

Az építészet és a politikum viszonya, sajátos kapcsolatrendszere rendszerint szenvedéstörténeti narratívákon keresztül ismert. Ez az elbeszéléstípus a politika nyomását, forma-, és stíldiktátumait állítja szembe az alkotó én és a művészet – általánosságban pedig a médium autonómiájával. Az alkotó ebben a helyzetben elszenvedi a mű létrejöttékor fennálló körülményeket, sőt eme presszió kontextualizálja a tárgy jelentését, mi több; egyetlen szűk értelmezési ösvényen tartja azt. A műtárgy jelentését, autonómiáját ebben az esetben az ellenállás, az autokráciával szembeni immanens kritika jelenti, és fordítva: kritikaként, az ellenállás gesztusaként értelmezett a mű szinte minden rétege.

A műfaji öntörvényűség és a diktátum közötti eleve kódolt konfliktus feloldását rendszerint az idő jelenti. Mihelyst függetlenné válik az alkotás a saját korának szinkron kontextusaitól, a művészettörténet-tudomány diakron módszere egy új összefüggésrendszerbe, stíltörténeti, hermeneutikai vagy épp fenomenológiai keretbe helyezi azt. A korábbi „szenvedéstörténet” így „üdv-történetté” válik, ezzel párhuzamosan pedig a tárgy által képviselt kritizmus, ami fontosabb, e kritika által a tárgynak tulajdonított jelentőség is gyakran eltűnik. Ennek legfőbb oka az, hogy az utókor számára egyre kevésbé nyilvánvaló és rekonstruálható, ezzel pedig relativizálódik, jelentőségét veszíti az a szellemei légkör melyben az adott műtárgy a kritikai hatását kifejtette. A diakron szemléletű művészettörténet az alkotásokat nem egykorú hatásmechanizmusuk, hanem saját metodológiája szerint, a szobrokat gyakran tárgyként, a festményt pedig gyakran a vászonra hordott festékfoltokként kezeli.¹ Hovatovább, ez a folyamat sem kritikamentes. A mód, ahogy a művészet-, és építészet-történet az érvényességi körébe vont tárgyakat kanonizálja, önmagában is kritikai gesztus, csak hogy ez már a tárgy felé irányul.

A narratívák e dinamikája, vagyis a szenvedéstörténet üdv-történetté – vagy közönné – válása, illetve a szenvedéstörténet és a kritikai operacionalitás párhuzama tehát az eltérő kortárs pozíciók egyidejűségének, illetve a pozíciók látványos időbeli változásának eredménye. A korlátok közé szorított alkotói autonómia, illetve eme korlátozottság okán a műnek tulajdonított külső szemléletű, kritikai jelleg a politikai kontextus által generált, inkább operacionális, semmint a műalkotás lényegéből származó, intencionális jelenség.

A művészi elszenvedés-elnyomatás – tehát a művészet és a politikum közötti zárt, belső pozícióból észlelt percepciók sorozataként jelenik meg. Ez a zárt, belső, aktív pozíció mellett párhuzamosan létezik a külső szemlélet egykorú, a kritikát áhító (fantáziáló) pozíciója is, ami idővel – úgy az elszenvedés, mint a kritizmus vonatkozásában – épp hogy a művészet-történet leíró szemlélete okán semlegesül. Ennek a paradigmaváltással azonos értékű szemléletmódosulásnak példája az, ahogy épp napjainkra válik kutatható, mi több – különösen az építészeti alkotásainak tekintetében – szerethető stílussá a szocreál, vagy, ahogy még mindig az emlékezet vakfoltján helyezkednek el a hatvanas-nyolcvanas évek posztmiesiánus, a klasszicizáló posztmodernnel párhuzamosan létező, leginkább a Skidmore Owings & Merrill építésziroda és vezető tervezője Gordon Bunshaft által képviselt, stilisztikailag nehezen beazonosítható konzummodernizmus darabjai.

