

Kétdimenziós építészet. Egy építészeti képikonográfia alapjai

E rövid tanulmány célja, hogy bevezetőként szolgáljon egy építészeti képikonográfiához. E cél érdekében a dolgozat az építészeti képet az alkalmazott műfaji státuszától megszabadítva olyan autonóm létezőként tételezi, amit státusza szerint építészetként, tárgyalási módszere alapján pedig képként kezel. E stratégia az építészeti képet először képi mivoltáról választja le és építészetként fogadja el annak érdekében, hogy az így nyert autonómia segítségével újfent visszavezethesse azt a képek birodalmába. Annak érdekében, hogy az építészeti kép építészetté váljon, a tanulmány relativizálja az építészet sajátosságának tartott térbeliséget és bevezeti a kétdimenziós építészet fogalmát azért, hogy megszűntesse az építészet és hordozómédiái közötti, a ház abszolút dominanciájával jellemezhető hierarchiát. Az építészeti képnek ez az új, autonóm, egyszerre képi és építészeti státusza elengedhetetlen a strukturális morfológia felállításához. Utóbbi, vagyis az építészeti kép ikonográfiáját jelen tanulmány csak körvonalazni képes, annak strukturált kifejtése egy újabb dolgozat témája.

Pillanatfelvétel

Zöldesszürke tónusú fotó, egy házat ábrázol. A képteret a közepén hasítja fel a horizont, ezen ül a csaknem frontális nézetben rögzített villa. Az erős perspektivikus torzulás következtében az oldalhomlokzat enyészpontja valahol a kép határán helyezkedhet el.

Az erősen lejtős, vélhetően fűvel borított terep foltját a házhoz vezető lépcső és a terméskő támfal szakítja fel. A támfallal megfogott lejtő szinte posztamensként szolgálja a kétemeleket villát.

Az alagsorban visszaugratott, ezzel a pillérvázat megmutató épület a felső emeleten zárt, a szalagablakokon keresztül mégis átsejlik a szerkezet. Az épülettömeg kontúrját az első szint lemezterasa ellenpontozza; innen lépcső vezet a kertbe.

A fehér kubus ifj. Dávid Károly építész saját villája, melyet mestere, Le Corbusier hatására tervezett. A két világháború közötti modern magyar építészet olyan alkotása, mely 1933-óta történeti dokumentumként igazolja a Villa Savoye hazai recepcióját. Ez az épület Budapest ostromakor elpusztult, mégis, az azt ábrázoló, frontalitásából finoman kibillentett kép időtlen terébe pillantva stíluspárhuzamokról, szerkezeti részletekről tehetünk megállapításokat anélkül, hogy valaha is láthattuk volna az épületet.

Számunkra sokkal fontosabb a ház, mint maga a fénykép, a képre pillantván nem annak ikonográfiáját, hanem denotációját, a közvetlenül rögzített jelét – magát a házat – értékeljük. Erre az ábrázolásra építészetként tekintünk, amit látunk, az nem pusztán egy kép, hanem annál sokkal több. Renée Magritte-tal szólva, ez a kép bizony „pipa”; ifj. Dávid Károly corbusiánus alkotása. Hiába nem létezik fizikai valójában, éppúgy szerves része a modern magyar építészettörténetnek, mint Fischer József Hoffmann-villája. Ezt a jelenlétet, speciális létmódot a ház képi rögzítettsége biztosítja. Ez a kép – annak alapján, ahogy viszonyulunk hozzá – nem kép, hanem építészet. Felidézvén a házat nem a képre, mint tárgyra, hanem az általa rögzített építészeti alkotásra emlékszünk, és e képek sorozatát felidézve járjuk be képzeletben a tereit, vagy a kubust körbevevő lépcsőit. Amiről tehát ház kapcsán tudományos konferenciákon, előadásokon beszélünk, az nem

kép, hanem építészet szerves része. A házzal kapcsolatos eddig felhalmozott, és folyamatosan generálódó tudásunk ennek megfelelően nem képelméleti, hanem építészeti.

Ifj. Dávid Károly házatól már drámaian eltérő ontológiai státuszú alkotás, egy harmincöt atmoszférás gőzkazán óriásvezetéke. A felvételt vélhetően Bánó Ernő készítette.¹ A tökéletesen centrálperspektivikus kompozíció enyészpontja a végtelen feketeségébe vész. A vezeték köpenyébe vágott rasterszerű nyílások éterivé teszik a fényeket. Ifj. Dávid Károly házával ellentétben nem mondhatjuk, hogy e kép fontos dokumentuma lenne a csővezetékek történetének, mindössze rögzített és ezáltal örökkévalóvá tett egy olyan téri és fényhelyzetet, ami létezik, amit ugyanakkor a fotósón és az építőkön kívül senki sem láthatott. E kép ereje pontosan abban áll, hogy könnyen azonosítható képtípushoz rendel szinte azonosíthatatlan tárgyat. Csakhogy ebben az esetben a képi konvenció – mely a festészet reneszánsz hagyományáig vezet – az azonosíthatatlan tárgyat és téri helyzetet már típusosan rögzített épületbelsőként vetíti elénk. Tömörebben: egy létező látási konvenció és ikonográfiai típus ebben a különleges, ám korántsem megismételhetetlen helyzetben generál építészeti teret.

