

## ÚJ TÖREKVÉSEK AZ ÉPÍTÉSZETBEN

H A R K A I I M R E

„Önök itt felépítenek egy rendet, majd lerombolják, de inkább az erő folytán, mintsem gyengeségből.”

Robert Venturi

„Én a rend fogalma alatt nem a rendszerességet értem.”

Louis Kahn

Charles Jencks *The Language of Post-Modern Architecture* c. könyvének 9. oldalán a következő megállapítás található: a modern építészet 1972. július 15-én 3 óra 32 perckor St. Louisban meghalt. Minoru Yamasaki 1952-től 1955-ig készült Pruitt-Igoe lakónegyedének egyik puritán, CIAM-elvek alapján emelt épületét dinamittal felrobbantották. Jencks a romokat új építészetteremtő szimbólumnak tartja.

Naiv fantázia lenne ezt a dátumot így elfogadni, inkább idézzük Bruce Allsoppot: „A modern építészet nemcsak a közönség bizalmát veszítette el, maguk az építészek is elvesztették az utat. (...) A modern mozgalmakat kihasználták és lejáratták olyan emberek, akik leginkább ahhoz értenek, hogyan lehet ügyesen bizottságokat irányítani és vagyona szert tenni. (...) A modern mozgalomnak vége.”

1982 végén *Current Architecture* c. könyvében Charles Jencks már három irányvonalat különböztet meg: modern, késő modern és posztmodern. A *modern* univerzális stílus, gyökereit új konstruktív lehetőségekben merítette. Ez a stílus megfelelt az új ipari forradalomnak, puritánna és nemzetközivé vált. A *késő modern* építészeti, szociális vetületével, pragmatikus és technokratikus; a modern építészet extrém elemeinek felhasználásával ennek újbóli feltámasztására tesz kísérletet. A *posztmodern* építészet kettős kódolású: egyrészt modern, másrészt olyan kódokat sorakoztat fel (legtöbb esetben tradicionális elemekből), amelyek a széles néprétegekkel vagy az azok iránt érdeklődő emberekkel kommunikálhatnak.

Az utóbbi években divattá vált a modern építészet, különösképpen Le

Corbusier munkáinak bírálása. Az új irányzatok a modern építészet háttérbe szorításával és annak kritikájára alapozva tárják elénk különféle programjaikat. Új eszméik igazolását nagyobb részét a modern építészet ismert negatívumaira alapozzák. Úgy tűnik, azonban, hogy elfogadhatóbb lenne az új irányzatok beharangozott „járható” útjait bizonyítani, és az építészet megújódását sürgetni, mint egyszerűen megállapítani, hogy „a funkcionalizmus nem funkcionál”.

A posztmodernizmus különböző irányzatok gyűjtőszava lett. Vajon lehetséges-e ezeket az irányzatokat egy szóval jelölni? Mit fed a posztmodernizmus fogalma és mit az irányzatoké? Melyik irányzattal rokonítható Robert Venturi munkássága, aki egy szóval sem említi hovatarozását, Charles Jencks viszont az ő munkáit is a posztmodernizmushoz sorolja?

Robert Venturi, aki valóban tud újat hozni már néhány évtizede, és akinek *Complexity and Contradiction in Architecture* c. könyve valóban tanít, ha nem is tekinti át az épület minden elemét és nem is tesz eleget hozzá fűzött elvárásainknak, mégis járható „rendszer” dolgozott ki éppen akkor, amikor a modern építészet lassulását kezdtük érezni. Úgy tűnik, az építészet jelentős szakaszához érkezett el, amikor már a többi művészeti ággal párhuzamosan erről a megcsömörlött, konzervatív művészeti/technikai ágról is elmondhadjuk, hogy az élő pluralizmusba lépett. A többi irányzat jelentkezése, az elgondolások különbözősége, amennyire korlátozza, annyira meg is nyitja a kibontakozás lehetőségeit a jövőben. Nem kell attól tartanunk, hogy keretek közé szorított stílusban tervezve válhatunk csak értékelhetővé — a lehetőségek az építészet több-rétűségét eredményezhetik, s nem utolsósorban azt, hogy az építészet újra közelebb kerüljön használójához, az emberhez. Hiszen a szürke, geometrikus, puritán lakótömbök mellett az új irányzatok szellemében épült objektumok lehetővé tehetik a városban, hogy a szürke lakótömb-emberhez közelebb kerülhessen egy-egy posztmodern épület.