Az idő-, és a művészettörténeti szemlélet által generált, a kontextusok változásának majdhogynem természetesnek tekinthető íve azonban csak részlegesen modellezi az építészetet, különösen a diktatúrák építészetét, és annak utóéletét. E dinamika felettebb kontroverzív példája Albert Speer építészetének Léon Krier² által történő felfedezése, akinek soraiból az építészeti minőség okán egyfajta sajnálkozás olvasható ki a birodalmi épületek pusztulása miatt. A tanulmány – vegyes fogadtatásával együtt – a 20. századi diktatúrák építészetének összehasonlító értékelését és Speer építészetének oktatási integrációját indította el. Ezzel együtt a klasszicizmusra utaló bármilyen épületrészlet, szerkezet; úgy a posztmodern egyik remekbe szabott darabja, a Stuttgarter Staatsgalerie (Robert I. M. Stern, 1977–1983), mint a Modern Irodalmi Múzeum marbacher épülete (David Chipperfield 2002–2006) a vélt építészeti múltidézés okán vált mégis komoly kritikai diskurzus tárgyává. Ha egy pillantást vetünk a kortárs német(országi) és orosz(országi) építészet legfrissebb eredményeire, akkor világosan látszik, hogy az imént felvázolt, a kritizmustól a történeti neutralizálódásig feszülő ív – az orosz poszt-posztmodern példák esetében teljes, míg a ritka német példák esetében hiányos.

Míg a kortárs orosz építészeti görcsmentesen nyúlnak a sztálinista építészet és W. G. Gelfreikh által képviselt hagyományokhoz, addig megkerülhetetlen a kortárs német(országi) építészet és általában a kulturális közeg intranzigens ikonoklasztizmusa, mely az „üdv-történet”³ elmaradásához vezet. A forma és a figurativitás eme kritikus szöveghelyként történő azonosítását Hermann Albert német művész személyes leírása is segítheti, aki a műfajoktól függetlenül a német értelmiség és művészeti élet dilemmáját is megfogalmazta, amikor bizonyos festészeti zsánerek problémáiról nyilatkozott.⁴ A tájképekéhez hasonló, felettebb problematikus zsáner az építészeti realizmus,⁵ amely Németországban birodalmi szimbólumként, Oroszországban viszont élő építészeti tradícióként jelentkezik. A két felfogás között – megelőzve e tanulmány első téziséét – az épületek természetes rekontextualizálódási képessége illetve eme képesség blokkolása, ellehetetlenítése áll.

Egy táblakép kontextusváltásának típuspéldája az, ahogy eredeti környezetéből kiszakítva egy múzeum falán jelenik meg. Az építészet mibenlétéhez – ha úgy tetszik hitelességéhez – szinte elválaszthatatlanul kapcsolódik a hely, az a téri környezet, ahol épült, az a táj, amit alapvetően vizuális szerveződésként tekintve az épület rendkívül markánsan programoz. Az épületek fizikai kontextusváltása a körülöttük lévő városkép fokozatos változásával jóval elnyújtottabb amplitúdó mentén persze megtörténik, mint ahogy az ismert a szobrok, agy táblaképek esetében. Bizonyos épületegyüttesek áttelepítésére, múzeumba szállításának⁶ extrém példáitól eltekintve, az épületek kontextusváltása rendszerint az időben változó szimbólumértékük, illetve a rendeltetésük, funkciójuk állandó alakulásával következik be. Az épületeknek ez az idővel és a használattal bekövetkező természetes kontextusváltása teszi lehetővé azt, hogy az egykoron hatalmi/elnyomó szimbólumoknak tekintett alkotások a környezetükbe olvadva, új funkciókat kapva már függetlenedjenek egykori jelentésüktől. Ez a jelenség természetesen meg is fordítható, mint ahogy oly gyakran meg is fordul. Budapesten a Terror Háza Múzeum

(F. Kovács Attila 2002.) körbekeretezése tudatos történelmi rekontextualizálás, visszavetítés. Az Andrassy út térfalának megjelölése és felszakítása egy rendkívül tudatos gesztussal annak érdekében történt, hogy magakadályozza azt, hogy az épület visszasüppedjen a promenád palotáinak sorába. Ehelyütt a jelenbe olvadás természetes, a tárgyi emlékek és a vizuálisan áruklódó jelek gondos eltüntetésével rendkívül felgyorsított folyamatát a múltra vonatkoztatás markáns építészeti gesztusa és a ház mnemotechnikai funkcióval való felruházása állította meg. Albert Speer életművénél és a birodalmi építészet nagy részénél a jelenbe olvadás azonban nem történt meg. A dinamittal és buldózerekkel végzett ördögűzés célja az volt, hogy „elhallgattassa a korokról fecsegő köveket.” Ez egyfelől sikerült, másfelől viszont, a jelenbe olvadás megállításával, az épületek lassú, természetes kontextusváltásának ellehetetlenítésével ezek a házak és a hozzájuk kapcsolódó stílusok, építészeti forma-, és részlet-együttesek az építésük korába is fagytak és szükségszerűen politikai szimbólumként is konzerválódtak.

