

PAZÁR BÉLA: KLASSZIKUS ÉS MODERN

KLASSZIKUS ÉS MODERN

TARTALOMJEGYZÉK:

BEVEZETÉS

1. HAGYOMÁNY
2. IDEA ÉS GYAKORLAT
3. KLASSZIKUS ÉS MODERN
4. STÍLUS ÉS MŰ
5. KLASSZIKUS ÉS KLASSZICIZMUS
6. KEZDET ÉS MEGÉRTÉS
7. TÉZISEK
8. FELHASZNÁLT IRODALOM
9. ABSTRACT

Bevezetés

Az építész mesterség csodálatos adománya, hogy a terv, amely utasítások rendszere, sok- sok ember kezének szervezett munkájával megvalósul. A terv valami előzetesen látottat fordít le a tervezés folyamatában olyan kódrendszerbe, amelyet az építők megértenek, hogy azután az építésszel együtt, felépítsék az épületet. Az előzetes kép, képzet, elképzelés, tagadhatatlanul létezik, de korántsem áll készen, nem egyszerű ötlet, nem hull az ölünkbe, mint sokan gondolják. Az állandó kétely, rákérdezés, megkülönböztetés türelmes és kitartó munkája, a különbségek észrevételének megértésének és megfogalmazásának művészete, amit a görögök dialektikának hívtak, segít abban, hogy körüljárjuk, és valóságra hozzuk. Ellenvetésül lehet azt mondani, hogy a tervben mindig a megbízó, a használat a „funkció” elvárásainak kell érvényesülni. Ez azonban így önmagában hazugság, az ilyen állítások mögött mindig rövidlátó, önző emberi érdekek húzódnak meg, amelyek idővel lelepleződnek, napvilágra kerülnek. Az építészet egyik feladata éppen az, hogy felülírja a különböző „gyakorlati” szükségességek álarcában jelentkező irracionálist, és az időben gondolkozzon és érezzen. Csak egy ilyen nézőpont nyitja meg az utat a hazugságok mindennapos útvesztőjéből a valódi építészeti gyakorlat felé. Ezt a valódi gyakorlati nézőpontot keresve azonban rendre olyan dolgokba ütközünk, amelyek paradox módon gondolkodásunk megszokott sémái szerint igencsak távol állnak a gyakorlattól, nehezen közelíthetők meg, inkább csak körüljárhatók; idea, stílus, hagyomány, klasszikus, kezdet, szép, jó, igaz. Dolgozatomban egy ilyen körüljárásra, körutazásra vállalkoztam, az építészettörténet és a művészettörténet modern klasszikusainak segítségével. A két szempontot, az építészetét és a művészetét, a régiek gyakorlatát követve, nem választottam külön, mert a „mű” fogalmában még mindig, mindkét fajta emberi tevékenység eredményének egyfajta közös nevezőjét látom. Annak ellenére, hogy az úgynevezett „kortárs” művészet, a teljes és korlátlan művészi autonómia csalóka vonzásában, valóban feloldódni látszik a fétisteremtő üzleti termékfejlesztés különböző technikáiban. A témának megfelelően, munkámban nem az aktuális építészeti szakirodalomra, hanem a huszadik század második fele és az ezredforduló, tehát a közelmúlt és a jelen nagy gondolkodóinak, munkásságára támaszkodtam. A címben szereplő fogalmaknak, a klasszikusnak és modernnek a kapcsolata régóta foglalkoztat: a régi bölcsesség szerint a jelenben lenni, talán éppen az, hogy nem

csak ott lenni. Megközelítésem nem választható szét gyakorlati és elméleti oldalra, ahhoz, hogy a kettő egységéről lehet és kell gondolkodni, éppen az említett szerzők adtak indíttatást.

1. Hagyomány

A magyar építészettörténet írás a huszadik században, a második világháború végét, hasonlóan az első világháború végéhez, mindig korszakhatárként kezelte. A két világháború közötti építészetet jobb híján így tekintette egy történeti egységnek, ezen belül mindig kiemelve azt az időbeli határt, amely után már itthon is létjogosultságot nyert a modern építészet. A második világháború utáni korszakot 1989-ig „felszabadulás utáni építészetünknek” hívták, amelyen belül, az 1949 és 1956 közötti hét év a „szocreál” elnevezést kapta. Ezután jöttek a „hatvanas évek”, a „hetvenes évek”, és a „kortárs építészet” megjelölés egymásra következő generációi, egészen napjainkig. E korszakolás összhangban volt a modern építészettörténet hagyományos időszámításával, amely szerint a modern az első világháború utáni években bontakozott ki, a következő világtörténelmi sorsforduló után terjedt el az egész világon, majd a hetvenes években került válságba. Ez az építészeti időszámítás módosult jelentősen a múlt század végére, az ortodoxiák feltétlen érvényét szertefoszlatta a természetre és a történelemre egyaránt figyelő józanság, amely azonban törékeny. Mi, akik az 1950-es években születtünk, nevezhetjük ezt az időt akár közelmúltnak is. Ezt úgy határozhatjuk meg pontosabban, hogy olyan időszak, amelyben gyerekfejjel már mi is éltünk, és amelyről szüleink, nagyszüleink, mestereink, az események tanúi, formálói, előszóban számoltak be, a közvetlen élmény hitelével tudósítottak. Ez kötelezettséget jelent számunkra. Tovább kell adnunk azt, amit csak mi éltünk meg, ahogy a mi mestereink, az egykori tanítványok, Gulyás Zoltán, Jánossy György, Jurcsik Károly, Molnár Péter, tovább adták azt, amit egykori mestereiktől, Lauber Lászlótól, idősebb Janáky Istvántól, Rimanóczy Gyulától, Weichinger Károlytól, Winkler Oszkártól és társaiktól tanultak. Elsősorban művekben, de fogalmi reflexiókban is. Ezt az érzést nevezném hagyománynak, amelynek lényege, hogy helyhez és időhöz kötött, mert csak így léphet túl helyen és időn. A tradíció, a „trado” „tradite” latin szó jelentése: „tovább adni”. Ahhoz, hogy valamit tovább tudjunk adni, ami a mienk is, ami a mi ittlétünk tanúsága, ahhoz előbb meg kell keresnünk, fel kell fedeznünk, meg kell találnunk azt a valamit. Amikor valamit változatlanul adunk tovább, vagy azt hisszük, hogy ex-nihilo, a semmiből hoztunk létre valamit, egyaránt a múlt foglyai maradunk. Az első esetben tudunk róla, valamilyen meggondolásból, vagy jobb híján tesszük, amit teszünk, a másodikban ártatlanul, öntudatlanul és észrevétlenül. A hagyomány sohasem norma, hanem a

megértés közege, amelyben mindig szükségszerűen benne vagyunk. A felszínen mindez fordítva jelentkezik, a fogalmi értelmezés modern korra jellemző kényszere okán: változónak, hagyománytörőnek a kommunikáció, a reprezentáció mutatkozik meg, amely egymást leváltó fogalmi reflexiókat, narratívákat, dogmákat hoz létre. Valójában éppen a hagyomány művekben megvalósuló értelmező ereje töri meg újra és újra ezeknek az állandóan egymásra következő vissza-visszatérő kommunikációs és reprezentációs dogmáknak a sorát. A haladás és a hagyomány a művekben történő megértés folyamatában feltételezik egymást. A történetírás, a történéseket különböző szempontok szerint rendszerezi, szinkron, és diakron összefüggéseket állapít meg, tipológiai blokkokat állít össze. A műveket nem választhatja el társadalmi meghatározottságuktól, de nem is rendelheti feltétlen alá azokat. Mi az építészettörténet tárgya? A történetírás tárgya elvben minden terv, épület, és az azokhoz kapcsolódó írásos emlékek, így azok is, amelyek az építészet történetében semmilyen kimutatható hatásuk nincs. A történetírás dokumentál, és véleményt azzal nyilvánít, hogy mit tart arra érdemesnek. Ez megismerő, megismertető folyamat, ezért mondjuk, hogy tudomány. Az építész, hacsak nem egy meglévő épület pontos másolatát készíti el, sohasem dokumentál, mindig „architektonikus” láttással kényszerül értelmezni elméletileg a múlt teljes épület állományát, és ugyanakkor fogalmi gondolkodással, a reflexiókat is. A kettő természetesen nem választható külön, de a kérdés mégis egy komoly problémát jelez: a történetírás fogalmi teljesítmény, írás, amely művekről szól. A művek, pedig annak beszélnek, aki érti őket, és csak azok a művek beszélnek, amelyeket, korábbi műveket értő emberek alkottak meg. A többiek kor dokumentumok, amelyek lehetnek a kutatás tárgyai, de az „architektonikus” hagyomány mozgásában nem játszanak szerepet. Maguk a művek, az épületek, vagy az épületekről szóló ránk hagyományozódott írásos dokumentumok, források? Kik, hogyan értik a műveket? Másképpen értik az elsősorban filológiai jártassággal rendelkező történetírók, és másképpen a korábbi művek után következő későbbi művek megalkotói. A hermeneutika arra hívja fel a figyelmet, hogy az értelmező szükségszerűen másképpen érti a művet, mint az alkotó, de ez a másképpen értés, vagy ha úgy tetszik félreértés, csak akkor lehetséges, ha az alkotó és az értelmező azonos érzékelési közegben van. A vizuális, plasztikai és architektonikus műveket tehát vizuálisan plasztikusan és architektonikusan értik meg. Sematikus modern gondolkodásunk számára, amelyet a történet és a gyakorlat természetlenül kibékíthetetlen ellentétének képzele határoz

meg, ez szinte feloldhatatlan probléma. Ma már egyre inkább elfogadjuk, azt, hogy minden történet elsősorban annak a „valakinek” a története, aki megírta, tehát nem lehet abszolút értékmentes. Felmerül a kérdés, hogy az ikonológia, a hatástörténet és a hermeneutika tanulságai alapján nem jobb és hasznosabb dolog-e, a történetet, az objektivitás és értékmentesség látszatát keltő logikus egymásutánok, vagy a kommentatív, antológikus bemutatás elvei után, egymást követő, egymás mellett létező, egymásra ható hagyományok élő szövetének tekinteni és érteni?

1. 1. jegyzet

A berlini Katholische Akademie 2012. június 29.-én és 30.-án „Geistesgegenwart-Versuche über Tradition und Reform” (Lélekjelenlét, a hagyomány és a reform kísérletei) témában tartotta meg évzáró konferenciáját, amelyen részt vehettem. Dr. Christine Büchner „Tradition als Gabe” (Hagyomány, mint adomány) címmel megtartott előadása szépen mutatta be, hogy a hagyományban, az átadásban és az elfogadásban hogyan változnak meg, gazdagodnak a résztvevők. A hagyomány mindig konfliktus is önmagunk állandó korrekciója, amit vállalni kell.