Az új irányzatok teoretikusai közül mindenképpen Jencks a legizgalmasabb egyéniség. Az építészet nyitottságát hirdelve idővel az ő elképzelései, kritikái módosultak. Az 1955-től 1980-ig terjedő időszakra kidolgozott fejlődési vázlata több irányzatot tartalmaz. Ezek: a historizizmus, az új helyi színek, a radikális eklektizizmus, az ad hoc urbanizizmus, a metafora és metafizika, valamint a posztmodern tér.

Jencks az ugyanezen irányzatok szerint készült épületeket a két évvel később kiadott, *Bizarre Architecture* c. munkájában már így csoportosítja: bizarr építkezés, ad hoc építkezés, eklektikus fantázia, technológiai fantázia, animalorphic, kereskedelmi delíriumok.

Mielőtt ismertetnénk ezeket az irányzatokat, figyeljük meg az új építészet egyik legmarkánsabb alakjának, Robert Venturinak a gondolatrendszert, amely az új irányzathoz vezet, és valami mást próbál nyújtani, mint Le Corbusier *Az új építészet felé* c. programkönyvében.

Venturi a *Complexity and Contradiction in Architecture* c. könyvének előszavában ezt írja: „A műépítészek többé nem engedhetik meg maguknak, hogy az ortodox modern architektúra puritán morális nyelvezetével ijesztgessék őket. Azokat az elemeket kedvelem, amelyek inkább hibridek, mint »tiszták«, inkább ellentmondásosak, mint »érintetlenek«, inkább eltorzultak, mint szigorúak, inkább kettősséget rejtők, mint »világosan körülhatároltak«, amelyek egyaránt különlegesek és jellegtelenekek, unalmasak és »érdekesekek«, inkább konvencionálisak, mint formatervezettek, amelyek inkább elfogadnak, mint kizárnak, amelyek inkább több-rétűek, mint egyszerűek, éppúgy múltat követőek, mint újítóak, amelyek inkább következtelenek és rejtélyesek, semmint közvetlenek és érthetőek. Én inkább a hanyag vitalitást, mintsem a szemmel látható egységet, a jelentés világosságával szemben inkább a jelentések gazdagságát, a hallgatólagosan tartalmazott és kifejezett funkciót választom. A »vagy-vagy«-nál jobban kedvelem a »mindkettő«-t, a fehéret, feketét és néha a szürkét, mint csak a fehéret és feketét. A jó architektúra több jelentésszintet és sokféle hozzáállás kombinációját hívja elő, az általa elhatárolt térnek és elemeknek egyidőben többféle olvasata és produktivitása van.”

A mai építészek közül, akiket Charles Jencks posztmoderneknek nevez, kiválik Robert Venturi, akinek értékes korszakát az 1966-ig készített munkái képezik, valamint az említett évben a *The Museum of Modern Art* által kiadott, *Complexity and Contradiction in Architecture* c. munkája. Ez az időszak azért fontos számunkra, mert markánsabb vonalai a kontinuitást élesztgetik. Míg máshol ehhez a népi építészet formavilágából merítenek, csak ezt érzik igazán önmagukénak, identikusnak, addig Robert Venturi a nemzetközi stílusokban (barokk, rokokó) alkotott reprezentatív épületekre hívja fel a figyelmet, és ezek segítségével valósítja meg az építészet újrafogalmazását. Bármennyire is szélsőséges tud lenni egyes megoldásaiban, épületei mégis a kontinuitásemélet egy speciális, egyéni útját mutatják. Bizonyára az utóbbi évtizedek legellentmondásosabb építészé. Amikor 1966 utáni tervezési opusát figyeljük, már más jegyeket észlelhetünk nála. Az építésznek megoldást kell keresnie a problémákra, és nem válogathat közöttük. Venturi attól fél, hogy az egyszerű formák „egyszerű” életmódot is tükröznek. A kevesebb — Mies szólamával ellentétben, akinél ez többet — nála unalmasságot jelent.

Venturi új fogalmakat von be az építészeti praxisba: a kettősséget, az ellentmondásosságot és az összetettséget.