Ifj. Dávid Károly háza, mint elpusztult-, a nagynyomású csővezeték, mint a tekintettől elzárt példái mellé ugyanebbe, az építészeti alkotás létmódjára kérdező csoportba tartoznak a forradalmi építészet példái is. Etienne-Louis Boullée Királyi Könyvtár tervéhez, katedrálistervéhez vagy operaháztervéhez hasonlóan a Newton síremlék sem valósult meg. Ledoux és Boullée látnoki – bizonyos tekintetben protomodern² építésze – ettől függetlenül kutatások témája; az általuk képviselt formavilágot egyfajta stíluskarámba terelve az építészettörténezek a forradalmi, neoklasszikus, vagy látnoki építészet szakkifejezéseit³ is megteremtették. A folyamatosan bővülő faktuális, vagyis a tényeket rögzítő, illetve diszkurzív, vagyis az alkotók jelentőségét tudományos és társadalmi párbeszéd keretében keresztül megjelenítő ismeretanyag birtokában kijelenthető, hogy „ismerjük” például a Newton síremléket. A kollektív építészeti emlékezet és tudás élő darabja, ami tudást előadások, könyvek, kiállítások, vagyis tudományos és művészeti intézmények özőnén keresztül finomítjuk tovább. Ennek a stratégiának rendkívül fontos eszközei a művészeti albumok, ahol eltérő feldolgozású metszetek, diagramok, rajzok, rögzített képsorozatok, egyszerűen: reprezentációs technikák tanúskodnak Boullée – és átvitt értelemben – Newton géniuszáról is.

Ha elképzelünk egy egyetemi előadást a Newton emlékműről, akkor – egy ideális esetben – zsúfolt előadótermet vízionálhatunk, melynek kivetítőjén a síremlék látható. Ezen az előadáson valóban találkozunk ezzel a művel; a kivetítőkön megjelenő imagináció nem kép, hanem valóban Newton síremléke.

Nem terv, nem metszet, nem rajz, hanem maga az alkotás, élő építészettörténeti tudat; egy, a hagyományaink, valamint a mű hatásának együttes következményeként irrelevánssá váló médiumon rögzítve. Boullée művét nem ikonográfiai, rajzművészeti, hanem egyéb jelentőségének okán ma teljes joggal építészeti alkotásként kezeljük. Értékelését nem képként, hanem építészeti alkotásként végezzük. Jelentősége azonos a

gótikus katedrálisokéval, irodalma – ha számban nem is közelíti meg az iménti példát – máig élő, kortárs tradícióról tesz tanúságot. Csakhogy ezzel az alkotással, a vele kapcsolatos egyre gazdagabb tudásunk ellenére csakis és kizárólag képeken keresztül érintkezünk. Ezt az alkotást felidézve – mint minden egyéb építészeti alkotás esetén – újfent csak képeket, mentális képeket látunk.

Boullée síremléke, a Kelenföldi erőmű bejárhatatlan csővezetéke, és egy elpusztult ház, mint az építészeti és téri hagyományok létező darabjai. Képeken. Az építészetnek tehát létezik, léteznie kell kétdimenziós létformájának.

Mіндеzt elfogadva új perspektívába kerül az építészeti alkotást hordozó kép, az építészeti kép és az építészet mint olyan kapcsolata. Dolgozatom célja eme kapcsolat – e gigantikus témában egyetlen apró részletre, az építészeti technikai képre koncentrálni – bemutatása, az abból származó következményeknek mind az építészetre, mind pedig a képre történő alkalmazása.

Médiумok hierarchiája

Az építészetről és annak reprezentációjáról, eltérő megjelenítési módjairól gondolkodván szembeötlő az alá-fölérendeltségi kapcsolat, amely az építészeti alkotás és lehetséges megjeleníthetősége között áll. Az építészet mint olyan és a reprezentációjával választott médium, úgymint kép, szöveg, modell⁴ viszonya a jelenkori gondolkodás számára oly mértékben hierarchikus, hogy egyben meg is kérdőjelezi a „ház”-on kívül eső egyéb közvetítők létjogosultságát. Ebben az értelmezésben az építészeti alkotás apriori létező, melynek bemutatása, értelmezése, értékelése, megismerése, megtapasztalása, illetve e tapasztalat átadása csakis töredékes – ha nem eleve kudarcra ítélt – kísérlete a szöveg, a rajz, a technikai kép, esetleg a három kombinációja. Természetesen kérdés sem illetheti a helyszíni látvány, érzet, megtapasztalás élményét, csakhogy az egyszeri és vissza nem térő, meg nem ismételt élmény, a helyszíni érzetek sokasága nem azonos, sohasem volt azonos az adott tárgyról szerzhető tudás átadásával, esetleg generálásával. (Jelen tanulmány által még csak vázlatosan sem érintendő kérdés a befogadás-pszichológia. Az a jellemzően személyre szabott lelki állapot, amely a műtárggyal való találkozást élménnyé teheti, illetve az ellenkezője: mindazok a körülmények – kedvezőtlen időjárás, rossz idő, rossz hangulat, rossz közérzet, túl nagy tömeg –, amelyben a műalkotás aurája,⁵ az itt és most érzete befogadói oldalról nem valósul(hat) meg.)

A megismerés / megtapasztalás vitájában, bizonyos esetekben valós ellentmondásában, a tudás rögzítése és átadása mint folyamat gyökeresen tér el a már említett élményszerű találkozástól, a mű esetleges igazságának⁶ megtapasztalásától. Csakhogy az autopszia élményjellege a befogadó hangulata mellett egyben recepciók képességeik, ízlés kérdése is. Rendkívül személyes, sőt szubjektív folyamat. A tudást felhalmozó – egyben a befogadó, az elfogulatlan és nyitott szemlélő, vagyis a hivatásos műélvező – feladata ezzel szemben az volna, hogy megszabaduljon saját ízlésétől.⁷

Emlékek, élmények, ízlés és katarzis hiányában a tudás – par excellence az építészeti tudás dokumentumai viszont kevésbé a dokumentumok – noha a művészettörténet-irodalom forrásként tekint Suger apát Saint Denis-i apátság építéséről írt szövegeire –, hanem sokkal inkább képek – ahol a kép fogalmában még nem különül el a rajz, a terv, a diagram és a technikai képet. E képek mennyisége a történelmi múlt felderítésével és a reprodukciós technikák fejlődésével exponenciálisan nő, míg a dokumentumok száma állandó. Ebben a folya-

matban az építészeti tudás hordozójává – bizonyos textuális és adatokat rögzítő leírással együtt, de afölött határozott dominanciával az építészeti kép válik. A tudás, amit az építészeti kép hordoz – révén az ősforrásnak tekinthető tervrajzból ered – részben építészeti, részben pedig képelméleti, melyben az építészeti kép, függetlenül technikai apparátusától már nem választható el egy másik, hasonlóan régi tradíciótól, a képek tradíciójától.