1. 2. jegyzet

Rudolf Bultmannnál a „dologhoz fűződő életviszony” és az „előzetes megértés” nagyon érzékletesen fejezik ki, hogy milyen természetű a hagyomány észrevétlen munkája:

„Minden megértő interpretáció előfeltétele az, hogy a megértő ember rendelkezzen a dologhoz fűződő életviszonnal, amely a szövegben, közvetlenül, vagy közvetve kifejezésre jut, és amely megszabja a kérdésfeltevés szempontját. Ilyen életviszony nélkül-amelyben tehát a szöveg és az értelmező kapcsolatba lépnek-, nem lehetséges a kérdezés és a megértés, a kérdezés teljességgel motiváció nélkül marad. Ezzel már azt is kimondtuk, hogy minden interpretációt a szóban forgó vagy kérdéses dolog bizonyos előzetes megértése hordoz.”106.o.

„Az ilyen előzetes megértés és az általa megszabott kérdések nélkül, a szövegek némák maradnak. Nem törekedhetünk ennek az előzetes megértésnek az eliminálására, ehelyett inkább tudatosítanunk, a szöveg megértésekor kritikailag ellenőriznünk kell. Próbára kell tennünk, röviden szólva, hagynunk kell, hogy a szöveg kikérdezésekor a textus, kérdéseket vethessen fel önmagának, hogy meghalljuk igényeit.” 108.o.

Rudolf Bultmann: A hermeneutika problémája. Szöveg és interpretáció Szerkesztette és az utószót írta: Bacsó Béla Cserépfalvi kiadása

2. Gyakorlat és idea

A dolgozat címe egy elméleti és egy történeti kérdést vet fel, amelyek egymástól elválaszthatatlanok, és egy harmadik, gyakorlati kérdéshez vezetnek, amely talán meg is előzi a másik kettőt. Elméleti kérdés, a klasszikus és a modern megítélése a jelenben, történeti kérdés ennek alapján, hogy különböző korok hogyan értelmezték ezt a problémát, és ehhez kapcsolódik a legfontosabb, elkerülhetetlen, gyakorlati kérdés, milyen épületeket építünk ma? Jó épületeket, vagy rossz épületeket? Vegyük, tehát előre ezt a harmadik kérdést és valamiféle abszolút mérték feltételezésének veszélyeit elkerülve kérdezzük önmagunktól azt, hogy mikor, milyen épületeket építettek elődeink és azokhoz mérve milyeneket építünk mi? Jobbakat, vagy rosszabbakat? E gyakorlati kérdés érvényességi köre maga is lehetne elemzés tárgya. Melyek azok az épületeket, amelyeket szeretünk? Melyekben érezzük jól magunkat, melyeket szemlélünk szívesen, melyekre vagyunk büszkék, és melyek azok, amelyek zavarnak jelenlétükkel, mert rossz hatalom önkényének, a rövidlátásnak és kapkodásnak vagy a magamutogatásnak silány tanúi? Melyek sugároznak gazdagságot és melyek a szükség kényszerét? És azt is hogyan? Nemesen vagy mohón, takarékosan, vagy silányan? Melyek azok, amelyek hosszú évek után is megfelelnek nekünk, érezzük bennük az előrelátást, az emberi tartást és teljesítményt, azt, hogy elődeink ránk is gondoltak, és ezzel minket is arra szólítanak fel, hogy gondoljunk az utánunk jövőkre. És ezek az épületek hol vannak? Közvetlen környezetünket alkotják, akarattunktól függetlenül, észrevétlenül is meghatározzák mindennapi életünket, jövőnket, vagy utazásaink során látogattuk meg őket, emléküket őrizzuk, esetleg csak hírekből ismerjük őket? Elméletekkel, szociológiai felméréssel, személyes interjúk végtelen sokaságával, statisztikai értékelésekkel vagy különféle szavazásokkal erre nem lehet választ adni. Az építés közvetlen gyakorlati és vele szorosan összefüggő, előrelátó, egyben visszatekintő, felelős, etikai indítékai tűnnek fel ebben a kérdésben. Az a gyanú ébred az emberben, hogy az építészetet - a mindig tengernyi aktuális ellenére is - valójában mégis csak a jó, a szép és az igaz ideája mozgatja. Mert végül is úgy tűnik, hogy minden olyan törekvés, amely a szépet, a jót és az igazat, valami relatív netán hazug dolognak igyekszik mutatni, a végén rendre oda jut, hogy kizárólag önmagáról állítja azt, hogy szép, jó és igaz. És ezt talán „még mindig a jóra irányuló szókrateszi kérdésből kell

megértenünk, melyben a teória és praxis, a gyakorlati okosság és a tiszta megismerésnek való önátadás elválaszthatatlanok?”

Arisztotelész háromféle emberi tudást különböztetett meg. A cselekvést, vagy praxist, a létrehozást, vagy poétikát, és a szemléletet, vagy teóriát. A cselekvés tudásának egymástól elválaszthatatlan részei, pedig a politika, és az etika. A gyakorlati tudás és az azt megvilágító tudat egységét hívták a görögök phronészisz-nek. A Metafizika nyolcadik könyvében írja, *„akik a házat úgy határozzák meg, hogy az valami, ami kő, téglá és gerenda,- azok csak a lehetőség szerinti házat határozták meg, mert amit említenek, az mind anyag. Akik ellenben azt mondják, hogy a ház emberek és javak megvédésére szolgáló zárt tér, vagy más ilyesfélét tesznek még hozzá, azok a ház aktualitását adják meg: az, ami valóságosan. Akik pedig mind a kettőt egyesítik, azok a harmadik, a kettő egyesüléséből álló valóságot jelölik meg... Fejtegetéseinkből látható tehát, hogy micsoda az érzékelhető valóság, s milyen értelemben van léte. Az egyik úgy létezik, mint az anyag, a másik, mint a forma és tevékenység (aktualitás), a harmadik pedig, mint e kettőnek szintézise”.*

Ősidők óta készítünk eszközöket, amelyek nélkül nem képzelhető el az életünk. Alakjukat az határozza meg, hogy milyen célra készítjük és használjuk őket. Eszközeink különböző anyagokból készülhetnek, Például a kerék hosszú ideig fából készült, aztán a vas, különböző megmunkálási módjaival, később acél, különböző ötvözeteiből és alumíniumból. A repülőgép fa és fém vázzal, vászon felületekkel, majd az alumínium elterjedése tette lehetővé mai alakját. A kerék kerek, a kés pengéje éles, a repülőgép, pedig könnyű és a kiterjesztett szárnyú madarakra hasonlít, mondjuk is, hogy gépmadár. Ezért tartották úgy, hogy az anyag, különböző alakokat ölthet, megjelenése mindig változó. A kő a fa a víz a vas a természetben is a legkülönbözőbb alakot ölt, nincs két egyforma hegy, víz erdő. Állandó, csak eszköz mivoltában, tehát az aktuális rendeltetése szerinti alakjában. A változó anyag, a hülé, a lehetőség, a változatlan eszköz alakja, a morfé aktualitás. A természet és a természetből készített eszközök lehetnek jók, de pusztítók, is mint a fegyverek. Az eszközöket ezért készítjük, hogy a használatban elkopjanak, tapasztalataink alapján más, jobban használható eszközöket találunk ki. Az elhasználódás ideje nagyon különböző, de az eszköznek fokozatosan meg kell szűnni a használatban. Az épület, ezzel szemben nem morzsolódik fel a használatban, hanem éppen abban teljeseedik ki, pontosabban felmorzsolódásának ideje a hagyomány, a történelem léptékében értelmezhető. Az eszköz ebben az értelemben morfé, amelynek alakja van, az

épület, pedig eidosz, amelynek formája van. Olyan tulajdonságai, amelyekkel máshol nem találkozunk. Egyedi, speciális, mondhatjuk szubsztanciális. Nem olyan tehát, amelyben rendre azokat a dolgokat találjuk, amelyek máshol is megvannak. Egyedi, és nem egyéni. Az egyedi nem hasonlít, hanem emlékeztet, az emlékezetben válik általánossá. Az egyéni, amit szubjektívnek is hívunk, morfológiai különlegesség. A morfé, az alak a meghatározója, a hasonlóság vagy különbözőség alaki elve szerint, analógiás, módon lát és gondolkodik, célja, hogy nem akar hasonlítani valamire, nem akar olyan lenni, mint valami. Abban a törekvésében, hogy a hasonlóságot próbálja elkerülni, valójában mégiscsak a hasonlósággal, van elfoglalva, pontosan úgy, ahogy ellentéte, a norma szerint való, amely meg éppen olyan akar lenni, mint az „objektívnek” tételezett minta. Az így létrejött morfé, valamilyen módon mindig csak eszköznek bizonyul.

2. 1. jegyzet

Hans Georg Gadamer az alábbiakban elemzi e problémát:

„A technika területén valóban nincs másról szó, mint, hogy az adott célokhoz kiválasszuk a megfelelő eszközöket. .. De nem kell szem elől tévesztenünk, hogy az erkölcsi döntés nem felel meg tökéletesen ennek a sémának. A gyakorlat területén, ugyanis az, hogy szilárdan tartjuk magunkat a princípiumhoz, például egy meghatározott arétéhez, nem pusztán logikai teljesítmény. A gyakorlati okosság nem pusztán abban mutatkozik meg, hogy képesek vagyunk megtalálni a megfelelő eszközöket, hanem abban is, hogy szilárdan tartjuk magunkat a megfelelő célokhoz. Ezen nyugszik annak elhatárolása, amit Arisztotelész phrónimosz-nak (okos) nevez, attól, amit deinósz-nak (ügyes). Ebből látszik, hogy mennyire tudatában van a technikai és a gyakorlati-erkölcsi tudás közötti különbségnek;... Ez nem utolsó sorban abban jut kifejezésre, hogy, hogy itt nincs tulajdonképpeni értelemben taníthatóság, ami a tudomány és a technikai tudás esetében viszont megvan. ... A gyakorlati filozófia, mint olyan nem ígérheti, hogy majd el tudjuk találni a helyest. Ez magának a gyakorlatnak, és a gyakorlati okosság erényének feladata marad, mely okosság éppen nem pusztán találékonyságot jelent. ... Az emberi gyakorlat számára az, amit Arisztotelész ethosznak nevez, alapvető jelentőségű. Aki nem képes uralkodni indulatain, az arra sem képes, hogy a logoszra hallgasson. Ezt Arisztotelész kiváltképpen egész előadásának végén hangsúlyozza még egyszer, s ebből látszik, hogy tökéletesen tudatában volt annak a tudományelméleti

konzekvenciának, ami a praxis e sajátos szerkezetében rejlik. A gyakorlati filozófia oktatásának sajátos előfeltétele, hogy befogadása során a tanuló ne essék abba a technikai félreértésbe, mintha az ilyen tanítás képes volna az önmagunkért viselt gyakorlati felelősséget levenni a vállunkról.”