A második világháború után tudatosan – és érthető szempontok alapján – lerombolt berlini kormányzati épületek végletesen a saját koruk borzalmához kötöttek. Eme időköttöttséget – ráadásul az épületek egyetlen létmódját jelentő, azok médiumaként szolgáló technikai képek csak fokozzák. A valós enteriőrök élményét, a homlokzatok és épülettömegek hatásának elmúltával, vagyis a házat őrző kollektív emlékezet elhalványulásával a Reichskanzleinek egyetlen, meghatározott képsorozata maradt fenn, melynek ikonográfiája – hogy ti. épületeket ábrázolnak – a staffázs és a figurák szintjén is folyamatosan kiegészül Adolf Hitler, és a náci vezetők alakjaival, a díszegyenruhás SS örökkel, vagy az egységek őrségváltásával. A technikai képek – a kort rendkívül expresszíven jellemző technikai kidolgozottságuk, fekete-fehér megjelenésük és propaganda szempontokból megszürt mivoltuk okán ugyanis kérlelhetetlenül egyjelentésűek, direkték. Beállításától és kompozíciós szabályaitól függetlenül a mellékelemek egy bizonyos korhoz kötött, időbe fagyott pillanatról árulkodnak. Ezeknek a képeknek ezért nincs alternatívája, nem helyettesíthetők olyan újabb sorozatokkal, melyek a ruházkodás, a technikai kiegészítők, vagy a fejlődő képrögzítési technikák révén nyújtanak kezüket a mai kor – ez épp aktuális jelen felé. Épp a kérlelhetetlen és alternatívamentes vizuális világ okán lesznek eme képek többek, mint pusztán ábrázolatok és válnak imágóvá, a rajta rögzítettek pedig a hatalomtól elválaszthatatlan szimbólummá. A Reichskanzlei csakis olyan képeken keresztül rekonstruálható, melyek lehetetlenné teszik az épület kontextusváltását. Ezek a technikai képek egyetlen és kizárólagos „valóságot” illusztrálnak, amely sohasem fogja átadni helyét új, alternatív „valóságoknak”. Ezekről a házakról a fennmaradt ábrázolatok visszavonhatatlanul és végérvényesen egy bizonyos kor rekvizitumaiként, egy bizonyos kor borzalmához, illetve az azt felidéző, hordozó egyéb elemekhez kötöttek. Eme képi köttöttség okán a kor, a ház és az ikonográfia egyetlen egységet képeznek, melyben az építészet, annak reprezentációja és az azok színterét előttről lezajlott borzalom megbonthatatlanul összefonódnak. Albert Speer Reichskanzleinek képei tehát nem építészeti dokumentumok. Jóval többek annál. Egy építészeti alkotás kontextusváltását – ebben az esetben annak a pusztán lehetőségét, hogy például a diktatúrák építészetről építészetté nyilatkozzunk – az idő és a funkciók változása jelenti. Csakhogy a képek épp ezt a váltást lehetetlenítik el.

E tanulmány tézise az, hogy a funkcionális kontextusváltás idővel semlegesíti az épületek eredeti szimbólumértékét és –

amennyiben ez lehetséges – új jelentéssel⁷ ruhazza fel azokat. A házak lerombolása, és egykorú képességük formájában történő konzerválásuk esetén ez a kontextusváltás eleve lehetetlen.

Az épületek ugyanis időbeli létmódjuk tekintetében nem mnemotechnikai eszközök. Ebbéli funkciójukat folyamatos erőfeszítések, a refunkcionalizálódás és a rekontextualizálódás folyamatának adminisztratív megakadályozása tartja fenn.⁸