Felidézve az első fejezet példáit: Boullée síremléke, a Kelenföldi erőmű bejárhatatlan csővezetéke, és egy elpusztult ház: mind az építészeti és téri hagyományok létező darabjai: képeken. Tézisként kívánom megfogalmazni, hogy az építészetnek tehát létezik kétdimenziós létformája. Ennek hiányában, az építészeti tudás generálása és átadása lehetetlenül el.

Modellek

Az építészet-, és művészettörténet önálló tudománnyá történő szerveződése óta eltérő modellek segítségével rendezi és azt a hatalmas méretű – tárgyakból, képekből és épületekből álló – tárgyhalmazzal, melyet kialakulása óta fokozatosan maga alá söpört. E modellek némelyike felettebb sikeres és szívós, míg másik csoportjuk múló divatnak, röpké kulturális szeszélynek bizonyult. Bizonyos modellek tisztavirág életűek, mások el sem jutottak arra a szintre, hogy szélesebb tudományos keretben bizonyítsák legitimitásukat.

Ilyen rendkívül szívós, összeurópai modellnek tekinthető a stíluskorszakok rendszere, melynek kereteit hiába feszítette szét a műalkotások sehova sem besorolható halmaza, mégis alapjaiban határozta meg a festészetről, építészetről folytatott köznapi társalgás menetét. Hasonló modellként tekinthetünk a szemiotikára, vagyis a jeltudományra, amely a kultúra összes jelenségé, így az építészetet is kommunikációként fogta fel. Rendkívül új – és a perifériákon sikeres – modell a regionalizmus, mely a pusztán létével is jelzi egy korábbi megkérdőjelezhetetlennek kikiáltott metódus, vagyis a térközpontú tárgyalás dominanciájának megszűnését. Hasonló folyamatként értékelhető a tektonikai modell erősödése, amely a szerkezetek és az erőjátékok poétikus vizsgálatával gazdagítja az építészeti tudásunkat.

E modellek közös vonása az, hogy efemeritásuktól függetlenül mindegyik új szemponttal gazdagították az építészet értelmezésének lehetőségeit, mindegyik hozzátette a magáét ahhoz a halmazhoz, amelyet összefoglaló néven építészeti tudásnak nevezhetünk. Utóbbi, vagyis az építészeti tudás ugyanis nem önértéken, per se létező valami, hanem az építészetet tárgyaló modellek segítségével gazdagodik.

Az építészet kapcsán is tapasztalható új képkorszak, valamint a virtuális technológiák együttes hatása különleges figyelmet összpontosított az építészeti információ új egységére, a képre. Ez a folyamat elválaszthatatlan volt az építészeti tervezésben lezajlott technológiai forradalomtól, az építészeti és a képgeneráló szoftverek megjelenésétől, így az építészeti képkorszak első értelmezése – a virtuális kultúra modellje szerint történt. Ezek a képek – részben azért, mert a korábban csak hardveren létező házak megépültek, részben pedig azért, mert csak a képernyőn létező képek nyomdába kerültek – nos a virtualitás „imaginációi” idejekorán kiszabadultak a bitek fogságából és értelmezési paradigmát váltva a képek halmazába kerültek – ha már eleve ott nem voltak. Ez a folyamat korábban nem látott, hatalmas mennyiségű építészeti képet eredményezett. Az a mód, amellyel a néző ezekhez a képekhez viszonyul – függetlenül attól, hogy elképzelt, vagy meg nem épült alkotásokat ábrázolnak – stratégiaértékű. Ez

a képek megőrzéséért, nevesítéséért a tudás generálásáért kialakított stratégia összességében egy modellhez vezet, amely modell – a fent említett egyéb építészeti- és művészetelméleti modellekhez hasonlóan egy lehetséges eszköz az építészeti alkotások elemzésére. Ilyen modell a kétdimenziós építészeti, melynek paradigmájában az építészeti képről nem képként, hanem építésztként nyilatkozunk. Ez a modell – és az alkalmazását lehetővé tevő stratégia – az építészeti ábrázolást függetleníti az illusztratív, ezért a létező mediális hierarchiában másodlagos státuszától. Ennek az illusztratív kontextusnak a megszüntetése kritikus lépés annak érdekében, hogy az építészeti illusztrációról kétdimenziós építésztként és képként is nyilatkozhatassunk.

A kétdimenziós építészet antinómiája átvitt értelemben és szemantikai precizitással egyaránt olvasható. Egyszerre kritizmus és ontológiai kategória. Az antinómiában rejlt kritikái attitűd – úgymint folyóirat-építészet, fotógenerált építészet, építészeti pótlékok és pótcselekvések – kifejtése ehelyütt nem cél; épp ellenkezőleg olyan határterület bemutatása kívánatos, amelyben a hagyományos építészeti fogalmunk és a síkszerűség – kétdimenzionalitás fogalomköre egyaránt új elemekkel gazdagodhat. A kétdimenziós építészet modelljében (i) az építészetnek éppúgy nem szükséges, mint ahogy nem elégséges feltétele a tériség-térbeliség; illetve (ii) a tériség-térbeliség meghatározása – az építészettől függetlenül – nem a kiterjedéshez, vagyis a dimenziók számához kötendő. A kétdimenziós építészet modelljében az elfogadott tér-, és építészetdefiníciók egyszerre kérdőjeleződnek meg, azok a tér és az építészet irányából egyaránt irrelevánsak.