Hans Georg Gadamer: A jó ideája, Platón-Arisztotelész VI. A „gyakorlati filozófia” ideája.

A filozófia kezdete Osiris Kiadó 2000. Fordította : Simon Attila

2. 2. jegyzet

Werner Hofmann szerint a művészi jelenségek kétféle megnyilvánulása, amelyet a tizenkilencedik század hagyott ránk, a műalkotás, mint, teremtő, vakmerő kísérlet, és a műalkotás, mint áru, mint fogyasztási cikk, az első világháború után összerosódik. A tizenkilencedik század, (amelynek tárgyilagos értékelése még előttünk van) becsületesebb volt, mert a kétféle megjelenési formát még élesen különválasztotta. A művészeknek választaniuk kellett, a szubjektív cselekvés kockázatát, vagy a fogyasztói igények kiszolgálását. A valódi, szabad alkotó kísérletezés lényegében különbözik fogyasztást célzó termékfejlesztés céltudatos, magabiztosságától, amely éppen a kísérletezés alkotó mozzanatát, a kétséget, önmagunk megkérdőjelezését nem engedheti meg magának. A kísérlet, a kiszámított, célzott alkalmazásban feloldódik, a végtermék, a fogyasztási cikk a folyamatot visszamenőleg egyfajta kockázatmentes biztonsági játékká nivellálja.

Werner Hoffmann: Die Unzugänglichkeit des Schöpferischen
Anhaltspunkte Studien zur Kunst und Kunstgeschichte
Fischer Verlag Frankfurt am Main 1989

3. Klasszikus és modern

A klasszikus és a modern ma látszólag nagyon ellentétes dolgok. A klasszikust, mint egyfajta távoli időtlent, a modernt, mint a jelenben működő állapotot éljük meg. Az egyiket inkább normatívnak, a másikat inkább operatívnak képzeljük. Ritkábban gondolunk arra, hogy amit klasszikusnak tekintünk, az egykor gyakorlat volt, és nem csak egyfajta általános tisztelet tárgya. Kitüntetett módon, olyan gyakorlat, amit még ma is teszünk, számtalan más egykoron mindennapi gyakorlattal ellentétben, amelyek feledésbe merültek, vagy esetleg tudunk róluk, de ma már semmi értelme, hogy tegyük is őket. A görög színház, a szobor, a templom, a sztoa nem volt sem „klasszikus” sem „művészet”, hanem hagyomány, vita, gyülekezés, eszmecsere, játék, ünnep, kultusz, találkozás, összefogás, egyszóval politikum. Amit ma klasszikusnak mondunk, az tehát nagyon is operatív, és munkája talán éppen az, hogy a mindenkori jelen, mércéje legyen. Természetesen használjuk Periklész korára, pedig a klasszikus szó római eredetű: classici, kiválóbb, kiemelkedő. A legkiválóbbakat illette meg ez a név a római királyság korában. Az idők során a későbbi korok klasszikusnak kezdték hívni azt, amit újra és újra érvényesnek, igaznak, jónak, szépnek találtak, saját jelenük működő, élő részének tekintették, és ami ezért mindig forrása, feltétele lehetett a továbblépésnek, a következőnek. Hasonlóan a modernus is latin kifejezés, kezdetben a római államvallássá lett kereszténységhez tartozók különböztették meg magukat így a régi pogány rómaiaktól. A modern mindig a következő, ami megkülönbözteti magát attól, amit réginek tekint, vagy azért mert a régit túlhaladottnak ítéli, elhatárolja magát tőle, vagy éppen ellenkezőleg, a régiben példát, értéket fedez fel. Modernnek lenni, mindig saját korunk megértését és egyben önmeghatározását jelenti. Ebben az eredeti értelemben mondhatjuk, hogy a klasszikus és modern nagyon is összetartozik. A „klasszikus modern” építészet kifejezést ma is a modern alapító mestereinek műveire, elsősorban, Le Corbusier, Mies van der Rohe emblemikus épületeire, vonatkoztatjuk, kétféle értelemben. Egyrészt e mesterek kanonizált művei iránti normatív tisztelet jegyében. Másrészt, Corbusier és Mies esetében a klasszikus szó arra is utal, hogy e mesterek, különböző módon ugyan, de egyaránt az antik-reneszánsz elvek szerint dolgoztak, anélkül, hogy e formakincsnek, a történelemben kialakult konkrét morfológiai sémáit, követték volna. Corbusier az aranymetszés arányrendszere szerint alkotta meg a „Modulor”-t, majd épületeit, Mies van der Rohe

pedig egy acél oszloprend képzetének, *ideájának* vonzásában tervezett, a barcelonai kiállítási pavilontól a berlini Nemzeti Galériáig. Nem valamilyen alaki minta szerint, hanem ahogy mondani szoktuk, valaminek a *szellemében* alkottak.

Sem a klasszikus, sem a modern, nem egyszerűen csak szokás, divat, trend, ízlés, minta, vagy stílus, - legalább is nem úgy, ahogy e jelenségekről ma általában gondolkodunk. A klasszikus és a modern sajátos kapcsolata, a minden múltat elutasítani akaró huszadik századi modern művészetben és építészetben mutatkozott meg a korábbi újkori európai változásoktól eltérően. Korábban, évszázadokon át, a modern egyszerűen a saját kort jelentette a régivel szemben, és egyetlen korszak sem kapta ezt a nevet az utókortól. A „technikai” modern nevezte el így önmagát, amikor a természetből az ember alkotta, alapjában tehát természet elvű, racionális gép felé fordult, és elutasította a minden addigi reprezentációt a pozitívizmus „minden lehetséges” elve szerint pragmatikusan megengedő, ugyancsak „technikai” eredetű historizmust. A „minden lehetséges” álláspontjával és az akkor kialakult történeti tudományok kutatási eredményein alapuló empirikus stíluspluralizmussal szembefordulva megtiltotta minden korábbi stílus alkalmazását, és ezzel,- kezdetben, magával a stílus fogalmával is szakítva-, új szigorú normát hirdetett meg. Igaz, ezután meglepően hamar, már 1932-ben „International Style”-nak, nemzetközi stílusnak nevezte el önmagát. A modernnek, ez a sajátos helyzete irányítja rá a figyelmet a klasszikusra, és a klasszicizmusokra. Ez utóbbiak, egy, a múltban kialakult, ideálisnak, tökéletesnek, örök érvényűnek, tehát mai szóhasználattal „objektívnek” tételezett, arányrendszer, kompozíciós rend, az antikvitás, alapvetően a természetből származtatott, természethez kötődő, és az újkori „modern” mesterek (Vignola, Scamozzi, Palladio) által tökéletesített szerkesztési elveinek követését írták elő, mert időről időre úgy találták, hogy ennél nincs jobb, igazabb, szebb. A klasszikus és a klasszicizmus problémája végigkíséri a modern kialakulását, történetét és kritikáját is. A nyolcvanas és kilencvenes években szinte egy időben jelentkező, magát posztmodernnek nevező radikális eklekticizmus, majd neo- modernizmus, egyaránt a szellemi tanácstalanság tünetei voltak. Mindkét építészeti doktrína, a kizárólagos érvényesség elbizakodott és merev kinyilatkoztatásával a poszt-indusztriális társadalom intoleráns mechanikus technológiai haladásképét szolgálta ki. E vulgáris modern ellenesség és a rákövetkező neo-avantgarde ortodoxia, mereven állította szembe a klasszikust és a modernt, és ez még ma is megnehezíti ennek a kérdésnek a tárgyilagos vizsgálatát.

Jürgen Habermas német filozófus 1980-ban Frankfurtban megtartott, „Die Moderne, ein unvollendetes Projekt” című előadásában vizsgálta a modern eredetét, történelmi szerepét. Habermas rámutat arra, hogy, a múlttal minden kapcsolatot megszakító modern, amely csak saját kánonjait tekinti érvényesnek, önmagát minősíti normának, elveszíti érvényességét, kritikai, „modern” küldetését, egyszerűen status quo lesz, és nem a történelem átfogó és mély önszabályozó folyamata, amely ma sem tekinthető lezártnak. Habermas, azzal hogy külön választotta a modern operatív és normatív oldalát, felhívta a figyelmet az elmúlt korok értelmezésének hasonló problémájára is. Ebben az időben több olyan elemzés is született, amely a modern, egy, a korábbinál sokkal gazdagabb, valóságosabb, és így konstruktívabb képét rajzolta meg. Simo Paavilainen a klasszikus hagyomány és huszadik századi „északi klasszicizmus”, Kenneth Frampton a klasszikus hagyomány és az európai modern építészet kapcsolatát vizsgálta a hetvenes és a nyolcvanas évek fordulóján. Mindkét tanulmányban, a klasszikus, mint hagyomány, („classical tradition”), a klasszicizmus, a neo-klasszicizmus, a klasszicista, és a neo-klasszikus pedig, mint - a romantikától elválaszthatatlan -, stílusirányzat, jelenik meg („classicism”, „ neo-classicism”, „romanticism”, „romantic classicism”). Az észak-európai országokban, az európai szecesszióval párhuzamosan kialakult nemzeti romantika kezdetben a népi építészetnek és a népművészetnek a dekoratív elemeit dolgozta fel. Az akkori korszaknak megfelelően ezeket tematizálta, mondhatjuk „stilizálta”. A népi kultúra azonban nem csak dekoratív, hanem egzisztenciálisan meghatározott gyakorlat, élő hagyomány volt még akkor. Még nem különült el benne, és nem állt szemben egymással a gyakorlati és a „művészi”. A „modern” ember éppen erre csodálkozott rá, - Nyugat-Európában már az újkor elején, a tizenhetedik században -, ezt tisztelte benne, érdeklődése, ezért fordult a kanonizált „rég” ókori (majd később keresztény) mintákon túl, az élő, a „köznyelvi” vagy „vernakuláris” felé. Európa peremvidékein, - így az északi országokban is-, ez a folyamat a tizenkilencedik század végén játszódott le, éppen akkor, amikor a modern építészet technikai eszközei már rendelkezésre álltak. A huszadik század tízes húszas éveinek építészete a skandináv országokban ehhez a tiszta, konstruktív racionális, akkor még élő népi hagyományhoz közvetlenül kapcsolódott. A „nordic classicism”, vagy „északi klasszicizmus”, egészében, és az egyes életműveken belül is, ezért nem rekedt meg azon a szinten, hogy Hansen, Bindsboll, vagy Engel klasszicizmusának parafrázisa legyen, hanem törés nélkül, természetesen alakult, változott tovább modern