E tézist éppúgy igazolja, a klasszicizmus – illetve bármilyen megnyilvánulása, a szimmetria, a tengelyesség, az oszlopsorok, a lépcsősorral emelt krepidómák és a posztamensek irányába mutatott általános bizalmatlanság, mint ahogy illusztrálja a nürnbergi egykori náci kongresszusi központ, illetve a berlini stadion funkcióitörténete. Egyik épület genezise sem elválasztható a Náci párt propagandagépezetétől. Az Olimpiai Stadion (Werner March, Walter March, 1934–1936) a sport és az olimpia eszményének kisajátításával éppúgy a párt és az árja faj felsőbbrendűségének hirdetését szolgálta – Hitler ebben a stadionban nem fogott kezét Jesse Owens-szel –, mint ahogy a nagygyűlések legfontosabb helyszínékként kijelölt Kongresszusi Központ is. A stadiont a II. Világháború során kevés bombatalálat érte, fennmaradását az is segítette, hogy a háború befejeződésével a Berlinben állomásozó angol csapatok főhadiszállása lett az épület. Az egyetlen lerombolt épületrész, a Glockenturm – harangtorony – volt, amit a náciok az archív filmfelvételek és dokumentumok tárolására használtak. A tornyot a szovjet csapatok véletlenségből gyűjtötták fel, ami a tűzvész során hatalmas kéménnyé válva olyannyira meggyengült, hogy az angol mérnökök a bontása mellett döntöttek. A tornyot 1962-ben tizenöt évvel a lerombolása után viszont az eredeti architektúrája szerint újjáépítették. A toronyban lévő harang hetvenhét méterre zuhanva összetört, ám ezt is részlegesen restaurálták, mert kiváló páncéltörőrakéta-célpontnak bizonyult. A harang jelenleg egy kőtalapzaton, a stadion külső kertjében áll, a repedés mellett az alsó szélén pedig jól látható a díszítésére kiöntött szvasztika is.

Berlin újjáépítésekor felmerült az ötlet, hogy a stadiont porig rombolják, esetleg a sorsára hagyva a római Colosseum mintájára önmagába omlasztják. A szimbolikus építészeti eutanázia helyett végül a felújítás és korszerűsítés mellett döntöttek, így a félig fedett stadion ma történelmi kontextusától egyre távolodva, hatalmi szimbolikáját épp a rekontextualizálása által megszüntetve, futballmérkőzéseknek ad otthont. A stadion e revitalizálással nem pusztán időszakos közösségi térré vált. A felújítással – különösképp a lefedéssel – a modern kori urbanisztika egyik kellékeként az európai futball önálló szabályai szerint minősített épülethálózatához is csatlakozott, végelegessé téve a Birodalom időbe fagyott ikonikus épületeivel történő szakítást. Mindez két tényező: az idő és a refunkcionalizáció okán következett be. Folyamatosan e passzus tézisére utalva: e szakítás azonban lehetetlen, ha a rombolás a képekbe fagyasztja az időt, és/vagy ha a refunkcionalizáció elmarad.

Az időbe-, a jelenbe olvadásnak a stadion által képviselt példájától némiképp eltér a nürnbergi Dokumentációs Központ Múzeum (Günther Domenig 1998–2001) építéstörténete. Az Albert Speer által tervezett, torzóként fennmaradt épület-együttesnek ezt a darabját 1935-ben kezdték el építeni Ludwig és Franz Ruff tervei alapján. Az U alakú épület – végein egy-egy fejjépménnyel a Colosseumot jelölte meg stilisztikai origóként. A félbemaradt épület tetőszerkezete már nem készült el, a háború utáni rendeltetése, egyáltalán, a fennmaradása sokáig kérdéses volt. A náci propagandagépezet legambiciózusabb nagygyűléseinek otthont adó, mintegy ötvenezer

ember számára tervezett, komor klasszicizmussal komponált épülettorzó sorsa 1994-ben dőlt el, amikor Nürnbergben megalapították a Dokumentációs Központot és helyszínéül az egykori kongresszusi központ északi szárnyát jelölték ki. (A déli szárnyat a Nürnbergi filharmonikusok használják.) Az addig hasznosítatlan épület – funkció hiányában – önmagába zárult torzóként már elválaszthatatlanul összefonódott a közelmúlt borzalmaival, míg ugyanez a közelmúlt egészen más, épphogy a használat által sűrűre font sűrűn keresztül válik egyre homályosabbá a stadion esetében. Az egykori kongresszusi központ átalakítását Günther Domenig, az osztrák dekonstruktivizmus legjelentősebb képviselője végezte el. Domenig stratégiája a stíljelző mögötti alkotói szándékkal tökéletes összhangban a fejéület eredeti térszerkezetét átfúró új üveg-acél implantátummal egyben etikai állásfoglalást is jelentett úgy a történelmi múlt, mint saját náci bírójának dolgozó édesapja kapcsán. Ritka eset az, hogy egy építészeti tett, a történelmi múlttal való elszámolás és egy már létező irányzat ennyire homogén egységként lépjen fel és az is ritka, hogy egy épület rekontextualizálása a folyamatos, nem panoptikum jellegű emlékeztetés jegyében történjen. Domenig érintetlenül hagyta a félig kész falakat, a fejet átszűrő diagonális acélláncza – az eredeti szerkezetektől hangsúlyos eltartással – pedig egyértelmű, kritikai pozíció felvétele. Noha Domenig intervenciója és ennek alapjául választott funkció célja távolról sem az épület domesztikálása, ezzel együtt meggyőződéses – megismételve e tanulmány első tézisét – hogy a direkt mnemotechnikai gesztussal együtt is az egykori kongresszusi központ pusztá használatá, refunkcionalizálása már elindította azt a kontextusváltást, amely – a stadion példájához hasonlóan a szimbólumérték elvesztéséhez fog vezetni.⁹

