemelik az épületet külvárosi környezetéből, a belsőben pedig olyan „intenzív ürességet” teremtenek, ami a közösséget és a szerzetást állítja a középpontba. Semmi sem vonja el a figyelmet a lényegről, szabad teret ad a meditációnak. A düreni templom is geometrikus és szűkszavú, de valahogy oldottabb. A ferde falak és az egybefogott térrendszer kötetlenebb mozgást tesz lehetővé. A transzcendens élményt itt ugyanúgy a felülről beáradó fény teremti meg, de az összhatást a teret határoló felületek színe és textúrája gazdagítja. A minden tagolás és nyílás nélküli terméskő falak, a vasbeton pillérek és mennyezetek nyers anyagszerűsége elemi erővel érvényesül. A St Fronleichnam templom az ipari csarnokok, hangárok rideg hétköznapiságát anyagtalanná szellemíti, a St Anna templom pedig, éppen ellenkezőleg, anyagi valóságát hangsúlyozza. Mindkettőben a tér uralkodik. Nem az absztrakt, üres tér, hanem a közösséget körülölelő, szellemmel telített tér.

Schwarz szerint a tér érzékelésében nem csak a látás és az intellektus vesz részt, hanem az összes érzékünk. A tér vizuális és akusztikai élmény, de hozzá tartozik az anyagok minőségének érzékelése, a taktilis élmény is. Leginkább teljes testünkkel – például táncolva – érzékelünk egy teret. Rudolf Schwarz nem csak az eszközök minimumra csökkentésében, de az építészet anyagiságáról vallott poétikus véleményével is szinte egyedül állt kortársai között.

## 4

„A monumentalitást az építészetben úgy lehet definiálni, mint az épületben rejlő szellemi minőséget, amely az örökkévalóság érzését sugározza, és amihez nem lehet hozzátenni vagy elvenni belőle.(...) Vannak akik azt állítják, hogy a viszonylagosság állapotában élünk, s ezt nem lehet kifejezni pusztán erős akarattal. Sok kortársunk bizonyára ezért nem bízik abban, hogy képesek vagyunk monumentalitást tenni épületeinket. De megpróbáltuk-e építészetileg kifejezni olyan középületek tartalmát mint az iskola, a közösségi vagy kultúrház? (...) A monumentalitás rejtélyes: nem lehet szándékosan létrehozni. Sem a legfinomabb anyag, sem a legfejlettebb technológia nem szükséges egy alkotás monumentalitásához, ahogyan nem volt szükség a legfinomabb tintára sem a Magna Charta megírásához. Műemlékeink ugyanakkor világosan mutatják a szerkezeti tökéletességre törekvést, melynek hatásosságukat köszönhetik, a formák tisztaságát és a logikus léptéket.”(10)

E gondolatokat **Louis Kahn** (1901-1974), a modern építészet harmadik generációjának neves amerikai képviselője vetette papírra 1944-ben. Furcsának tűnhet, hogy egy szabad világban élő építész

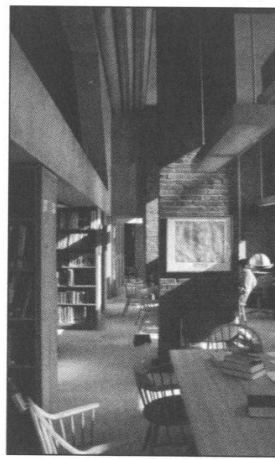
(6)  
Rudolf Schwarz: „Das Anliegen der Baukunst”. In: *Mensch und Raum*, Darmstadt, 1952. p. 60-71.

(7)  
Rudolf Schwarz: *Wegweisung der Technik*. Potsdam, 1928.

(8)  
Rudolf Schwarz: *Vom Bau der Kirche*. Würzburg, 1938.

(9)  
Uott p. 141.

(10)  
Louis Kahn: „Monumentality”. In: *Paul Zucker ed. New Architecture and City Planning*. New York, 1944.