Összefoglalva az egyes modellek értékelését, szembevetve az, hogy a tér rendkívül alkalmas modell volt arra, hogy kivezesse az építészeti stílusok útvesztőjéből, hogy megteremthesse azt a térplasztikus egységet, melynek határa a stílusoktól függetlenül tárgyalható. A társadalmi-recepciók modell rendkívül alkalmas arra, hogy egyetlen tektonikára, vagy térképzésre tett megjegyzés nélkül az építészet kulturális evidenciaként történő elfogadását, létét segítse. A kétdimenziós modell pedig rendkívül alkalmas arra, hogy a térfétist letörve a képelméleti kutatásokban felhalmozott ikonológiai, ikonográfiai ismeretanyag felé tegye átjárhatóvá az építészeti. És megfordítva: a térmodell ismételtelen csak alkalmas, ha nem az egyetlen mód arra, hogy bizonyos kétdimenziós műtermékek, vagyis a KÉPEK egymáshoz viszonyított helyzetét rendezze, kapcsolatát alakítsa.

A tér relativizálása

A tér és a kép építészeti összevetésének különleges módját nyújtja az idő. Talán belátható, hogy a modern fizika és a természettudomány okán a jelenkor elsősorban a térről, vagyis helyek, viszonyok, kapcsolatok, hálózatok rendszeréről, illetve az ebben történő gyors közlekedésről szól.⁸ Ennek megfelelően korunkra a tér korszakaként tekinthetünk, amiben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő, szálakat keresztező hálóként tekint önmagára. Egy olyan helyzetben, ahol a múlt és a jövő – mint az idő kézenfekvő tárgyalási módjai – kevesebb szerepet játszanak, ott a pillanatként tovaszálló jelen szükségszerűen felértékelődik. Márpedig a tér megtapasztalása a jelenhez, a pillanathoz köthető. Építészeti értelemben a tér ugyanis csakis az érzetben, a jelenben létezik. Az építészeti tér tapasztalása – nem megismerése, nem tudása – az éppen aktuális jelenhez köthető. Minden, ami jelen: az tér. A múlt és a jövő: kép. A nyelvünk gyönyörűen rögzíti: emlékkép és jövőkép. Építészet

kapcsán: fénykép és terv. Ifj. Dávid Károly villája, valamint a Newton kenotáfium.

Csakhogya a jelen nem folyamatosan átélhető, hanem – építésztől szövéen a szót – létezik egy kitüntetett pillanata. Ebben a kitüntetett pillanatban az alkotás ideálperspektívikus létállapota a lehető legközelebb áll az eidoszhoz, az alkotója fejében lévő képhez, a ház szüprémájához. Hogy melyik ez a pillanat, épületenként változik. Számptalan esetben el sem jó, még több esetben ha el is jó, kép rögzítésének hiányában azonnal tovaszáll. Nem véletlen, hogy építésznek olyan vehemensen kérnek számon a fotókon bizonyos beállításokat, bizonyos képkompozíciókat. Nem véletlenül nem fotózzuk újra Molnár Farkas Lejtő utcai villáját, hiszen az építészeti alkotás, azon a képen és kizárólagosan azon a képen olyan módon létezik, és eddig nem kötetett építészeti, művészeti és társadalmi konszenzus arról, hogy azt az épületet, vagy Fischer József Hoffmann-villáját másként kívánnánk látni. Nem véletlenül van ekkora sikere a modern építészeti fotókat összegyűjtő könyveknek. Tudniillik azok az épületek egyféléképpen láthatóak. Ahogy azok a képeken rögzítettek. Ugyanis az a Hoffmann-villa, a maga kétdimenziós valóságában, ha a jelző kihangsúlyozásának, annak modellként történő elfogadása után még van egyáltalán értelme. Így építészet. Ez az építészeti létmódja. Az ezzel a létmóddal konkuráló újabb kép – véges lévén az egykorú képek száma – blaszfémia, bálványimádás, az eredeti meghamisítása, amennyiben a képkészítési technika valamilyen anakronizmussal a ház születésének pillanatába kívánja visszahazudni magát.

Eredeti építészet, hamis kép

A képek tradíciójában kritikus kérdésként merül fel az, hogy mennyiben tekinthető az építészeti kép autentikusnak és mennyire illusztrációnak? Mennyiben autonóm egy olyan imagináció, amely házat ábrázol és mennyiben heteronóm annak okán, hogy „pusztán” kétdimenziós leképezése egy téri helyzetnek? Végül melyik az eredeti: az építészeti, vagy a róla készült kép?

A konzervatív paradigma szerint az építészet olyan téralkotó művészet, amely célját a szerkezetek erőjátékának poétikus kifejtésével, vagyis tektonikai eszközökkel éri el egy meghatározott helyen, amitől elválaszthatatlan. Ez utóbbi tényező az építészet számára biztosít egy olyan eredetiségmítoszt, melylyel szemben a kép, a róla készült kép – vélhetően legalább is első körben – szükségszerűen csak másolat.

E vélekedés szerint az építészeti alkotás szükségszerűen eredeti, mert ott azon a helyen abban az időben csakis az adott alkotás létmódja igazolható. Mindez együttesen az alkotás saját világa, a műalkotás igazsága, melyben a létező el-nem-rejtettsége megnyilvánul. Csakhogya az építészet eredetiségének vizsgálatakor a helyhez kötöttség még kiegészül az unikalitás, individualitás, újdonság és történeti hitelesség kritériumaival is.⁹ Ennek megfelelően nyitott az elméleti lehetősége annak, hogy létezzen építészeti hamisítás is, csakhogya az építészteoretikusok, kritikusok és írók kezdeti lelkesedése¹⁰ ellenére a hamisítás nem lett építészeti fogalom. Normakövetésről, ritkábban plágiumról, legtöbbször pedig másolásról beszélünk, amely nem a hamisítás, mint alapvetően destruktív, önző, haszonleső, ám ugyanakkor az eredetit valóban kritizáló aktussal, hanem a tradíció fenntartásával áll kapcsolatban.¹¹ A hamis feltételezi az eredetit is, márpedig ha ódzkodunk elfogadni a hamisított építészeti, akkor el kell utasítsuk az építészet eredetiség-mítoszáat is. E vélekedést joggal támaszthatja alá a Nemzetközi Stílus, amely – nevének

megfelelően – egymástól igencsak messze lévő helyek ellenére igencsak hasonló alkotásokat produkált, és késő-, vagy transzmodern derivátumában produkál napjainkban is.