Érdeemes egy cseppet elidőzni az erőszakos, vagy adminisztratív rekontextualizálás-, és funkcionizálás különböző példáinál, ugyanis ezek korról korra, koronként pedig ellenkező előjellel is megismétlődhetnek. A modern építészet elleni gyilkosságként tekinthető az, ahogy a szovjet csapatok löstállót rendeztek be Mies van der Rohe totemalkotásában a bróni Tugendhat villában, illetve hasonló, erőszakos rekontextualizálás példáiként tekinthető az ahogy Kelet-Európában a II. Világháború után a főúri kastélyokkal, vagy a reprezentatív közintézményekkel bántak. Mindezzel ellentétes irányú, rendkívül problematikus funkció-, és szimbólumrestaurációként tekinthető a berlini Stadtschloss újjáépítésének ötlete. A berlini városi kastély Vilmos császár uralkodásának ideje alatt a Birodalom központja volt, építésén Karl Friedrich Schinkel és Friedrich August Stüler is dolgozott. 1918-ban innen, a kastély erkélyéről kiáltotta ki Karl Liebknecht a Német Szocialista Köztársaságot. Berlin kettészakításával ezt az erkélydarabot eredeti formájában meghagyva építették fel a kastély lerombolásával a Palast der Republikot, amit az újraegyesülés után lebontottak. Noha a bontás indokaként az épület azbeszttartalmú épületszerkezetét jelölték meg, nem lehet észrevenni a Stadtschloss újjáépítési szándéka mögött a szimbólum-rombolással összekötött jelentésrestaurációs kísérletet. A történelem viharai által többszörösen ellehetlenített időbeni kontextusváltás elméleti esélye sem adott ebben az esetben, hiszen épp az „eredeti”, az „autentikus” a helyhez kötött mibenléte vált rendkívül bizonytalanná.¹⁰

Berlinben az Olimpiai Stadion és a nürnbergi dokumentációs központ párhuzamos funkciótörténetei, illetve épphogy eme történetiségtől megfosztott Reichskanzlei kizárólagos, és alternatív értelmezéseket rendkívül nehézé tévő képisége alapján belátható, hogy az építészet hatalmi szimbolikája fel-

tétlen időhöz kötött. Ikonográfiai beazonosíthatósága csakis kizárólagos képsorozatokon az idő egyetlen, kimerevített pillanatán keresztül értelmezhető. Alternatív képsorozatok, az épület létét időben is követő kétdimenziós dokumentációk és a természetes refunkcionalizáció esetén az épületek bekövetkezik az épületek kontextusváltása így elveszítik hatalmi szimbólumértéküket.