miért foglalkozott ebben az időben a monumentalitás kérdésével, hiszen ez a fogalom leginkább a diktatúrák építészetéhez kötődött. Igazság szerint Kahn egy korábbi vitához(11) kapcsolódva nyilvánított véleményt, és tanulmánya öt másik szerző hasonló témájú írásával jelent meg egy kötetben. Míg a hozzászólók többsége olyan „alternatív” monumentalitás-fogalom kialakításában volt csak érdekelt, amit szembe lehetett állítani a fasiszta, náci vagy sztalinista neoklasszicizmussal, Kahnt a modern építészettel szembeni hiányérzet arra sarkalta, hogy általánosabb síkon gondolkodjon. Nem véletlen, hogy megállapításai hasonlítanak Rudolf Schwarz idézett gondolatjaihoz. A negyvenes évek Amerikája és az ötvenes évek Nyugat-Németországa közel állt egymáshoz ideálokban és módszerekben. A német „csoda” amerikai segítséggel, amerikai modellt követve bontakozott ki. A fogyasztói társadalom és átlagépítészete, a tömegessé és sematikussá vált modern, jogosan keltett aggályokat a két építészen. Ahogyan Schwarz, Kahn is a materiális igényeken, a korlátolt funkcionalizmuson való túllépésben látta a kiutat, és saját korának építészetét olyan komollyá kívánta tenni, mint amilyen a történeti koroké volt.

(11)  
Az „új monumentalitás” témája először a huszas évek végén merült fel a genfi Népszövetségi Palota tervpályázata és Le Corbusier Mundeanum terve kapcsán. A vitát Peter Meyer svájci építésztörténész vitte tovább az 1930-as években, kárhóztatva a modern építészeket, hogy ezt a kérdést mellőzve, átengedték a kezdeményezést a diktatúráknak. 1943-ban Sigfried Giedion, José Luis Sert és Fernand Léger publikált „Kilenc pont a monumentalitásról” címmel egy kiáltványt, amelyben modern építészek, képzőművészek és tájtervezők együttműködésétől várják a háború utáni városközpontok új „monumentális” közösségi létesítményeit.



(12)  
Louis Kahn: „Architecture”. In John Lobell: *Between Silence and Light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn.* Boulder, 1979. p. 40.  
13 David B. Brownlee, David G. De Long: *Loius Kahn: In the Realm of Architecture.* Los Angeles, 1991. p. 392.

Közörmert, hogy Louis Kahn ötvenéves kora után lett világhírű tervező, korábban inkább pedagógusként volt jelentős. Bár kezdetől modern szellemben dolgozott, a Pennsylvania Egyetem Beaux-Art jellegű, konzervatív képzése, és saját építészettörténeti oktatómunkája befolyásolta gondolkodását. Nem csupán arról van szó, hogy felismerte az egy funkcióra tervezett épület életképtelenségét, s vele szemben a történeti épületek struktúrájának időtálló rugalmasságát, hanem elkezdte keresni a módszert, hogyan lehet a tervezésben elkerülni mind az önkényes formálást, mind pedig a banalitást. A pusztá rendelkezésnél jobban érdekelték azok az építészeti elemek, amelyekkel olyan környezetet lehet teremteni, ahol jó tanulni, élni vagy dolgozni. Munkájában sokszor inspirálták régi korok megoldásai, és különös vonzalom élt benne az építészet időtlen őselemei (fal, oszlop, boltív stb.) iránt. Alapelve az volt, hogy párbeszédet kell folytatni az épülettel, s hagyunk kell olyanná alakulnia, amilyen ő akar lenni. Az anyagok természetéről szól ismert példabeszéde, amikor megkérdezi a téglát: mit akar, s a téglá azt válaszolja: boltívet. „Ha azt mondd a téglának: »A boltív költséges és én beton gerendát is használhatok áthidalásra. Mit gondolsz erről, téglá?» A téglá azt mondja: »Boltívet akarok!»(12)

Kahn értékrendjéről és alkotómódszeréről sokat megtudhatunk kései munkáinak, például a Phillips Exeter Akadémia könyvtárának (1966-1971) elemzésével. Az épület a kisvárosi egyetem campusán áll, egy-két emeletes régi épületek szomszédságában, fákkal körülvett tisztáson. Szabályos négyzet alaprajzon emelt lesarkított hasáb, mind a négy irányban egyforma homlokzattal: téglapillérek között osztatlan üveg-, illetve fa szakipari falakkal, a földszinten körbefutó árkádos folyosóval, a legfelső szinten körülépített

tetőtérasszal. Egyszerű, mégis már az első pillanatban monumentális hatást kelt. Belső tervszervezése lényegesen eltér a könyvtárak megszokott elrendezésétől. Az épülettel szemben támasztott újfajta igényeket már az akadémia építő bizottságának programja tartalmazta. „A modern könyvtár már nem csak könyvek és folyóiratok lerakata, hanem a kutatás és kísérletezés laboratóriuma is, csöndes menedékhely tanulásra, olvasásra, gondolkodásra – a közösség intellektuális központja.”