Ha az építézet helyhez kötöttsége nem biztosít egyben eredetiséget is az alkotásnak, így a róla készült kép sem eme eredetiség degenerációjaként, másolatként, vagy reprodukcióként tekintendő.

Korábban már rögzítettem, hogy a térélmény nem konstituálhat érzeti felsőbbrendűséget az építézet számára, ugyanakkor mégiscsak olyasfajta pszichológiai hatás, mely képbe nem konvertálható. Termékeny párhuzamként adódik a technikai képek és az építészeti alkotások összetételük az, ha Walter Benjamin nyomán a képbe nem konvertálható térélményt az aura fogalmával azonosítjuk.

Walter Benjamin A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában¹² című esszéjében határozza meg 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 legközelebbi reprodukcióból is hiányzik egy valami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. (...) Ami itt hiányzik, az aura fogalmában foglалható 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 matériájából nyerhető, nem csorbitja azt a távolit, ami benne feltűnése után is megmarad.” E szövegmondatzt az építészetre gravitálva megállapíthatjuk, hogy az aura nem más, építészeti alkotással történő találkozás térélménye. Egy épület aurájába lépve, azt megtapasztalván részesülünk az itt és most élményének kegyelmi állapotába. A kérdés tehát az, hogy létezhet-e az a építészeti képnek aurája? Vagy másik irányból feltéve: mennyiben tekinthető reprodukciónak az építészeti kép? Semmilyen mértékben sem. Egy építészeti alkotás reprodukciója egy másik, iparosított technológiával felépített, helyfüggetlen építészeti alkotás lenne, amely – mint egy mellesleg – ugyanazt az épületet ábrázolja. A Jáki templom vagy a Vajdahunyad Vára a Városligetben reprodukciók, az eredeti építési technikákkal összetevve technikai reprodukciók. Ezzel szemben az építészeti alkotásról, a Jáki templomról készült kép – nem tekinthető re-produkciónak. Mint ahogy nem tekintjük re-produkciónak a XVII. századi németalföldi festészetben a templombelsőket, a térképábrázolásokat, vagy a tájképeket sem, függetlenül attól, hogy ezek a képek tényleg a valóság leghívebb másolataiként kívánnak szerepelni. Így csak azáltal, hogy képként, a pontosság igényével, hűen és felismerhetően ábrázolnak valamit, nem vonatkozik rájuk az auravesztés. A kép aurájának léte vagy nem léte – vagyis az itt és most érzete – médium-független élményként vonatkozik a képre; így a technikai képre; így az építészeti képre, így az építészeti technikai képre is. Az építészeti kép ontológia státusa nem építészeti, hanem képi mivoltában áll, ennek megfelelően – amennyiben műalkotássá válik – auratikus létezőként; illetve fordítva: auráját érzékelvén esetleg műalkotásként tekintünk rá. Kérdéses persze, hogy az aura – a vakszerencse, vagy a véletlen folytán – azonnal létező dolog-e, vagy kialakulása időhöz kötött folyamat. A kor-

társ ház – alkotójának fejében élő, vagy ahhoz legközelebb álló eidosz képének, szüprémájának képbe rögzítése az alkotás történetének kitüntetett, ideális időpontját vetíti a képi öröklétbe. Csakhogy az így rögzített képsorozat, képi környezet idővel elveszíti „modelljét” a környezet időben változó realitása miatt. A kép így új realitássá változik, amely a „modelljétől” függetlenül és időben egyre távolodva szuperrealitássá alakul. A képsorozat által teremtett szuperrealitásnak sohasem volt „eredetije” csakis „modellje” így nem is nélkülözheti „eredetijét” – legfeljebb „modelljét” –, ekként tehát szimulakrummá¹³ sem válhat.

Az építészeti technikai kép által kimerevített idő az idea rögzítésének és reprezentációjának szándékával – a modelljétől elszakadván – szükségszerűen konstituálja az itt és most érzését, tesz szert új aurára. Ez az önálló aura a szuperrealitás aurája, mely idővel régiségértékké, történelmi értéké, sőt művészeti értéké¹⁴ nemesül. Mindezek alapján belátható, hogy képsorozat tere rendkívül speciálisan megkomponált és meglepően sokáig változatlan, relatíve állandó tér, melynek változatlan fenntartásában a környezet természetes alakulásán túl a társadalmi recepció is segít. Ma ugyanis a kortárs építészeti alkotást a kimerevített állapotában, idő-, és helyszíni kontextusából kiszakítva jobban ismerjük, megengedem, jobban is szeretjük, mint akár egy esztendő eredetijükben. Az a vélekedés, hogy egy rögzített – vagyis szakmédiumban megjelenő – képsorozat örökké változó, provizórikus valami, az épület pedig kőnél és ércnél maradóbb, a múltó idő emlékműveként felfogható realitás – az eddigiek alapján belátható: súlyos tévedés.