építészetbe. A népit, a nemzetit és a klasszicistát is, egyaránt a modern forrásának tekintették és tekintik ma is. A nemzeti és a modern itt soha nem került szembe egymással. Asplund vagy Lewerentz műveit senkinek nem jut eszébe ilyen szempontok szerint szétválasztani netán rangsorolni. Frampton, tanulmányában Tessenow munkásságával kapcsolatban az építészet hajlékteremtő, ontológiai és megjelenítő, reprezentációs oldalát is vizsgálta. Az első strukturális, szintaktikai, a másik narratív, szemantikai természetű. Úgy tűnik, hogy az építészeti mű egysége akkor valósul meg, ha a két oldal egyensúlyban van; a reprezentáció az ontológiai képes megjeleníteni. Az ilyen egység az „egész” amely egyáltalán nem valami megfoghatatlan, hanem paradox módon éppen egyensúlyi állapotából következő anyagi befejezettségével, ha úgy tetszik „kemény”, végletekig strukturált zártságával egyedül képes arra, hogy a kihívást, a benne kódolt rejtvény megfejtésének, vagyis a továbblépésnek feladatát jelentse az utókor művei számára. Minden egyéb az „érdekességek tárháza” csupán.

3. 1. jegyzet

Hegel híres meghatározása a klasszikusról:

„Mert a klasszikus szépség belső lényege szerint a szabad, önálló jelentés, azaz nem valami mást jelent, hanem önmagát jelenti, s ezzel önmagát értelmezi is.”

3. oldal „Amennyiben azonban a jelentés önálló, a művészetben önmagából kell merítenie alakját, önmaga kell, hogy legyen külsőségének princípiuma. Ezért vissza kell ugyan térnie a természetéhez, de úgy, hogy uralkodik a külsőn; mivel ez egyik oldala magának a belső totalitásnak, ezért nem létezik többé, mint pusztán természeti objektivitás, hanem saját önállósága nélkül csupán a szellem kifejezését mutatja. Ezáltal, ebben a kölcsönös áthatásban viszont a szellem által átalakított természeti alak és külsőség is általában közvetlenül önmagán hordja, jelentését s többé nem utal reá, mint olyasvalamire, mint ami különvált a testi jelenségtől és különbözik tőle. Ez a szellemnek és természetnek az azonosulása, amely megfelel a szellemnek, s amely nem áll meg csupán két ellentétes oldal semlegesítésénél, hanem a szellemet azzá a magasabb totalitássá emeli, hogy másában megőrizze önmagát, hogy a természetit eszmei módon tételezze, s a természetiben, a természetin önmagát fejezze ki. Az egységnek e nemén alapul a klasszikus művészeti forma fogalma.”

7-8. oldal

Georg Friedrich Wilhelm Hegel: Esztétikai előadások Második kötet. Második szakasz.

Bevezetés. A klasszikusról általában.

Akadémiai Kiadó Budapest 1955

3. 2. jegyzet

Hans Georg Gadamer a klasszikusról :

„... a klasszikus éppen azért valóban történeti kategória, mert több mint korszakfogalom, vagy történet stílusfogalom, s ugyanakkor mégsem akar történelem feletti értékeszmény lenni. Nem valamiféle minőséget jelent, melyet meghatározott történeti jelenségeknek tulajdonítunk, hanem magának a történetiségnek egy kitüntetett módja, a megőrzés történeti végrehajtása, mely- újból és újból igazolódva-, valami igazat őriz meg. ... az értékítélet, amelyet a klasszikus fogalma implikál, új legitimitációt nyer az ilyen kritikából, ebből nyeri igazi legitimitációját: klasszikus az, ami kiállja a történeti kritikát, mert történelmi uralma, öröklődő és megőrződő érvényének kötelező ereje minden történeti reflexiót megelőz, és minden történeti reflexióban megőrződik.”

„... klasszikus az, ami azért őrződik meg, mert önmagát jelenti, és önmagát értelmezi; tehát ami úgy mond valamit, hogy nem valami nyoma veszettről szól, nem pusztán tanúskodás valamiről, amit még magát is értelmezni kell, hanem úgy mond valamit a mindenkori jelennek, mintha egyenesen neki mondaná. Ami klasszikus, az nem szorul arra, hogy előbb legyőzzük a történeti távolságot-mert az állandó közvetítésben maga hajtja végre annak leküzdését.”

Hans Georg Gadamer: Igazság és Módszer. 205.-206.o

Gondolat Budapest 1984

4. Mű és stílus

Témánkhöz kapcsolódik, hogy röviden kitekintsünk a tizennyolcadik század végétől elterjedő stílus fogalom kialakulására, érvényességi körére, valamint az újkorban meghatározóvá váló fogalmi gondolkodás és a vizuális, plasztikai és „architektonikus” megértés kapcsolatára. Talán nem véletlen, hogy az „architektoniké” szó a humán tudományokban, sokáig a rendszeres gondolkodás képességét, „művészetét” is jelentette. A stílus problémájával felmérhetetlen mennyiségű munka foglalkozik. Ez is mutatja, hogy milyen bonyolultan fonódnak össze itt olyan, első megközelítésben egymással ellentétes dolgok, mint gyakorlat, és idea, hagyomány és eredeti, amely már nevében is valaminek a kezdetére utal. A problémakör határait Kandinszkij a „nagy realiztika” és „nagy absztrakció” elméleti végleteinek megfogalmazásával érzékeltette. Úgy tartotta, hogy elvileg mindkettő egyenértékű, mert mindkettő célja, hogy „megragadja a tiszta és örök művészi elemét” amely „minden emberben, népben és korban ott van, minden művész, nép és kor műalkotásaiban látható, és a művészet legfőbb alkotóelemeként nem ismer teret és időt”. A retorikából átvett stílus kifejezést kezdetben az elkészítés kiemelkedő minőségének elismerésére használták. Később bővült jelentésköre, és az újkori „modern” ember megismerő rendszerező szándéka jelent meg benne, a *klasszifikálás* módszere, amely a természettudomány területén semleges, de az emberi alkotások, tettek megítélésekor, a történelem logikájának keresésére, az értékre, a minőségre is irányult. Goethe az egyszerű természetutánzás, és a manír fölé helyezte a stílust, mint a legmagasabb rendű művészeti megnyilvánulást, amely az ő nézőpontjából sohasem lehet természetellenes. Semper materialista történetszemlélete szerint olyan művészeti jelenség, amely teljes egészében megfelel keletkezése minden előfeltételének, körülményének és történetének. A „Der Stil” már alcímében is a gyakorlati szemléletre hívja fel a figyelmet: „Praktische Ästhetik”. Julius von Schlosser a „stílustörténet” fogalmát nyomatékosan az igazi művész egyéniségekkel hozta kapcsolatba, minden egyéb pedig, - hírnév, befolyás, származás - a „nyelvtörténethez” tartozik, és „nyelvi” okiratnak számít, melyek töretlen folytonosságából a műalkotások szigetként felbukkannak. Mies van der Rohe elkerülte a stílus szót, a „die Träger des Zeitwillens” kifejezést használta: az emberi alkotásokban „idő akarátának”, - így kimondatlanul is -, a „Zeitgeist” –nek (korszellem) kell érvényesülni, annak kell megfelelniük. Témánk szempontjából

Arnold Hauser átfogó elemzése tűnik igen fontosnak, mert művészetfilozófiai végkövetkeztetéséből, hogy az idea csak a konkrét műben létezhet, az is logikusan következik, hogy a *konkrét műben tényleg az idea valósul meg*, és a mű valóban több mint gazdasági, társadalmi, történelmi, kulturális és lelki összetevők többé-kevésbé véletlen eredője. Hauser a stílust „Gestaltbegriff”-nek tekintette, ami valóságban nincs, csak számtalan egyedi „Gestalt” megjelenésében. Az alakléktan zenei példáját mutatta be, amely szerint a dallam teljesen független a hangok abszolút fizikai magasságától, tehát fizikai valóságától, a relatív magasságok, az elhangzó hangok hossza és a köztük lévő szünet, vagyis ritmus határozzák meg. Ahhoz, hogy egy elhangzó struktúrát dallamként éljünk meg és azonosítsunk, még ráadásul meghatározott kulturális konvenció rendszerhez is kell tartoznunk. Itt megjegyezhetjük, hogy az abszolút hallású emberek esetében ez nem így van. Ők ugyanazt a relatív hangrendszert a valós, fizikai hangtól függően teljesen másként élik meg, Ez az értelme a hangnemek megválasztásnak is. Ezen kívül, - ahogy erre Adorno felhívta a figyelmet-, a dallam, a melódia, a „Gestalt” karakter érzékelése még egyáltalán nem jelenti az összetett zenei struktúra megértését. Hauser másik példája a nyelv, amely mint „nyelv” nem létezik, mert csak konkrét nyelvek, sokszor csak nyelvjárások vannak, amelyek közül egyik, vagy másik közös használatában azonban az emberek időről időre megegyezhetnek. Max Weber ideáltípusával vont párhuzamot, amely sem nem logikai fogalom, sem nem metafizikai idea, hanem különböző dolgokban fellépő, feltűnő azonosságot mutató, nagyon jellegzetes tulajdonságok együttese, amelyek mindegyike, együtt, a valóságban, egy konkrét esetben sem fordul elő, mégis nagyszámú konkrét esetre vonatkoztathatjuk. Hauser szerint azonban a stílus mégis, valóságosan létező, láthatatlan valami, hatóerő, gravitáció, amely alól nem vonhatja ki magát a konkrét cselekvő ember. A természettudományos párhuzamot tovább lehet gondolni: ahogy számtalan természeti jelenség csak ember által készített tárgyak, műszerek segítségével észlelhető, úgy szükségszerűen, számtalan emberi jelenség ugyancsak ember által készített tárgyakban, a művekben válik érzékelhető valósággá. Hauser ezután a „können” és a „wollen”, majd a történelmi fejlődés logikájának és a történelem felettinek a problémáját elemezte, Semper, Riegl, Wölfflin és Dvorzsák munkásságán keresztül. Sem a technikai feltételek önmagukban, - ahogy Semper gondolta -, sem az egyes korok különböző, egyszeri, egyedi művészet akarása, a „Kunstwollen”, - ahogy Riegl -, nem határozhatják meg önmagukban a stílusok változásait, és