Louis Kahn magáévá tette a könyvtár mint közösségi épület koncepcióját, de terve sokkal ambiciózusabb volt annál, amit a bizottság elképzelt. Olyan központi tér köré szervezte épületét, ami szinte a szakrális dimenzióba emelte a könyvtárat. Így foglalta össze terve lényegét: „Exeter a külsejével, a fénynyel kezdődött. Azt gondoltam, az olvasóterem ott lenne, ahol az ember az ablak közelében egyedül van, úgy képzeltem, ez a hely egy egyszemélyes fürdő lenne, afféle rejték hely a szerkezet szögleteiben. Az épület külső kéréget úgy képeztem ki mint egy téglagyűrűt, függetlenül a könyvektől. Az épület belsejében egy másik, betonból készült gyűrű van, ahol a könyveket a fénytől távol tárolják. A középső mag e két érintkező gyűrű következménye: a könyvek, mihelyt belépsz, azonnal láthatóak a tér mind a négy oldalán elhelyezett nagy kerek nyílásokon át. A könyvek vonzását így azonnal érezheted.”(13) Az első pillantásra átlátható könyvtár gondolatát Kahn talán Boullée 1785-ös királyi könyvtár tervéből vette, amelynek hatalmas terméről azt írta, hogy pont olyan amilyennek a könyvtárnak lennie kell: „belepsz a terembe és ott van körülötted az összes könyv”. Az egyszemélyes olvasóhelyek előképe az angliai Durham középkori könyvtárában található, ahol a szerzetesek olvasófülkéit a ke-rengő fala mellé, a fényhez kö-

zel helyezték. Az exeteri könyvtárban a fülkék barátságos, világos tónusú fából készültek. A fény a fejmagasság fölött elhelyezett hatalmas, fix üvegezésű ablakokon át jut be, alatta a fülkék homlokzata tömör fa, egyetlen kis ablakkal az ülő ember szemmagasságában, amit – ha a külvilág látványa zavarja a munkában – az olvasó egy eltávolítható fatáblával bezárhat. Kahn tudta, hogy a jól működő könyvtárhoz ez kevés. Asztalok kellenek, ahová a könyvtáros kitéheti a könyveket, bizonyos jól megválasztott oldalaknál kinyitva, hogy felkeltse az olvasó érdeklődését. Újabb nagy asztalok kellenek sok székekkel, hogy az emberek köré ülhessenek és eszmecserét folytathassanak, beszélgethessenek. E célra szolgál a könyvraktárakat minden második szinten övező, természetes fényben úszó galériás térnek az egyéni fülkék mögötti sávja. A külső kéreg és a központi tér között elhelyezett könyvraktárak nyitottak, végig szabadpolcosak. A raktárgalériák mellvédje ferde tárolófelületben végződik, hogy a polcra levett könyvekbe kényelmesen bele lehessen olvasni. Mindez a könyvtár működésének, lényegének mély megértéséről tanúskodik.

A központi teret a sarkokra támaszkodó hatalmas átlós vasbeton gerendák tetején kilencosztatú kazettás mennyezet fedi, függőleges síkban körbefutó sávablak felülvilágítóval. Ennek a térnek szinte semmi gyakorlati funkciója nincs azon kívül, hogy előcsarnokként szolgál és a kölcsönző pultot itt helyezték el. Láttuk viszont, hogy milyen fontos szerepe van szellemi értelemben. Ez a misztikus, felső világitású csarnok emeli a könyvtárat a hétköznapi élet szintje fölé, s alakítja azt – bármilyen patetikusan is hangzik – a tudás szentélyévé. A szokatlan az, hogy ezt a hatást Kahn teljesen modern anyagokkal és szerkezetekkel éri el. A térben a ro-

busztus nyers vasbeton szerkezet uralkodik, melynek monumentális, tektonikus rendjét a nyílásokban megjelenő második réteg: az emberközeli elemek (mellvédek és bútorok) natúr fa anyaga ellenpontozza. Furcsa ellentmondás, hogy miközben a szerkezetek világosan feltárják, hogyan állnak össze épületté, milyen technológiával készültek, vagyis teljesen racionálisak, a négyzet alakú beton falakba vágott körök a szent geometria két alapelemét vetítik egymásra: a négyzet – a föld, a kör – az ég jelképe, a kettő együtt a teljeséget szimbolizálja.

## 5

A praktikus szempontoktól így jutunk el a metafizikáig. Az építés transzcendens természetét Kahn ekképp fogalmazza meg: „az épület a mérhetetlennel kezdődik, mérhető eszközökön kell keresztülmennie amikor tervezzük, és végül újra mérhetlenné kell válnia”<sup>(14)</sup>. Az építés mindhárom említett építész számára többet jelent annál, amit a szakma számára általában jelentett az ötvenes-hatvanas években. Örök értékek, időtlenség, helyteremtés, teljesség – a filozófia alapkérdéseit érintő fogalmak. A fenomenológia és az egzisztenciabölcsélet gondolkodott hasonló módon ember és környezete kapcsolatáról.