Az építészeti kép aurája – mint műalkotásként tételezhető létmódjának egyik feltétele – az építészeti kép kiállításértékének elfogadásával együtt a hagyományos művészeti intézmények, ¹⁵ úgymint múzeum, művészeti album, szaklap, kiállítás, katalógus, és galéria által is felfedezett. Noha egy épületnek a New York-i Cloisters, vagy a pergamoni Zeusz oltár extremitását leszámítva nincs kiállításértéke, az építészeti kép per se biztosítja az építészetnek a hagyományos művészeti intézményekben történő részvételét. Ennek elfogadása már tovább is lép eme tanulmány eredeti célkitűzésén, az építészet kétdimenziós állapotának definiálásán és az építészetnek – önmaga műfaji adottságaitól és a „háztól” mint létezőtől függetlenül – a képeken keresztüli művészeti létmódja előtt nyitja meg az utat.

A kép térbelisége, jelentések

Mindez átvezet bennünket egy korábban felvetett, a kép lehetséges térbeliségét firtató problémájához, ahol a teret, a dolgok és a jelenségek relatív viszonyát rögzítő, bemutató és e pozíciókat vizsgáló modellként lehet tekinteni. Ezt elfogadva egyértelmű, hogy képek sorozata az egymáshoz viszonyított pozíciójuk által szükségszerűen teret konstituál. A képek sorozatának tere vagyis azok egymásra vonatkoztatott kölcsönös pozíciójának vizsgálati modellje azonos az építészeti határoló felületek helyzetét leíró modellel, magyarul az élményszerű megtapasztaláson túl az építészeti térrel azonos. Pontosabban fogalmazva: az építészeti tér mítosza vezethető vissza egy olyan relációrendszerbe, melyben azonosnak ítéltető a képsorozat belső kapcsolatrendszerének a határoló felületek belső kapcsolatrendszerével. A képsorozat egyes elemeinek egymás mögöttsége teret alkot, amely vizsgálata az eltérő kontextusok szerinti eltérő jelentések megfogalmazásához vezet. Ez a jelenség azonos az építészeti alkotás már korábban rögzített mediális jelentésével és részben azonos az

mediális jelentéstől szükségesen eltérő belső téri jelentésével. Ilyen belső téri jelentésként kell elfogadnunk a magába szí-
vó tér, az ünnepélyes tér, az eltaszító tér retorikai fordulatait,
melynek bizonytalansága mögött tapasztalati megfigyelések
húzódnak. Csakhogy míg az építészeti tértípus jellemzően
pszichológiai-emocionális jelentést, az egész alkotás pedig
mediális vagyis tisztán narratív jelentést hordoz, addig a kép-
sorozat által alkotott tértípus narratív-emocionális jelentést
határoz meg. Az építészeti tértípus pszichológiai hatásáról,
a megrendítő, ám nehezen magyarázható térélményről már
esett szó. A képsorozat tere által alakított narratív-emoci-
onális élmény, úgyis, mint képsorozat jelentése feltétlenül
emocionális, melyet képként megszavazható aurikus jel-
lege biztosít. Emocionalitását kiegészítő narrativitása pedig
a sorozatszerűségnek következménye, ugyanis sorozatként,
pláne rögzített sorozatként – a filmes eszközök irányába tett
aprócska lépéssel – már szükségszerűen a történetmesélés
irányába mozdul el, ekként tehát par excellence elbeszélő.

Úgy egy képsorozat emocionális narratív jelentése (belső
tere), mint az építészeti alkotás tisztán narratív (mediális)
jelentése, vagy akár annak belső téri (pszichológiai-emoci-
onális) jelentése annyiban állandó, amennyiben a téri viszonyt
alakító alapelemek és a környezetének kontextusa állandó.
Ezek megváltoztatásával a fent kidolgozott jelentérendsze-
rek is megváltoznak, noha még egyszer megjegyzendő, az
épített környezet(ek) változása nem lassabb, mint a rögzített
képsorozatoké.

A változó kontextusok nyújtotta eltérő interpretációk és
reprezentációk alakítására, az építészeti alkotás és annak
szűprémáját rögzítő képsorozatának összevetéséből, a ket-
tőnek nem utolsó sorban az időtényező következtében fellé-
pő, olykor drámai eltérése alapján vállalkozhatunk. Ilyen drá-
mai eltérést mutat Tadao Ando Hokkaido-szigeti Vízi Temp-
loma, mely a róla készített képsorozatokon úgy érhetett ikon-
ná, miközben a valós kontextusában a tériségét befolyásoló,
igencsak kérdéses esztétikájú szálloda tözsomszédságában
helyezkedik el.

A kontextus ellenkező előjelű változása, vagyis annak a
kérdése, hogy az építészeti alkotás milyen képtérben jelenik
meg, ugyancsak előre nem sejthető, markáns jelentésmódo-
sulást, bizonyos esetekben pedig paradigmaváltásokat ered-
ményezhet. Ennek a drámának, vagyis kontextusok által ter-
emtett értékrendek radikális átrendeződésének lehe-
tettünk szemtanúi Janáky István könyve,¹⁶ Az építészeti szépség rej-
tekei Magyarországon című kötet kapcsán, amibe addig mel-
lőzött épületjeleneteket, új-népművészeti alkotásokat és álta-
lában az építészeti érdeklődés vakfoltján létező darabok ke-
rültek be – új jelentést kapva.

Az építészet képi, kétdimenziós modell szerinti kezelésé-
nek ebben a kontextusban tűnik a legtöbb hozadéka. A ké-
pi létmód ugyanis az építészet alapvető jelentésnélküliségét
szünteti meg az áthelyezhetőség, a térbeli kontextusváltás és
a sorozatok relatív, belső terének átrendezéséből generálható
narratívák segítségével. Különösen ebben a tekintetben kü-
lönleges az építészet hatalmi szimbolikája, ahol nem egy eset-
ben a képsorozatokon rögzített tárgykultúra kizárólagossága,
az idő kérlelhetetlensége okán konzerválódik a ház az egyet-
len fennmaradt képi állapotába, a Reichskanzlei esetében a
borzalmak szimbólumába.