A *kettősség* mint alapelrendezés jelen van azokon a példákon, amelyekkel Venturi ennek az elvnek szükséges jelenlétét támasztja alá: ilyenek a nyitott és zárt Shodan-ház vagy Le Corbusier kívülről egyszerű, de belülről összetett Savoyai-villája, a szimmetrikus alaprajzú, de mégis aszimmetrikus Barington Court stb. Ezek az architektúra vizuális-esztétikai, nem mindennapi gazdagító elemei, amelyeket Robert Venturi építészetének kelléktárába épít be. Úgy tűnik, Venturi kezében a *kettősség*

nem cél, hanem csak eszköz. Eszköz, amely az építészeti formabontásoknál az utóbbi időben elmaradt. Ezek az áttűnések a szemlélőben harc és tanácsstalanság érzetét keltik, s még jobban fokozzák érdeklődését.

Az *ellentmondásosság* felvetése figyelhető meg a hawksmoori Szent György-katedrális alaprajzában. Az alaprajz észak—déli tájolást mutat, míg a keleti oldalfalban található apszis, amelyben a főoltár helyezkedik el (tehát a belső tér fő irányadó pontja), kelet—nyugati vonástengelyt alkot. Ez az alaprajz ellentmondásosságával így gazdagabb, mint amilyen tiszta komponáltság esetén lenne. Olyan ez, mint egy Vasarely-kép: Arra koncentrálok, amit elindítok a képen. A kiválasztott elemet figyelve és többit hozzáidomítva megkapom a képet. A Szent György-katedrális belső tere is attól függően változik, hogy a tervező melyik benne mozgó tengelyre összpontosított. A késő barokk templomai a térben szembeállítják egymással a négyzetes és kör elemeket. Míg a modern építészeti egymás mellé vagy egymásba helyezi a kört és a négyzetet, Robert Venturi szembeállítja őket, és ebből az ellentmondásosságból meríti erejét. A kettős funkciójú elemről így ír: „Lehet, hogy Le Corbusier és Kahn többszörösen használható elemei ritkán fordulnak elő architektúránkban. A marseille-i Unité d’Habitation árnyékvetői egyszerre szerkezetek és előterek, de ugyanakkor a nap ellen is védelmet nyújtanak.”

Venturi hiányolja, hogy a modern építészet nem foglalkozik az elem miertjével, az elemhez nem a tudományosság elvével közelít. Nem úgy közelít hozzá, hogy egyben funkciót, formát és kompozíciót is lát benne. Ugyanakkor felteszi a kérdést: „Miért nem kereshetnénk ennek értettségét korunk összetettségében és ellentmondásosságában s ismerhetnénk be e rendszer korlátozottságát. A körülményekhez nem alkalmazkodó és a kontextust nem kreatív módon felhasználó standardizációtól azonban nem kell-e jobban félnünk, mint az önmagáért való standardizációtól?” Vagyis a standardizáció szabálytalan úton való felhasználásáért száll síkra.

Robert Venturi igen értékes opusa 1966-ig terjed. A posztmodernizmus későbbi termékei, mint az arcház-építészet, a bizarr építészet stb., az építészeti is a kortárs képzőművészethez tették hasonlóvá, naponta teremthetnek új irányzatok anélkül, hogy az építészeti egészét megújítanák.

Venturi homlokzatelméletének — amely tekintélyes helyet foglal el könyvében — egyik fő értéke, hogy újra felfedezte az ellentmondásosság homlokzatrendszerét, amely ugyanazt a tökéletességet tudja magán viselni, mint amit a harmónia nyújthat. A stílusos épületeken fellelhető tervezési elgondolást átalakítja, és vezérfonalként használja új épületeinek komponálásánál.

Ha kívülről nézzük, a tér a térben elképzelhető, mint tárgy a tárgy mögött — állítja Venturi. Felfedezni mindazokat az elemeket, amelyek

a modern architektúrát értékesé formálták. Le Corbusier chandigarai bírósági épületén is a belső és külső tér kontrasztját vetíti elénk. A kémény geometrikus homlokzat belső bonyolult hálózatot takar. Ezt a külső és belső ellentétet elemzi Alvar Aalto Maison Carree-jén, a tetősík és a mennyezet belső vonalának ellentétén keresztül.

Ezek a példák természetesen nem a modern építészet egyik alapkoncepcióját, a belső és külső tér egyesítését — a folyamatos teret — tükrözik. Venturi szerint ezek szélsőséges megoldások, és ezért jók. Véleménye szerint az enteriőrnek el kell határolnia az épületet, a külső és a belső teret, és nem a tereket kell irányítania. Az ellentmondásos, belső tér nem tudja és nem is akarja a tér kontinuitását biztosítani.