Jegyzetek

- 1 „Ne felejtjük 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.” A leírtak az *Art et Crique* 1890 augusztus 23-i számában jelentek meg a Nabis festőcsoport teoretikusa, Maurice Denis tollából, aki a cikket Pierre LOUYS álnéven jegyezte. Ez a kijelentés nem pusztán a táblakép-festészet platóni-arisztotelészi mimetikus tradíciójával történő szakítás, hanem – talán megengedhető anakronizmussal – a festészet reneszánsz alapokon nyugvó narratív hagyományának dekonstrukciója.
- 2 KRIER, Léon: *Krier on Speer*. In: *Architectural Review*, volume 173 (1983), 33–38. A szöveg egy korábbi változata: *Vorwärts, Kameraden, Wir Müssen Zurück*. In: *Oppositions*, vol. 24 (1981), Spring; újranyomatva In: *Oppositions Reader*. Szerk. K. M. HAYS. New York, Princeton Architectural Press, 1998. 401–411. Krier okfejtése – a kritikusi szerint a náciizmus felmentésének, relativizálásának szándékával – arról az alapról indul, hogy 1937-ben Albert Speer nyeri el a párizsi világiállítás arany díját. Speert a szerző „megkérdőjelezhetetlen integritású, és szakmai minőségű” építésznek tartja. Vélekedésének ugyanakkor ellentmond Deyan Sudjic, aki Speerről, annak az oppor-tunista építésznek az archetípusról nyilatkozik, aki tökéletesen kiszolgálta megbízóit, akinek – ha Hitler a modern művészet fanatikusa – semmilyen problémát nem okozott volna Mies van der Rohe stílusában terveznie. Speert illető kritikájában Sudjic a birodalmi építész szakmai kvalitásait is megkérdőjelezi, utalva arra, hogy elégtelen rajztudása miatt Hans Pölzig műterme helyett a némiképp konzervatívabb Heinrich Tessenownál tanulhatott. Erről részletesebben: SUDJIC, Deyan: *Épület-komp-lexus*. HVG Kiadói Zrt, 2007.
- 3 Az „üdvörtörténet alapját jelentő „szenvédéstörténet ugyanakkor relatív. Mies van der Rohe a Bauhaus utolsó igazgatója emigrálni kényszerül, míg Speerről az oppor-tunista építész arcéle vázolható. SUDJIC, Dejan: Id. mű. A Szovjetunióban honos tervezési gyakorlat végletes kiszolgáltatottságát illusztrálja egy legenda. Ezek szerint az egyik magasház tervegyeztetésén az építész összevont, az épület tükröszimmetrikus homlokzatának két variációját egyetlen rajzon ábrázolta. Sztálin bölintott a megoldásra, csakhogy – egy lapon lévén a két megoldás – nem volt világos, hogy melyikre. Ezért az épületet a szimmetriatengely mentén megtört, eltérő homlokzatvariációval kezdték építeni.
- 4 „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 ilyet 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?' idézi: DANTO, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után*. In: BACSÓ, Béla (szerk.): *Kép Fenomén Valóság*. Kijárat Kiadó, 1997. 377.
- 5 PALLASMAA, Juhanni: *Jövők a modernizmusban rejlik*. In: *Poszt-modern klasszicizmus*. A magyar építőművészek szövetségének elméleti sorozata. Kézirat. é.n., k.n. 166. Az építészeti ebben az értelemben nem azonos az irodalmi, vagy művészettörténeti realizmussal. Az építészeti realizmus, más realizmusoktól eltérően különös valóságot, az építészeti valóságát ábrázolja és ezzel azt állítja, hogy az építészet olyan önálló univerzum, melynek saját valósága van, mely ábrázolható, tükrözhető. A posztmodern építészet kapcsán Michael Graves vezeti be a fogalmat, ami tisztán az antik építészeti alapelemekre, oszlop, portikusz, párkányrendek vonatkozik. Graves értelmezésében az építészet létező önazonossága az antik építészetben valósul meg. Szerinte a hetvenes években két fő tendencia létezik. Az egyik az absztrakció nyelvében és ezzel együtt a modernizmus jövőjében hisz, a másik álláspont – így Graves és általában a posztmodern teoretikusok szerint az építészeti absztrakció nem nyújt lehetőséget szélesebb kulturális kommunikációra, ezért azt várja, hogy az építészet kifejezőmódja valóságábrázoló legyen. Ez a valóság az építészet esetében az antik referenciákkal, mint konstitutív, önazonos részleteivel írható le. Pallasmaa Graves-et idéző szöveghelyére reflektál Reimholz Péter, amikor az építészeti realizmus és a szocreál kapcsolatát felelevenítve az építészeti absztrakció és realizmus közötti oszcillációt Gulyás Zoltánról tartott előadásában. Erről részletesebben Reimholz Péter előadása Gulyás Zoltánról. Elhangzott 2008. január 8-án a MOME nagytermében. Kézirat. http://epiteszforum.hu/files/A_teljes_eloadas_fotokkal.pdf