ugyanígy nem adnak magyarázatot az egyes művek keletkezésére sem. Konrad Fiedler gondolatmenete a műalkotással kapcsolatban, a stílusokra is igaz; értelmet csak a keletkezés és befejeződés, illetve az alkotás és megvalósulás, rendkívül bonyolult, összetett folyamatrendszerének érzéki konkrét anyagi lezárulása után nyernek. A stílus problémája tehát ekvivalens a mű problémájával. „Ahogy a mű ideája lépésről lépésre keletkezik együtt magával a művel, úgy a stílus is fokozatosan jön létre, fejlődik, mint az éppen keletkező és a már meglévő művek kölcsönhatásának eredménye.” A „können” tudni, és a „wollen” akarni, dilemmájának és kölcsönhatásának szemléletes példája ebből a korból, Cézanne festészete. Cézanne, éppen a „korszellem” empirikus, analitikus optikai pragmatizmusával szembefordulva, a nagy elődök, Raffaello, Poussin, David, Ingres és Delacroix műveit, ha úgy tetszik, egy „stílus”, egy „nagy” *klasszikus* festészet „ideáját” tekintette példának, és így lett a *modern* festészet egyik „alapító” mestere. Moravánszky Ákos „Vom Stilus zum Branding” című tanulmányában a stílus kétarcú történetét mutatta be. A tizenkilencedik század historizmusában a korstílus teljesen pragmatikus, hétköznapi értelmezése, mint a művészet és az építészet tetszőlegesen választható, fogyasztható, kifejezési kódrendszere, narratívája, „karneváli maszkja” jelent meg. A stílust ma használjuk eredeti jelentésének megfelelően is: ahogy valamit teszünk. Beszélünk, életstílusról, játékstílusról, munkastílusról, és még sok más hasonlóról. Az építészetben a stílus mai örököse, a „branding”, a mindenható személyes jel, Goethe meghatározása szerint csak manír lehet, hiszen a mű létrehozásának, illetve a cselekvésnek a célja elsősorban a személyes kifejezés eszközeinek érvényesítése. Ahogy Pilinszky mondja: „a jó stiliszták képtelenek a lét önfelédtt inkarnálására”.

4. 1. jegyzet

Friedrich Achleitner írja Peter Zumthor építészetéről:

„...Zumthor művei újra értelmezik a modern mozgalom korai kérdésfeltevéseit. Témái, a hely, a tér, a világ folyása egy meghatározott helyen, a konstrukció szerepe, a mechanikus, a technikai visszaszorítása, a természet törvényeinek és az anyagok érzéki szerepének újra felfedezése az építésben. Mindez nem a múlthoz való visszatéréstől szól, hanem arról, hogy hogyan lehet újszerűen látni a dolgokat. Peter Zumthor a modern gyökereihez tér vissza, történeti megközelítések és stilisztikai megfontolások nélkül, amelyekben menthetetlenül megfeneklett huszadik század

építészet. A valóságos erejével, kora intellektuális horizontját átfogva, az építészet alapvető kérdéseivel foglalkozik...”

Friedrich Achleitner: Questioning the Modern Movement, Architecture and Urbanism, Peter Zumthor, February 1998, Extra Edition, 206. o. PB fordítása)

4. 2. jegyzet

Achleitner megfogalmazása, hogy Zumthor újraértelmezi a modern mozgalom kérdésfeltevéseit, és a modern gyökereihez tér vissza nagyon egybevág a hermeneutika szemléletével:

„Az igazi magyarázat azonban sohasem jobban érti a szöveget, mint ahogyan szerzője értette, viszont nagyon is másképp érti. Ennek a másnak azonban olyannak kell lennie, hogy ugyanarra vonatkozzék, amiről a magyarázott szöveg gondolkodik.”
391. o.

Hans Georg Gadamer: Igazság és Módszer. Gondolat Budapest 1984 A fordító utószava Bonyhai Gábor: Hermeneutikai filozófia

5. Klasszikus és klasszicizmus

Klasszikusnak nem tekintünk sok dolgot. Klasszikus zene, mondjuk, és az újkori európai zenére gondolunk, olyan zeneművekre, amelyeket az európai zeneszerzők írásos formában rögzítettek, és amelyeket többé-kevésbé változatlan módon újra és újra előadnak. Ezen belül a „bécsi klasszikus” zene a tizennyolcadik század végének és a tizenkilencedik század elejének bécsi zenéjét, Haydn, Mozart és Beethoven műveit jelenti. Ugyanennek a kornak a képzőművészetét és építészetét viszont nem klasszikusnak, hanem klasszicistának mondjuk. De használjuk hétköznapi értelemben is, saját korunk kiemelkedő teljesítményeire: „élő klasszikusok” mondjuk. Az építészettörténetben és a művészettörténetben „klasszikus” kifejezést ma elsősorban az időszámításunk előtti ötödik századi görög kultúrával kapcsolatban szokás használni, megkülönböztetve ezt az időszakot az archaikusnak és hellenisztikusnak hívott korszakoktól. Tágabb értelemben a klasszikus, Homérosztól az ókeresztény időkig, az egész ókori görög és a római kultúrát jelenti, amit összefoglalva antikvitásnak hívunk. Az antikvitás idealizált képe fokozatosan jött létre Európában a középkor végén és a korai reneszánszban, Itáliában, mint egy olyan példa értékű kor képe, amely alapvetően természet elvű volt. A középkor neoplatonikus gondolkodása szerint a szép, a jó, az igaz csak Istenben van meg, minden földi dolog csak az isteni szépség ragyogása, kisugárzása lehet. A tizenharmadik századtól fokozatosan az érzéki világ felé forduló európai ember, a földi létben az érzékek számára évszázadokon át elképzelhetetlen princípiumokat, a jót, a szépet, az igazat, a földi életben, a természetben, és a múlt emberi alkotásaiban is fokozatosan látni kezdte. A látás ilyen módosulásában bizonyosan szerepet játszott a keresztény gondolkodásban ható görög hagyomány értelmezésének változása, Arisztotelész természet elvű gondolkodásának újra felfedezése és elterjedése. A külvilág megfigyelésének fokozatosan kialakuló gyakorlata, a látvány élmények rögzítésének és rendszerezésének igénye (az írás és olvasás csak kevesek kiváltsága volt) a tizenötödik században a perspektivikus vetítés absztrakciós teljesítményéhez vezetett, olyan módszerhez, amely mindenki által ellenőrizhető, egyértelmű szerkesztéssel, mérhetően képezte le, - mai szóhasználattal élve „fényképezte le” -, a síkban mindazt, amit az emberek a szemükkel láttak a világban. A mindenkinek ugyanazt jelentő látványban a külvilág a szemlélőtől független tárggyá, vagyis objektívvé, a szemlélő, pedig a külvilágtól

független alannyá, szubjektummá vált. Az objektívnek és a szubjektívnek a későbbi európai gondolkodást meghatározó különválása alapvetően gyakorlati fejlemény volt és nem spekuláció. A korai reneszánszban a természet megfigyelésének, kutatásának eszköze volt a látványt rögzítő „objektív” ábrázolás. Mai fogalmaink szerint a korszak természet megfigyelése egyszerre volt természettudományos kutatás és a természet elvű művészet, és ebben hasonlított az ókori görög techné-re. Azt vallotta, hogy a jó, a szép, az igaz a természetben megtalálható, megismerése a természet szemléletéből lehetséges. A reneszánsz ember önmagára ismert az ókori görögök természet elvű világszemléletében, a rájuk építkező rómaiak kiváló gyakorlati érzékében, és a görög-római antikvitást elődjének tekintette, önmagát, pedig megkülönböztetésül hívta modernnek.

A szép, a jó, az igaz fokozatos összekapcsolódása az érzéki világgal, azonban súlyos ellentmondásokhoz vezetett. A természet, és az ember, csúnya, félelmetes, torz, rossz és gonosz is. A korai reneszánsz megfigyelő, kutató embere még a felfedező örömeivel csodálkozhatott rá a természetre, egyszóval nagyon is gyakorlati módon járt el. Az érett reneszánsz az érzéki konkrétban, már „csak” a természetben nem található tökéletest kereshette, és találhatta meg úgy, hogy az érzékihez Platón idea tanát társította, azzal az alapvető különbséggel, hogy az ideális - bár nem található meg a természetben, - a művészet érzéki konkrét formájában mégis megvalósulhat. Az imitatio, és selectio, elve szerint a művész, a természetet imitálja, majd korrigálja. Nem egyszerűen úgy tesz tehát, ahogyan mások, vagyis nem valamilyen „maniera” szerint dolgozik. Az érzéki szépet az innovatio teremti meg, amely csak a természet alapos tanulmányozásából fakadhat, mert a természet sokkal gazdagabb forrás, mint bármely, másik mester alkotta mű. Giovanni Pietro Bellori, 1664-ben megtartott „L'idea del pittore, dello scultore e del'architetto, scelta delle bellezze naturali superiore alla natura” című előadása, a modern kor egyik első tudatosan felépített elméleti gondolatmenete. Bellori már nem gyakorló építész vagy képzőművész, mint a 15. és 16. század mesterei, hanem a művészet megítélésével, a régészeti kutatásokkal foglalkozó, elméleti ember. A manierizmus „válságművészete” után, egyformán távolságot tartott a „dipingera di maniera” gyakorlatától és a csak természet után dolgozó naturalizmustól, amely legnagyobb mesterének már a kortársak is Caravaggiót tekintették. A „maniera” (di fare = tenni), eredetileg egyszerűen egy mester, vidék, egy adott hely, vagy időszak munkájának módszerét, mesterségbeli szokásait, az elkészítés módját jelentette. Éppen Belloritól

és társaitól kapta elmarasztaló jelentését: természetellenes, „kimódolt”. Helyette ők kezdték később használni értékmentes megkülönböztető értelemben a retorikából átvett a „stílus” szót, amely a tizenkilencedik században vált általánossá, hogy azután a mai napig meghatározza gondolkodásunkat. Teóriája szerint a művész bensőjében valóban él az ideális képe, mint a raffaelloi „certa idea” de ez a belső kép nem metafizikai eredetű, mint a középkor és a manierizmus alapjában véve neoplatonikus gondolkodásában. Nem a magába forduló introverzióból, hanem az érzéki befogadásából születik az ideális, amelyben az érzékelés egy tisztább és magasabb rendű formához jut el. A természetből a művész által kiválasztott és kiemelt, meghaladja eredetét, magasabb rendűvé válik a természetnél. Bellori ezzel a nagy itáliai reneszánsz mesterek értelmezéséhez tér vissza. A különbség mégis a szó szoros értelmében korszak-alkotó: a reneszánsz mestereinek írásos művei nem választhatók el a gyakorlattól. Bellori, a születő újkor tudós embere, az önállóvá váló fogalmi gondolkodás eszközeivel alkotta meg teóriáját, amely a tizenkilencedik század végéig, tehát kétszáz évig legfeljebb csak módosult, de lényegében alig változott.