Az építészeti kép

A kétdimenziós építészet modellje tehát a tudás generalásán
és átadásán túl az építészeti alkotás rögzített, vagy éppen

szabad képsorozatokon keresztüli áthelyezését, ezáltal kon-
textusváltási-vizsgálatát is lehetővé teszi. A kétdimenziós
építészet nem antinómia, jelentés-feszültségre építő nyelvi
fordulat vagy elbeszélői kategória, hanem egy részleteiben
is védhető építészetelméleti modell. Ez az építészetelmé-
leti modell a tér reduktív értelmezésén, az építészeti térfé-
tis megszüntetésén, az építészet és a kép definícióinak újraér-
telmezésén, valamint az építészeti kép sorozata által konstituált
térbeliségen alapul.

Az építészeti kép halmazát a rajzok, tervek, technikai ké-
pek és diagramok alkotják. A jelenlegi közmegegyezés az
építészeti rajzokat két csoportra osztja. Az ház felépülése
előtt születetteket a tervek kategóriájába, az épület kivitele-
zése után szerkesztettek pedig vagy a felmérési rajzok, vagy
pedig az explicit képzőművészeti szándékkal létrejött „műal-
kotások”, festmények, városi tájképek, grafikák és rézkarcok
sorába rendezik. 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 távolról sem spekulatív felvetés, ugyanis Zaha Hadid,
vagy Bachmann Gábor képeit a közönség festményként, a
művész – velünk ellentétben – pedig alaprajzként kezeli. Jel-
kulcs, pláne dátum hiányában nem igazolható a rajz időbeni
prioritása, ami a rajz és az épület jelenleg egyértelműnek elfo-
gadott viszonyát is megkérdőjelezi. Ez a viszony a szándékon,
vagyis tervrajzok esetében a ház megvalósításának irányába
mutató intención alapul. Ebben a felfogásban a tervrajz nem
más, mint egy közbenső, önálló jelentéssel csak korlátozott-
tan bíró médium a ház megvalósulása felé vezető úton, réven
már előfeltételezi, az avatott szem számára pedig egyenesen
felidézi az épületet, ekként tehát nem a rajzot, hanem magát
a jelentését, vagyis a házat értékeli.

Az tehát, hogy az építészeti kép mennyire működik kép-
ként a társadalmi térben, az annak függvénye, hogy az
mennyiben függetleníthető attól az utasítássortól, melynek
betartásával, és követésével a rajz alapján ház építhető. Egy
tervrajz – mint építészeti kép – absztrakt jelkulcsát elveszít-
vén ugyanis a társadalmi térben is „csak” képként működik.

Az építészeti technikai kép és az építészeti fotográfia közé
tett egyenlőségjel a digitális médiumok ismeretében is tar-
tható, ahol megítélés szerint nem az építészeti kép előállítá-
sának lehetséges technikai módoszatai között, hanem a kép
leképezésének háttéréként jelentkező eltérő realitások – úgy-
mint mentális kép és virtualitás közötti azonosságok és kü-
lönbségek elemzése releváns. Megengedhető kitérőként: az
építészeti virtualitás birodalma, voltaképpen az emberi test,
mint médium által létrehozott kép alternatív hordozójaként,
mára saját konvencióval, hagyománnyal rendelkező képtes-
teként tekinthető. Ez azzal is igazolható, hogy amennyiben
eltér egymástól az építészeti grafikai és építészeti digitális kép,
olyannyira kevésbé térnek elé egymástól az egyes digitális il-
letve grafikai képek.

A fenti különbség az építészeti technikai, grafikai, és digi-
tális képekre egyaránt igaz, csakhogy mindhárom képfajta a
hagyományos ikonográfiai típusokba illeszthető. Magyarán,
amilyen különbségek vannak a hordozótest anyaga szerint
egy tussal rajzolt homlokzat, árnyalt grafitkép, egy képernyőn
megjelenő render és egy technikai kép között (ami különbség
a képek státuszában, úgymint terv, felmérés, fantázia-rajz is
kimutatható), éppily kevésbé térnek el a képek kompozíciós
beállításai.

Az építészeti képek – függetlenül hordozótestüktől, függetlenül attól, hogy egy házról elméletileg végtelen számú kép készíthető – nos az építészeti képek jól beazonosítható csoportokra, ikonográfiai típusokra oszlanak. Ezek a típusok éppúgy erednek a festészettörténetben kialakult képtípusoktól, mint ahogy következnek egymásból, vagyis az éppen aktuális képkészítési hagyományból. Ehelyütt csak megellegezni lehetséges, de ennek alapján nyilatkozhatunk építészeti csendéletekről, portrékról, absztrakt kompozíciókról éppúgy, mint montázsokról, kollázsokról, metafizikus képekről vagy centrálperspektívikus kompozíciókról.

Éppúgy, ahogy az egyes grafikai kompozíciókat meghatározza a néző, vagyis a képalkotó pozíciója, ugyanígy határozza meg a fotós pozícióját az eltérő objektívek használata. Egyértelmű párhuzam vonható ezáltal az egyes fotózási technikák és a fő rajzi konvenciók – az ortogonális, a többirányponos és az axonometrikus ábrázolások között.

Az építészeti kép építészettől független, képi autonómiájának példája az, ahogy egy ház ürügyén készített kép az építészeti fotó, mint preikonográfiai kategória referenciáit is elmosva olyan kompozícióvá válik, amit már nem lehet építésztként azonosítani. Az építészeti képek kapcsán – jól lehet rendkívül szűk határok között és egyelőre csak kísérleti példákon keresztül, de már nyilatkozhatunk építészeti képikonológiáról is, ahol az imagináció szimbolikája túlmutatva elsődleges azonosíthatóságán, a házon, egyéb koncepciók bemutatására is vállalkozik. Mindezek részletesebb kifejtése azonban már egy újabb tanulmány feladata.