- 6 RADNÓTI, Sándor: *A Kolostorok – Függelék*. In: *Hamisítás*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1995. 308–319. 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, Bonfont-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. Ez az álláspont természetesen kizárja az építészeti műalkotás kapcsán tételezett szüpréma, létezését, lévén időbeni kontinuumként tekint a házra is. Természetesen léteznek olyan építészeti struktúrák, melyek csakis az időben képesek hatásukat kifejteni, csakhogy e struktúrák lefektetése nem azonos az aprólékos építészeti designnal és tervezéssel. A kolostorok példáját még kiegészítheti a pergamoni Zeusz oltár vagy az Istar kapu, melyek muzealizált létét műemlékvédelmi szempontok is igazolhatják. Noha „eredeti” darabokról van szó, ezekre az együttesekre – különösen egy már létező építészeti térben lehetetlen „házként”, „tömegként” tekinteni, létmódjuk inkább kisplasztikai, az Istar kapu esetében pedig dekorációs-felületi.
- 7 Ehelyütt az építészetben „jelentésről” csak rendkívül korlátozott értelemben lehet beszélni. HAJNÓCZY Gábor: *Szemiotikai perspektívák az építészetelméletben*. In: *Kultúra és szemiotika*. Szerk. VOIGT Vilmos és GRÁFIK Imre. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 377–380. E rövid, a külföldi építészet-szemiotikai kutatásokat rendkívül tömören ismertető tanulmányában Hajnóczy megerősíti azt a véleményt, hogy az építészet nem elemezhető a szemiotikából kritikátlanul átvett módszerek segítségével. Elfogadhatónak látszik számára az a vélemény, hogy a szemiotikának az építészetben három terület áll rendelkezésre: a) leírt építészet, b) rajzolt építészet, c) konstruált építészet. [KRAMPEN, L. M.: *Architettura, storia e semiotica*. (Simposio di semiotica dell'architettura. Castelldefels-Barcelona) 1973.] Krampen álláspontját kiegészítve Hajnóczy leszögezi, hogy az építészeti szemiotika nagy feladata az építészet grafikai ábrázolásának elemzése, „legyen az tervrajz, metszet, de képzőművészetben megörökített architektúra is”. Ezt a vélekedést osztja: NÉMETH, Lajos: *Törvény és kétely. A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Budapest, Gondolat, 1992. 216–218. „Különösen a szemiotika nyomán terjedt el a nézet, amely szerint a képet, szobrot, épületet valamiféle vizuális „textusnak” kell tekinteni, „olvasni” kell. Eszerint a képzőművészeti alkotás is valamiféle – vizuális, plasztikai, architektonikus – nyelven megfogalmazott szöveg. A nyelvtudomány analógiájával (...) azonban csínján kell bánni. Kétségteljesen létezik egyfajta „vizuális gondolkodás”, amely a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz „gondolkodásával”. E „vizuális gondolkodásnak” megvannak az antropológiai, biológiai, pszichofiziológiai meghatározói, „állandói”, ugyanakkor történetileg, társadalmilag is determinált. Éppúgy tanulmányozható, mint a fogalmi gondolkodás, a gyakorlatban kereszteszűződik is vele, és ahogy annak médiuma a nyelv hozzá is tapad nyelvi minőség. A sajátosságokról azonban nem szabad megfeledkezni. Így például eltérő a kódok szerepe, a képzőművészetben és az építészetben ugyanis csak fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. (...) Az elemi vizuális és plasztikai formák, a stílusalakítás, a térábrázolás elemei – tehát a képzőművészeti és építészeti valóságok – azonban nem tekinthetőek kódoknak, nem is lehet deszifrizálni őket, hiszen jelentésük alkalmazásukban, használatukban rejlik, jelentésük kontextuális. (...) az építészeti elemeknek nincs szavakkal is megfogalmazható jelentése, félreértés lenne őket vizuális kódoknak minősíteni. Jelentésük azonos használatukkal, expresszivitásukkal.” Noha Németh gondolatmenete helytálló, JENCKS, Charles: *New Paradigm in Architecture*. (seventh edition of *The Language of Postmodern Architecture*) London – New Haven, Yale University Press, 2002. szerint bizonyos származtatott jelentések jönnek létre a hasonlóság alapján. Akárhogy is: az építészet a festészet értelmében nem transzparens mű-