5. 1. jegyzet

Bellori traktátusát Erwin Panofsky közli „Idea. A concept in Art Theory” című alapvető művének mellékletében, ebből egy részlet:

„Az idea nem egyetlen szépség, formái változatosak... Különböző formák különböző emberekhez tartoznak, a szépség nem más, mint ami a dolgokat olyanná teszi, amilyenek, valódi, igazi természetük szerint, amelyet a legjobb festők látnak meg, mindegyik forma mérlegelésével. Ráadásul, ha figyelembe vesszük, hogy a festészet az emberi cselekvéseket jeleníti meg, a festőnek észben kell tartani azoknak a hatásoknak a típusait, amelyek megfelelnek a cselekvéseknek, ahogy a költő ugyanúgy megjegyzi a haragos, a félénk, a szomorú, a boldog ideáját, mint ahogy a nevetését, az ordítását, a félénkét vagy a bátorét is. Az érzelmeknek a természet állandó megfigyelésével szilárdan kell rögzülniük a művész tudatában, hiszen előre megformált, határozott benső képzetük nélkül nem tudná őket kézből megfesteni; ezért a legnagyobb körültekintés szükséges, hiszen ezek csak hirtelen múló pillanatokig láthatók. ... Hogy az építészetet se zárjuk ki, az is a saját tökéletes ideáját követi. Philo mondja, hogy az Isten, mint jó építész az általa teremtett idea és példa szemlélésével tette láthatóvá az ideálist és az értelmeset. Az építészetet az

értelem határozza meg, és ezzel mindig a természet fölé emeli. ... Továbbá Arisztotelész szerint, ha a konstrukció természetes dolog volna, amelyik nem különbözik az építészettől, akkor a természet maga alkotná meg, arra kényszerülve, hogy ugyanazokat a szabályokat használja műve véghezviteléhez, ahogy az Istenek lakhelyeit a költők az építész gondosságával, ívekkel, oszlopokkal képzeltek el, amikor leírták a nap, vagy a szerelem birodalmát, így emelve az építészetet az égi dolgok közé. A szépnek ezt az ideáját és isteni rangját a bölcsesség e régi művelői nagyrészt a természetben lévő dolgok legszebb részeinek megfigyelésével alkották meg képzeletükben...

5. 2. jegyzet

Érdekes összevetni Bellori értelmezését, Konrad Fiedler több mint kétszáz évvel később, a 19. század végén megfogalmazott gondolataival. Fiedlert az utókor a modern művészet egyik első meghatározó teoretikusaként tartja számon. Werner Hofmann részletesen tárgyalja Fiedler „*Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*” (Modern naturalizmus és művészi igazság) című tanulmányát. ...„A naturalisták mellé kell állnunk, harcukban azok ellen, akik a művészi tevékenységet valamiféle önkény igájába akarják hajtani. De szembe kell szállnunk velük, amikor azt látjuk, hogy számukra az igazságnak homályos és hamis értelme van.” Fiedler azért bírálja a naturalistákat, mert összetévesztik az igazságot a valósággal, és megelégednek azzal, hogy a készen talált valóság csalóka látszatát abszolút realitásnak mutassák. Ám nem azért kritizálja a naturalizmus naiv elfogultságát, hogy a helyette a valóság idealista megnemesítését ajánlja. Sokkal inkább az a célja, hogy egy, a természet szemléletében gyökerező harmadik formáló elvet javasoljon. „... a művészet rendeltetése nem az, hogy a valóság alantas dolgait meglesse. Az sem lehet kétes hivatása, hogy valamiféle mesés gazdagságból leszállva az embert a valóságtól megváltsa.”... „Ha a természet utánzásának és a természet átalakításának nagy elvei ősidők óta vetélkednek a művészi tevékenység lényege valódi kifejezésének jogáért, a vita elrendezése úgy tűnik lehetségesnek, ha a két elv helyett, egy harmadikat fogadunk el, a valóság megteremtésének elvét. Mert a művészet nem más, mint azoknak az eszközöknek egyike, amelyekkel az ember a valóságot megragadja.” „A művészet tehát nem olyan formákkal dolgozik, amelyeket művészi tevékenységétől függetlenül készen talál, hanem tevékenységének kezdete

és vége formák megalkotása, amelyek csak így jönnek létre.” A világot így hozza létre a „művészi tudat a művészi tudat számára”. ... „Az első kísérlet, hogy a valóságot a legegyszerűbb formáiban és folyamataiban megragadjuk, szellemi eredményhez vezet, amelyben a megtalált valóság jelenik meg. A művészi tevékenység minden fajta előre haladása és fejlődése annak a kezdeti szellemi képződménynek művészi formálódásában kifejeződő továbbfejlődésén nyugszik, amelyben a művészi szellem először szerzett bizonyosságot a valóságról. A művész az absztrakció egyre magasabb fokára jut el, és minél magasabb rendűek a szellemi formák, amelyekbe az érzéki anyag felemelkedik, úgy emelkedik ő is az áttekinthetetlen, határozatlan, múló szemléletből, egy tiszta, meghatározott, tartós valóság felé.” Fiedler gondolatmenete itt közel kerül a klasszicizmushoz, és álláspontjának világos elhatárolásával adós is marad. A „valóság magasabb meghatározottsága” megfogalmazás a stílust idézi fel, úgy, ahogy Goethe használta. Az anyagi átszellemülése, fiedleri értelemben a „megismerés legszilárdabb alapjain, a dolgok lényegén nyugszik, amennyiben lehetséges azt látható és megfogható formákban felismerni.” Fiedler szerint tehát a művészetet láthatóvá formálás, a természetbe történő elementáris, teremtő behatolás, amely betekintést nyújt annak törvényeibe, szükségszerűségeibe. A művészi természet megszünik a világon kívül állni, magát nem a világ szemlélőjének, hanem alkotórészének tekinti, minden erejével arra törekszik, hogy megragadja azt, és eggyé váljon vele. Leomlik a fal, amely a világtól, mint töle-idegentől elválasztotta, nem, mint az értelmének feltáruló igazságot tudja, hanem belső élménye, hogy a világ és az individuum különállása csalóka látszat, és hogy a világ mindig megújuló keletkezése az individuumban megy végbe. A művész tehát a természeti erők része, mint azok egyike működik és hat. A láthatóvá formálás, mint szellemi elsajátítás gondolata megint csak a klasszicizmus selectio elméletével függ össze, de egy megváltozott, mélyebb értelemben. „Ami a dolgok láthatósága nem lehet, ameddig a természethez kötődik, amíg valami olyasminek tűnik, ami éppen ezáltal nekünk természetnek mutatkozik, hogy a szerteágazó érzéki tapasztalás tárgya legyen, ameddig azoknak a szakadatlanul változó érzéki, szellemi folyamatoknak a forgatagával van összefonódva, amelyekben számunkra az érzékelhető megmutatkozik, az lesz a művész munkájával. Csak ebben a tevékenységben válik el magától a dologtól az, ami egy látható dolog láthatósága, és csak így jelenik meg, szabadon és önállóan.” Fiedler szerint a világ ilyen szellemi elsajátításának eredménye a mű megvalósításának

munkájában jön létre, „*az érzékelt jelenségek világa elsüllyed abban a pillanatban, amikor azt a művészi erő komolyan hatalmába keríti.*” A mű egyfajta tágabb tapasztalat, amely nem feleltethető meg semmilyen látott, vagy érzett dolognak, de kimondva, ki nem mondva, mindig a természet szemléletében gyökerezik és nem tiszta spekuláció. Ahogy a technika, a természetből megalkotott produktív erő, új, „második” természet, úgy a művészet is az.

Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst 232.-242. o.

Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1966

6. Kezdet és megértés

A tizennyolcadik század elején, a francia Abbé de Cordemoy (Nouveau Traité de toute l'Architecture 1706), majd közepén Abbé Laugier (Essai sur l'Architecture 1752) a szigorú racionalizmus jegyében már egyenesen kétségbe vonták mindenféle hagyományos építészeti reprezentáció szerepét, az építés ősi, hajlék rendeltetését hangsúlyozták, és annak eredeti, oszlopos, gerendás alapelveihez való visszatérésre szólítottak fel. Az ősi állapot ez, a *kezdet*, amikor az ember hajlékteremtő aktusa még szigorúan racionális, nem a reprezentál, mert a túlélés érdekében épít. Az újkor megfigyelő embere nem csak a természetet vizsgálta, elemezte, faggatta, hanem az addigi emberi alkotásokat, tehát saját emlékeit is. A könyvnyomtatás, a természettudományos gondolkodás az emlékezés lehetőségeit is kitágította, és az emlékek tudományos kutatásának igényét is megteremtette. Az emberek a múlttól már nem csak tekintély elvek szerint, hanem a természet tanulmányozásához hasonlóan, a megfigyelés és értékelés alapján gondolkodtak. A mind tökéletesebb technikai eszközökkel fokozatosan felmérték és dokumentálták a világban megismert emlékeket, mintakönyvek, enciklopédiák születtek és terjedtek el. A múlttól nyert tudás ugyanúgy „objektív” ismeretként állt rendelkezésre, mint a természettudósok felfedezései. A jelenségek végső okát kutatni, a *kezdet* keresését jelenti és a *kezdet* újra megértése a mindenkori jelen feladata, teljesítménye. A természettudományos gondolkodás, a felvilágosodás, majd az ipari forradalom tehát egyáltalán nem szüntette meg, hanem inkább megszüntetve megőrizte, másképpen értette, újra értelmezte a *kezdet*, jelentőségét. Le Corbusier és társai lelkesedtek a hatalmas lánchidakat, darukat, felhőkarcolókat, gabonasilókat, az autót, az óceánjárót, a repülőgépet megkonstruáló mérnökök munkájáért és ugyanezt a konstruktív szerkesztő erőt látták meg az archaikusban, a *kezdetben*, az eredetben, a Parthenon elementáris hatású márvány dóroszloprendjében és a mediterrán népi építészetben. A racionális geometriai szerkesztési elveket újra felfedező mester pályájának végén, a *kezdet*, a minden közvetlen gyakorlati szempont fölött álló szellem, a tiszta forma, az eidosz, az idea görög princípiumának elvét hirdette. Corbusier talán ugyanúgy csodálkozott rá a Parthenonra, mint Winckelmann a dél-itáliai dór templomokra másfél évszázaddal korábban. Köztük van az ókori és középkori polikrómiát empirikus természettudományos kutatással igazoló pozitivisták tizenkilencedik század historizmusa.