Jegyzetek

- 1 CS. PLANK Ibolya [et al.]: *Fény és Forma. Modern építészet és fotó. 1927–1950.* Budapest, Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, 2003. 304. A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal és a Magyar Építészeti Múzeum kiállításának katalógusa. 2003. október 3 – november 9. Múcsarnok, Kunsthalle, Budapest. 64. A kép a könyv címlapján is látható.
- 2 KAUFMANN, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier.* Vienna, 1933. Könyvében Kaufmann elismert, ám vitatott erőfeszítésként először próbálkozik meg azzal, hogy Ledoux és Le Corbusier között kapcsolatot teremtsen és ezzel a filozófiai értelemben vett modernitás kezdetéhez autonóm építészeti törekvéseket rendeljen.
- 3 KULTERMANN, Udo: *Építészet és forradalom - Boullée és Ledoux látomásai.* Építészet és művészet. Budapest, Képvés Stúdió Galéria, 2003. 4. 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.
- 4 Ez utóbbi kapcsán lásd: RAJK László: *Az építészeti modell - Tanulmány, segédeszköz, kivonat, mű?* In: *Réteges építészet.* Budapest, Terc, 2005. 8–15. old. Tanulmányában Rajk az építészeti modell lehetséges olvasatait járja körül, majd arra a megállapításra jut, hogy lehetséges olyan megközelítés, melynek eredményeként a modell önálló műnek tekinthető.
- 5 BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.* (1936). In: *Gesammelte Schriften.* Band I.2. Abhandlungen. Hrsg. von Rolf
- 6 TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980. 471–508. Magyarul: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* in: *Kommentár és Profécia.* Budapest, Gondolat, 1969. 301–334. Ford.: Kurucz Andrea.
- 7 HEIDEGGER, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerks.* In: HEIDEGGER, Martin: *Holzwege.* Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 1977. Magyarul: *A műalkotás eredete.* Budapest, Európa könyvkiadó, 1988. fordította: Bacso Béla.
- 8 RADNÓTI Sándor: *Tisztelt közönség, kulcsot te találj.* In: *Piknik.* Budapest, Gondolat, 1990. 19.
- 9 FOUCAULT, Michel: *Eltérő terek.* In: *Nyelv a végtelenhez - Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Debrecen, Latin Betűk. 1999. 147–156.
- 10 RADNÓTI SÁNDOR: *Hamisítás.* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. 57–75.
- 11 VÖ: RAJK LÁSZLÓ: „A hamisítás az eredeti parazitája (Radnóti Sándor *Hamisítás* című könyve nyomán az újra megnyíló Moulin Rouge-ról)” In: Rajk, László: *Radikális eklektika – Kölcsönzött evidenciák.* Pécs, Ars Longa, Jelenkor Kiadó, 2000. 63–66.
- 12 Erről lásd: KUBLER, George: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről.* Budapest, Gondolat, 1992. Ford. Szilágyi Péter és Jávora Anna.
- 13 BENJAMIN, 1980. 471–508. Magyarul: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* in: *Kommentár és Profécia,* 1969. 301–334 ill. 386–394. old.
- 14 BAUDRILLARD, Jean: *A szimulakrumok precessiója.* In: *A posztmodern.* Szerk. PETHŐ Bertalan. Budapest, Gondolat, 1992. 220–224. old., illetve BAUDRILLARD, Jean: *A szimulakrum elsőbbsége.* In: *Testes könyv I.* Dekon könyvek, Irodalomelméleti és interpretációs sorozat 8. Szerk. Kiss Attila [et al.] Ictus és Jate Irodalomelmélet Csoport Szeged, 1996. Ford. Gángó Gábor. 161–193. Baudrillard e fölöttébb vitatott írásában a kép fázisait az alábbiak szerint határozza meg: első szinten a kép a mély valóság tükrözése, következő fázisként a kép elfedi és megfosztja természetétől a mély valóságot, majd a kép elfedi a mély valóság hiányát, legvégül pedig a képnek semmi köze bármi néven nevezhető valósághoz, pusztán önmaga szimulakruma. A szimulakrum tehát eredetijét vesztett hiperrealitás, csakhogy az építészeti kép esetében – elsődleges forrásként tekintve azt – nem nevezhető meg annak az eredetije. A dolgozat szóhasználata nem véletlenül a szuperrealitást alkalmazza a Baudrillard által szabadalmaztatott hiperrealitással szemben éppen azért, hogy az eredetnélküliség és a modellnélküliség közötti vékony, ám fontos határt érzékeltesse.
- 15 VÖ: RIEGL, Alois: *A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása.* In: *Művészettörténeti tanulmányok.* Budapest, Balassi kiadó, 1998. Ford. Adamik Lajos. 7–47. Riegl gondolatmenetét a műalkotások által hordozott eltérő típusú értékekről a technikai képre vetítve belátható, hogy az építészeti technikai kép az eddigiekben belátott itt és most érzete alapján egyaránt képviseli a művészeti és történeti értéket.
- 16 VÖ: GYÖRGY Péter: *Esszencializmus és institucionalizmus között.* In: *Digitális éden.* Budapest, Magvető, 1998. 105–131.
- 17 JANÁKY István: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon.* Budapest, Terc Kft., 2004. 199.

Two-dimensional architecture: The basis of architectural iconography

Although theoretically countless pictures can be taken of a single house, it is hard to expect that certain layouts would reoccur. Nonetheless, one can experience that images are often assembled according to their compositions. This theoretically infinite set of pictures is far from homogeneous; ever-repeating iconographic types can be outlined and the examples of the same patterns are related to each other as much as to the examples of paintings throughout the history

of art. The composition of numerous architectural photos is based on classical iconography that was elaborated during the past centuries.

This study aims at characterizing the pictorial turn, attempts to define the phenomena of two-dimensional architecture and finally seeks to outline a structural morphology of the architectural image. The main thesis of this paper is that architecture has a two-dimensional existence that is necessary for generating and transmitting architectural knowledge.