faj. Nem lehet azt állítani, hogy elsődleges észleleti rétege, a homlokzatok és terek „mögött” azok transzparenciája következtében elmesélhető történet állna.

- 8 E tézis, egyben felhasználja a megtisztelő vita lehetőségét Szabó Levente álláspontjával. SZABÓ, Levente: *Kisajátítási kísérlet. Építészeti mint kommunikáció a Harmadik Birodalomban*. In: *A zsarnokság szépsége – Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Szerk.: SZÉPLAKY Gerda. Pozsony, Kalligram, 2008. 159–174. Az építészet nyelvként történő azonosíthatóságáról, úgy az építészet műfaját jellemző tényezőkről, mint az építészet értelmezésének, vizsgálatainak egy lehetséges modelljéről lásd: előző lábjegyzet. Szabó a nyelvyszerűséget az a diktatúrákra jellemző egyértelmű kommunikáció homogenizáló, így az egyes műfajok autonómiáját megszüntető párhuzamában látja. A saját tanulmányom tézise – felette meggyőződésem – választ ad arra a problémára, hogy mennyiben nem ugyanaz – vagy ugyanaz a Champs-Elysées-en korozni, mint a Nagy-Germánia tengelyen menetelni. Azon túl, hogy Hausmann Párizstervének motivációi mögül sem hiányzanak bizonyos katonai megfontolások, az a hipotézis, hogy a Nagy-Berlin terv inkább nekropoliszként hatott volna, felette meggyőződésem, hogy abból táplálkozik, hogy arról a mindennapi élet kontextusát eleve kizáró, az építészeti együttest a végtelenségig absztraháló makett újabb absztrakcióján, vagyis az arról készült rendkívül elidegenítő fekete-fehér képeken keresztül szerzett ismereteink vannak. Ez a végtelenül átszűrt, képekkel rögzített ismeretanyag azonban spekulatív válik a városok autonóm megújulási képességének ismeretében. A legújabb kori köztérhasználati-, és kezelési forradalom során olyan városi területek – felhagyott iparterületek, belvárosi gangok – váltak refunkcionalizációs célpontokká, melyekről korábban elképzelhetetlen volt, hogy részt vegyenek a városi életben. Ha tézisemet Szabó Levente – egyébként inspiratív párhuzamára alkalmazom talán belátható: éppolyan gyorsan varázsolható a Champs-Elysées-ből rendkívül kellemetlen gyakorlótér, mint ahogy – az összes előzetes tudásunk ellenére – kies korzó a Nagy-Germánia tengelyből. *Az épületek ugyanis – megismételve a tézis második felét – időbeli létmódjuk tekintetében nem mnemotechnikai eszközök. Ebbéli funkciójukat folyamatos erőfeszítések, a refunkcionalizálódás és a rekontextualizálódás folyamatának adminisztratív megakadályozása tartja fenn.*
- 9 E jobbára hipotézisszerű megállapítást igazolhatja DANTO, Arthur C.: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*.

New York, Columbia University Press, 1998. magyarul: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, 1997. Ford.: Babarczy Eszter. Danto plasztikus példája Picasso Guernicájának találkozási ponttá történő válásával a kisváros 1937-es bombázásának elhalványuló borzalmát állítja párhuzamba. Noha a kép eredetileg memento, ebéli funkcióját mára más, alapvetően esztétikai – szociális rendeltetés váltotta fel. Még ennél is gyorsabb az emlékművek emlékeztetőtechnikai eróziója, melynek során az első világháborús katonaszobrok egyszerű tárgyakká neutralizálódnak.

- 10 A történetről részletes lásd: KOVÁCS Dániel: *„Tessék letenni a ceruzákat!”* http://muma.freeblog.hu/archives/2008/11/29/Tessek_letenni_a_ceruzakat/ illetve SEILS, Christoph: *„Stoppt das Stadtschloss!”* <http://www.zeit.de/online/2008/49/wiederaufbau-stadtschloss-berlin> A Stadtschloss történetének újabb fejezetét jelenti az, hogy a költségek okán a Palast der Republik épületét csak részben bontották el. A függőleges közlekedőmagok, lépcsőházak, liftek vasbeton szerkezeteit érintetlenül hagyták, így azok jelenleg rendkívül kontúros térplasztikaként, vasbeton tornyokként rendkívül vizuális hatású landart elemként állnak egy zöld park közepén.

Architecture and a shift in context

The research of architecture, in the context of power – despite the obvious, fairly common exceptions –, usually reveals that architecture in the era of autocracy is often nothing more than the representation and symbol of power, of which visual existence is generally defined throughout the appearance of classical details. The symbol of power is embodied in classicism, more precisely in archetypal elements such as columns, pitched roofs, hole-like fenestration and friezes. Details stem from the classic orders in general. Then the attributes of power are necessarily completed with symmetry, axes and porticoes of various kinds. It is needless to say that in this paradigm these details are not the result of a certain concept of design, but *per se* the iconography of a totalitarian regime. It might be easy to accept that the discourse on power and architecture concentrates only on a given period of time and does not investigate the possibilities of changes in meaning that necessarily occur with the re-functionalising and re-imaging process of the building. Contrary to this abovementioned paradigm, this paper claims that the natural shift in context of any building inevitably eventuates over time, unless its existence is exclusively pictorial.