Amit könnyen szem elől tévesztünk, hogy a mi életünket is meghatározó természettudományos gondolkodás a korai reneszánsztól kezdve, az azt követő több mint négyszáz évben, folyamatosan, egészen napjainkig, elválaszthatatlan - ha nem is a természet elvű művészettől, - de a természet elvű szép, jó, és igaz ideájától mindenképpen, amelyet ma sincs okunk és lehetőségünk megtagadni. Vajon hogyan nevelnénk fel gyermekeinket, ha ezt nem így gondolnánk? Az emberi értelem *kezdetének*, az érzékelés és megértés kialakulásának csodálatos folyamatát gyermek fejlődésében láthatjuk nap, mint nap. A látás, hallás, mozgás fejlődésével párhuzamosan, az ismétlődő helyzetekben megnyugtatóan, megbízhatóan ismétlődő, őszinte szeretettel adott jelzések, válaszok, során jön létre a megértés, majd a megértetés, a beszéd, a játék, majd a gondolkodás az emberi viselkedés rendkívül összetett, bonyolult készsége, a személyiség, egy életre szólóan. Itt érhetjük tetten a folyamatot, hogy a szép, a jó, az igaz valósága csak a megértésből fakadhat, és csak cselekvésben, nyerhet értelmet, csak így „fogható meg”. Nem a semmiből jön, nem misztikus kinyilatkoztatás, nem valamiféle „abszolút” tudás. Az „isteni szikra” a „Götterfunken” Friedrich Schiller versében sem misztika, hanem nagyon is emberi dolog, az öröm. A kérdés nagyon messzire vezet, ezért itt meg kell állnunk, azzal, hogy a jó építészet az embert teljes fizikai és szellemi valójában, jövőjével, jelenével, múltjával csak így képes megragadni. Úgy szoktuk mondani, nem figyelhet csak a múltra, ahogy a historizmus tette, és nem figyelhet csak a jövőre sem, ahogy az avantgárd. Ám, mint láttuk, a műveknek már ilyen „szemlélete” is egyoldalú, mert ez a „szemlélet” a művekben elsősorban valamely aktuális technikai, társadalmi, kulturális konstelláció kódrendszerét, adekvát kifejeződését keresi, várja el, magyarázza, értékeli, és elkerüli figyelmét a vissza-visszatérő közvetlen megélés, a művel való találkozás, megértés illetve együtt lét magával ragadó érzéki valóságának hatása az emberi életre. Témánk kulcsfogalmaival kapcsolatban különösen fontos volt, hogy a megélés és megértés egységét mindig szem előtt tartsuk, mert csak így kerülhettük el, hogy valamiféle jámbor és rózsaszínű kultúridealizmus, vagy a pozitivista tudálékosság egyaránt terméketlen világába tévedjünk. Ezért, ha az említett, messzire vezető úton nem is megyünk tovább, de erre a „messzire” mégiscsak tanácsos egy pillantást vetnünk. A poszt-strukturalizmus, vagy de-konstruktivizmus a nyelv struktúrájának folyamatos felülvizsgálatát, de-konstruálását szorgalmazta abból a meggondolásból, hogy az újra és újra intézményesülő értelem, a logosz, rendre elfedi a nyelv „valódi”

struktúráját és ezzel megismerés lehetséges útjait. Ez az igény azt feltételezi, hogy létezik az értelmén túli, az értelmezéstől, a logosztól független nyelvi struktúra, amelyet a szubjektív akarat újra és újra felfedhet. Az ilyen de-konstrukció ki nem mondva, a „valódi” az „igaz” tudásának metafizikai igényével lép fel, és valójában mindig újabb és újabb nyelvi kinyilatkoztatásba torkollik. Hasonló ellentmondáshoz vezetett a modern nyelv-analitikus filozófia, vagy értelem kritika fejlődése is, amely kezdetben ugyancsak azt feltételezte, hogy létezhet a nyelvtől független, tehát nyelven kívüli „objektív” értelem kritérium, a nyelv logikai formája, mint a világ megértésének a priori, eleve adott, érvényes formája, amely szerint mérhető, ellenőrizhető a nyelv állításai, az értelmetlenek leleplezhetőek, és ez a forma, a természettudomány mintájára leírható megismerhető. A természetes nyelven kívül létező ilyen ideális értelem kritérium feltételezése itt is, ki nem mondott metafizikai mozzanat, mert a nyelvben foglalt állítások csak az emberi kommunikációk hagyományaiban nyerhetnek értelmet.

Az újra és újra eltagadott metafizikai momentumok tanulságai után egyet kell értenünk azzal, amit Wilhelm Dilthey „ A hermeneutika keletkezése” című tanulmányában fogalmazott meg:

„ A történelemben cselekvő személyek indítóokait illetően tévedhetünk, maguk a cselekvő személyek csalóka fényt vethetnek rájuk. Egy nagy költő, vagy felfedező, egy vallási zseni, vagy egy igazi filozófus műve azonban mindig csak lelki életének igazi kifejeződése lehet; e hazugságokkal telt emberi társadalomban az ilyen mű mindig igaz és - megkülönböztetve minden más, jelekben rögzített megnyilvánulástól - önmagában véve alkalmas teljes és objektív interpretációra, sőt csak ez vet fényt a kor más művészeti emlékeire, és a kortársak történelmi cselekedeteire.”

6. 1. jegyzet

A kezdet és az értelmezés kérdéséhez:

6. 1. 1.

Hegel, normatív szemléletének megfelelően, az építészetet a szépművészetek eredetének, kezdetének tekintette, amelyre azok épülnek. A kezdet, az eredet azonban sohasem lehet klasszikus. A klasszikust egy folyamat készíti elő, amely után a már előkészítettből lesz olyan megbonthatatlan egység, totalitás, amelyben már semmi külsődleges nem érvényesül, amely nem szorul külső igazolásra, önmagáért áll, önmagát jelenti. Az építészet ebben az értelemben sohasem

szabadulhat meg külső meghatározottságától, hiszen a természet, vagy adott esetben egy klasszikus mű, egy istenképmás hatóerejét értelmezi, jeleníti meg, ellene nyújt menedéket, neki ad keretet, lehatárolást. Dolgozatom összefüggésében ennek ott látom jelentőségét, hogy véleményem szerint az építészet éppen külső meghatározottsága miatt akkor is tagadhatatlanul zárt, befejezett mű marad, amikor a mű léte ebben a formában, a „kortárs” művészetekben már értelmetlennek tűnik. Hegel másik nagyhatású tétele, hogy a művészet már végérvényesen a fogalom igazolására szorul, klasszikus tehát már ebben az értelemben sem lehet többé. Ezzel a kérdéssel foglalkoztam „Érdektelen építészet” című írásomban az arc4 2000. februári számában. A felhasznált irodalomhoz mellékeltem még Hegel meghatározó jelentőségű gondolatmenetének részletét, német eredetiben, Werner Hofmann „*Die Unzugänglichkeit des Schöpferischen*” című, már korábban hivatkozott tanulmányából.

6. 1. 2.

Ebben az értelemben beszélt Jeney Zoltán nemrég egy rádió interjúban arról, hogy a zeneszerzés a huszadik században már elkerülhetetlenül egyszerre spekuláció is és ösztön, de amit ösztönnek mondunk, abban nem választható el a veleszületett és a kulturálisan meghatározott.

6. 2. jegyzet

Az értelmezés és az objektív megértés kérdéséhez:

6. 2. 1.

Bacsó Béla írja a megértésről, mint megváltozásról:

„Nem éppen a szubjektum centrikus metafizikai akarat nyilvánítás-e az, amikor Derrida a törés szükségességéről, a kontextus általános újra strukturálásról szól? Találón kérdezi Gadamer „Mikor és miért valósítunk meg egy ilyen törést? ... egy ilyen törés mindig végbe kell, menjen, minthogy egyáltalán nem látszik a másik töretlen megértése.” Ha tetszik- miként Derrida követeli-, a művek megértésének alaptapasztalatát képező lökés, éppen a „törés praktizálása”, vagyis bekövetkezik az a jól ismert jelenség, hogy midőn megértünk, megértésünkkel megszakítjuk

tapasztalataink ismert, otthonos szövedékét, elvárásainkkal ellenkezőt ismerünk fel és értünk meg.”

...le kell mondani az önmagával azonos szövegértelem illúziójáról, és látni kell, hogy a szöveg és interpretáció nem egy felosztható munka két oldala-alkotás és befogadás-, hanem, hogy csak az interpretáció folytán vannak a szövegben magában összeálló kifejezések, azaz tesznek szert a jel státuszára. Nem az értelmezés hibázza el tehát-mint az „objektív” interpretáció teoretikusai gondolják-, a szöveg megnyilatkozás eredendő értelmét, a szöveg maga csak feltevészerűen birtokolja az értelmet.”

Szöveg és interpretáció. Szerkesztette és az utószót írta: Bacsó Béla Budapest Cserépfalvi kiadása Utószó 172.-173.o.

6. 2. 2.

Szentkirályi Zoltán „Technika és forma viszonya az építészetben.” című tanulmányában, a tartalom és forma funkcionális, tematikus és művészi elemeit különbözteti meg. A funkcionális és tematikus elemek kapcsolatának elemzése után a tartalom és forma művészi elemeinek a valóságot értelmező szerepét emeli ki. *„A művészi elemek nem az „objektív valóságot” tükrözik, mint azt a mechanikus materialista művészet szemlélet állítja, hanem azt, ahogy ez az „objektív valóság” az ember számára, az emberi tudatban megjelenik... „A valóságot az ember a tudományon keresztül megismeri, a művészetben, pedig értelmezi.”*

Szentkirályi Zoltán: A technika és forma viszonya az építészetben. (A tartalom és forma problémája) 266, 267.o

Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok Terc Budapest 2006

7. Tézisek

1. Tézis

Hagyomány

A hagyomány nem kialakult szokások, szabályok egyszerű követése. Folyamatos munka, önmagunk kiigazítása, melynek során idővel megértjük, hogy mit kaptunk az előttünk járóktól. Így találhatjuk meg helyünket saját természeti, kulturális térünkben és időnkben, és amit találunk, azt a tágabb természeti, történelmi, kulturális térben és időben kell elhelyeznünk. A hagyomány paradoxona, hogy miközben adott helyhez és időhöz kötődve éljük meg, benne, bennünk a legkülönbözőbb helyek és idők találkozhatnak. A hagyomány munkálkodásának részeként, ezt a szemléletet, felelősséget és feladatot, tovább kell, adjuk az utánunk jövőknek.