„Az épületek készítésének lényegét nem lehet megfelelően sem az építész, sem az építőipar szak kifejezéseivel, sem a kettő kombinációjával megérteni. Az építést még akkor sem tudnánk kellőképpen meghatározni, ha az eredeti görög techné értelmében gondolnánk rá, úgy mint megjeleni hagyni, valami már jelenlévőt előhozni a dolgok közül. (...) Az építés lényege – lakni hagyni.” – írta Martin Heidegger *Bauen Wohnen Denken* című tanulmányában, amit azon az 1951-es darmstadti konferencián olvasott fel, ahol Rudolf

Schwarz is előadott. Heidegger szerint a világban lenni azt jelenti: lakni és otthon lenni benne. Lakni, a szó ősi és tág értelmében annyi mint letelepülni, művelni és megóvni a földet. Az épület, amely a lakást, letelepülést ebben a gazdag értelemben lehetővé teszi, magában foglalja azt, amit Heidegger négyességnek (Geviert) nevez: a földet és eget, az isteneket és a halandókat. A földön tartózkodni az ég alatt, az istenek előtt és a többi halandó között – mindez egybe tartozik. Hogyan képes a lakás, a letelepülés ezt megvalósítani? „A lakás, letelepedés úgy őrzi meg a négyességet, hogy beleviszi a négyesség lényegét a dolgokba. De a dolgok maguk is csak akkor biztosítják a négyességet, ha ők maguk, mint dolgok, a lényegük lehetnek.”<sup>(15)</sup> Helyben vagyunk. Erről beszél három építészünk is. Az elidegenedés ellentéte az intenzív jelenlét, az autentikus létezés, és környezetünkben csak akkor érezhetjük otthon magunkat, ha a minket körülvevő tárgyak is azonosak magunkkal, saját lényegüket fejezik ki.

## 6

Hasonló magatartás formálta Ivánka András győri épületét. Olyan korokban született, amelyiktől az ember nem várt ilyen kiváló teljesítményt. A hatvanas évek derekán a magyar építészetből lassanként elpárolgott az 1956 utáni évek kísérletező-újító kedve, és egyik oldalra a sematizmus, a másikon a formalizmus uralkodott el. Ebben az időben igencsak szokatlan a gondosságnak és az invenciónak az a foka, ami a győri kórház orvosklubját jellemzi. A tér, a szerkezetek és az anyagok kezelése, a részletek szeretetteljes megformálása, törekvés a gépészet integrálására – mindez önmagában elég lenne a különleges figyelemre. Mégis, a terv legfőbb értéke, hogy túllép a funkcionális szinten és valódi közösségi – már-már szakrális – épületté válik. A felületes szemlélőnek nem több mint prózai rendeltetésű épület, melynek egyterűségét racionális érvekkel nehéz lenne indokolni. Ivánka szándéka valójában az volt, hogy helyet teremtsen a kórházban dolgozó orvosértelmisségnek önképzésre, eszmecserére és kötetlen találkozásra. Ne feledjük, hogy abban az időben a hatalom az értelmiséget bizalmatlanul, csaknem ellenségesen kezelte, és nagyon nem szerette, ha emberek csak úgy spontán, ellenőrizetlenül összegyűlnek, beszélgetnek. Ivánka úgy tervezte meg győri házát, hogy az hol kutató könyvtárként, hol konferenciaközpontként, hol klubként működhesse. Belső szervezésének dramaturgiája van: a materiális funkciók a földszintre kerültek, az „emelkedett” szellemi tevékenység a felső szintre. Lentről haladunk fölfelé, a fény irányában. Ivánka titkos elképzelése az volt, hogy az előadótermet egyszer majd kápolnaként is fogják használni, erre csak a legutóbbi években került sor.

Ivánka András győri házának bemutatása jó alkalom arra, hogy felismerjük, mennyire felületesek és egyoldalúak ismereteink a közelmúlt építészetéről, és elgondolkodjunk azon, akad-e valami, ami ebből a korszakból a mi saját korunkra utal.

(14)

Louis Kahn: "Architecture". In John  
Lobell: *Between Silence and Light. Spirit  
in the Architecture of Louis I. Kahn.*  
Boulder, 1979. p. 48.

(15)

Martin Heidegger: "Building Dwelling  
Thinking". In: David Farrell Krell ed.  
Martin Heidegger Basic Writings.  
London, 1996. p. 344-363.