2. Tézis

Idea és gyakorlat

Minden építész hisz abban, hogy a ház, amit tervezett jó és igaz tehát szép is lesz. A házak igen nagy részéről azonban előbb utóbb kiderül, hogy egyáltalán nem jól használhatók, alig egy emberöltő múlva, sokszor egyenesen zavaróak. Valamiben tehát mégsem volt igazuk az építőknek, talán éppen abban nem, hogy esetleg nem is szándékoltak, de túlságosan is csak magukkal voltak elfoglalva. Házak tömegével az emberek nem tudnak mit kezdeni, jobb híján élnek bennük, sokszor reménytelen vágyakozással valami jobb szebb és igazabb iránt. Mindez azt sejteti, hogy az épület nem föltétlenül valami aktuális dolog, mint a használati tárgyaink, érvényessége tágabb kell, hogy legyen. Ősidők óta foglalatossá váltunk olyan megfoghatatlannak tartott dolgokkal, mint az ideák. Talán azért, mert ők, gondolkodásunk tágasságának letéteményesei. Akármit is gondolunk erről, ránk maradt épületek tömegei azt bizonyítják, hogy ha oktan módon nem akarunk tudni róluk, akkor tévedünk, a

magunk, de elsősorban mások kárára. Úgy tűnik, hogy az ideák nagyon is kapcsolódnak a gyakorlathoz.

3. Tézis

Klasszikus és modern

A klasszikus és a modern kifejezéseket természetesen használjuk mindennapjainkban. Az egyiket a korokon túlmutató értékekkel, a másikat saját korunkkal kapcsolatban, ahogy évszázadokon át mindig használták. Az egyiknek inkább a normatív, a másiknak inkább az operatív karakterét hangsúlyozzuk és éljük meg. A klasszikus azonban nem egyszerűen követendő minta, érvényessége azért mutat túl a korokon, mert mindig működik, minden jelennek része és mércéje tud lenni, tehát minden következőben, modernben ott munkálkodik. A klasszikus és modern tehát eredeti értelmük szerint szorosan összefüggnek, feltételezik egymást.

4. Tézis

Stílus és mű

A stílus eredeti értelmében az emberi megnyilvánulások, alkotások minőségének mércéje, jelentése tehát rokon a klasszikuséval. Benne azonban a minőség másik oldalát, az időhöz, helyhez és emberhez kötöttséget látjuk és fogalmazzuk meg. A művek elkészítésének munkáját, teljesítményét. A stílus a tizenkilencedik században vált a múltat logikusan egymásra következő korszakokra bontó történeti szemlélet és az ebből kialakuló historizmus meghatározó fogalmává. A historizmusra következő reakció, a merev és naiv szembenállás a múlttal menekül a stílus problémájától, önmagát stílusok fölöttinek gondolja, és éppen ezért süllyed bele a historikus értelmezésbe, önmagát zárja le, dogmává válik. A stílus nem szabályok, ismérvek összessége, csak a mű megvalósulásában, annak történeti perspektívájában nyer értelmet.

5. Tézis

Klasszikus és klasszicizmus

A klasszikusnak a fogalomban történő megragadása, értelmezése vezet a klasszicizmushoz, amely az európai újkor sajátos jelensége. A természetet kutató ember a saját múltját, történetét is meg akarta érteni meg akarta „fogalmazni”. A klasszicizmus a múltban kialakult, ideálisnak, tökéletesnek, örök érvényűnek, tehát mai szóhasználattal „objektívnek” tételezett, arányrendszer, kompozíciós rend, az antikvitás, alapvetően a természetből származtatott, természethez kötődő, és az újkori „modern” mesterek (Vignola, Scamozzi, Palladio) által tökéletesített szerkesztési elveinek követését írta elő. Úgy találta, hogy ennél nincs jobb, igazabb, szebb. A klasszicizmus forrásainak, az olasz akadémiák és a francia akadémia vitáinak tanulmányozása és összevetése a modern teoretikusokkal, tanulsággal szolgálhat saját korunk megértéséhez is. A klasszicizmusban gyökerező idealizáló gondolkodás a modern egyik forrása lett, ez a folyamat végig követhető a francia utópista építészektől a klasszikus modern mesterekig.

6. Tézis

Kezdet és megértés

Úgy gondolom nincs okunk kétségbe vonni, hogy a modern természettudomány korában élünk, amely a jelenségek okait kutatja és találja meg. A szellemtudományokban ezzel párhuzamos folyamat a kezdet, az eredet problémája és állandó újra értelmezése. Mi „modern” építészek azt gondoljuk magunkról, hogy feltétlenül „eredetinek” kell lennünk, pedig ez egyáltalán nem ilyen egyértelmű. Az okok és a miértek, racionális keresése az építészeti munka egyik alapvető fázisa. A megértés és megértetés folyamata azonban nem választható el a megélés őszinte mozzanataitól. Ez az egység a megvalósult épület, a mű, ha jó szép és igaz. E folyamatot felnőttként már csak gyermekeink fejlődésében szemlélhetjük, láthatjuk viszont.

8. Felhasznált irodalom

Arisztotelész: Metafizika Fordította: Halasy-Nagy József Az Akadémia filozófiai könyvtára Budapest 1936 Nyolcadik könyv. Második fejezet.

Karl Otto Apel: A „hermeneutika” filozófiai radikalizálódása Heideggernél és a nyelv „értelemkritériumának” kérdése.

Filozófiai hermeneutika Szöveggyűjtemény Budapest 1990 Válogatta Bacsó Béla, fordította Bacsó Béla és Mezey György

Szöveg és interpretáció. Szerkesztette és az utószót írta: Bacsó Béla. Budapest Cserépfalvi kiadása

Simo Paavilainen: Classicism of the 1920's and the Classical Tradition in Finland. („abacus” Museum of Finnish Architecture 1979),

Kenneth Frampton: The Classical Tradition and the European Avant-Garde. (Nordic Classicism, Museum of Finnish Architecture 1980).

Zádor Anna, Rados Jenő: A klasszicizmus építésze Magyarországon
A Magyar Tudományos Akadémia kiadása
Budapest 1943

Zádor Anna: Klasszicizmus és romantika
Corvina 1976

Kelényi György: A barokk művészete
Corvina 1985

Németh Lajos: A művészet sorsfordulója
Gondolat Budapest 1970

Hegel: Esztétikai előadások

Második kötet. Második szakasz
Bevezetés. A klasszikusról általában
Akadémiai Kiadó Budapest 1955

Friedrich Achleitner: Questioning the Modern Movement, Architecture and Urbanism,
Peter Zumthor, February 1998, Extra Edition

John Summerson: The Architecture of the Eighteen Century
Thames and Hudson London 1986

Peter Meyer: Das Ornament in der Kunstgeschichte
Schweizer Spiegel Verlag Zürich 1944

Hans Georg Gadamer: Igazság és Módszer.
Gondolat Budapest 1984

Hans Georg Gadamer: A filozófia kezdete
Osiris Kiadó Budapest 2000

Szentkirályi Zoltán: A technika és forma viszonya az építészetben. (A tartalom és
forma problémája)
Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok
Terc Budapest 2006

Jürgen Habermas: Modernity - an Incomplete Project
The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture
Edited and with an introduction by Hal Foster
Bay Press 1983 Port Townsend Washington
Die Moderne ein unvollendetes Project című előadás angol nyelvű közlése.

Erwin Panofsky: Idea A concept in Art Theory
Icon Editions Harper & Row Publishers
New York, Hagerstown, San Francisco, London 1968
Németül: Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie

Studien der Bibliothek Warburg, Nr.5) B. Taubner Verlag, Leipzig 1924

Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst
Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1966

Werner Hofmann: Anhaltspunkte Studien zur Kunst und Kunstgeschichte
Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 1989

Arnold Hauser: Philosophie der Kunstgeschichte
C.H. Beck München
MCMLVIII

Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer Historischen Architektur in
Abbildung unterschiedlicher berühmten Gebäude
reprint Historische Architektur von Johann Bernhard Fischer von Erlach
Verlag von Josef Wlha
Baden 1909

Ákos Moravánszky:Architekturtheorie im 20. Jahrhundert
Eine kritische Anthologie
2003 Springer-Verlag/Wien, New York
I. Vom Stílus zum Branding

Elmar Salmann OSB: Geistesgegenwart Figuren und Formen des Lebens
2010 EOS Verlag St. Ottilien

Wilhelm Dilthey: A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban.
Gondolat Kiadó Budapest 1974 Fordította: Erdélyi Ágnes
A hermeneutika keletkezése

Werner Hofmann: Von der Unzugänglichkeit des Schöpferischen címû tanulmányában közli Hegel nevezetes sorait.

„Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfniss nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren, und sie anbeten zu können; der Eindruck den sie machen ist besonnener Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins, und anderwärtiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“

„Die Reflexionsbildung unseres heutigen Lebens macht es uns, sowohl in Beziehung auf den Willen, als auch auf das Urteil, zum Bedürfnis, allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten, und danach das Besondere zu regeln, so dass allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen, als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind.-Selbst der ausübende Künstler ist nicht etwa nur durch die um ihn her laut werdende Reflexion, durch die allgemeine Gewonheit des Meinens und Urteilens über die Kunst verleitet und ausgesteckt, in seine Arbeiten selbst mehr Gedanken hineinzubringen; sondern die ganze geistige Bildung ist von der Art, dass er selber innerhalb solcher reflektierenden Welt und ihrer Verhältnisse steht, und nicht etwa durch Willen und Entschluss davon abstrahieren, oder durch besondere Erziehung, oder Entfernung von den Lebensverhältnissen sich eine besondere, das verlorene wieder ersetzende Einsamkeit erkünsteln und zuwege bringen könnte.“

Werner Hofmann: Anhaltspunkte Studien zur Kunst und Kunstgeschichte 288-289.o.
Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt am Main 1989