A Venturi-féle gondolkodást tervek támasztják alá és éltetik. Az épület Robert Venturi által nyújtott összetettsége és ellentétesége Chestnut Hill-i házában mutatható ki. Ez a ház, ahogyan ő írja, egyszerre összetett és egyszerű, nyitott és zárt, nagy és kicsi, egyes elemei jók az egyik szinten, és rosszak a másik szinten. A főhomlokzat megoldása konvencionálisan használja ki a nyílászáró szerkezeteket, a kéményt, az oromzatot, és az általunk is jól ismert házhomlokzatot tárja elénk. Az enteriőr és az exteriőr ellentéte: az alaprajzot áthatja a külső homlokzat szimmetriája (mint kívülről befelé való tervezési elv), a homlokzat viszont az enteriőr görbe vonalvezetését tükrözi. Az ablakok elhelyezése és alakja, a nyílások és a kémény elhelyezése ellentmond a homlokzat látszólagos szimmetriájának (az ablakok például egyensúlyban vannak: mindkét oldalon 4-4 ablak helyezkedik el, de ugyanakkor aszimmetrikusak). A ház egyszerre nagy és kicsi. A szobában a kandeló túlságosan magas, az ajtók nagyon szélesek, a széktámlák magasak. Az összetettség funkciója, hogy a nagy elemek a kis épületekben feszültséget hoznak létre; ez a feszültség nagyon is megfelel Roberto Venturi épületeinek. Az épület kompozíciója egyszerre magába tudja foglalni a sarkos és a görbe vonalakat. Az ebédlő keresztmetszete ellentétes; a sima tetőfelület alatt görbe mennyezet húzódik. Ezekből az ellentétekből és összetettségekből építkezik Robert Venturi, és építészetét egyesek Venturi-stílusnak nevezik.

Ilyen és hasonló indíttatású elméletek eredményezik a posztmodern irányzatokat.

A *bizar építkezés* bizarrul egymás mellé helyezi az elemeket és stílusokat, és így komponálja homlokzatmegoldásait. Charles Jencks korai példaként a Casa Batlló említi Barcelonában vagy Josef-Maria Olbrich Artists Colony együttesét Darmstadtban (1889—1907), ahol egy térben öt stílus keveredik: Art Nouveau, helyi színek, késő modern, klasszicista stílus és egy orosz ortodox templom sajátos épülete. Ugyanez az elv érvényesül az 1975-ben épült ZCMI-központon Salt Lake Cityben, ahol az stílusos épület homlokzata köré sima puritán falat emeltek. Hasonló, elgondolással építették a Security State Bank mozgó kirendeltségét is. Egyszerű, lakókocsikhoz hasonló irodarész elé háromszor magasabb, tim-

panonos, jónos oszloprendű, eklektikus homlokzatot emeltek mélység nélkül.

Az *ad hoc* építészet előfutárjának Jencks Ferdinand Chevalt, a postást tartja, aki Palais Idéal építményét 33 éven keresztül építette olyan anyagból, amit postakézbesítés közben talált. Ezek az alkalmi, pillanatnyi építkezési elvek találhatók James Wins Best-áruházán, ahol az épület gombnyomásra alkalmanként változik: egyik sarka elbillen, és megnyitja az utat a bejárat felé. Egy másik Best-áruház homlozatán lefelé induló, de szimbólummá merevedő romok találhatók. Metafizikus, inspiráló hatású. A véletlen építészet megkövesedett szimbóluma. Az alkalmi építkezés egész sereg ismeretlen tervezőjű épületet mondhat magáénak. Gondoljunk itt a folyókon úszó hétvégi házakra.

Az *eklektikus fantázia* felhasználja a régi építészeti elemeket: gótikus várkastélyfalat húz Melbourne-ben a Belvedere Hotel elé (1970), Los Angelesben négytornyú várcskában lehet mexikói zöldségkülönlegességet vásárolni, míg a négy bástyán zászlót lenget a szél. Vagy ilyen az 1973-ban épült Megaro Emperor szálloda Tokióban, amelynek „romantikájához” a francia várkastélyforma áll legközelebb.

A *technológiai fantázia* az EXPO—70, az osakai világkiállítás néhány épületével indul. Emlékezetes maradt a svájci pavillon millió égjével vagy Arata Isozaki RK és RM robotja. Itt a technológia motiválja ezt a területet, ez dominál a tervezők kezében. Ezek az irányzatok időnként jelentkeznek nemzetközileg is elismert épületekkel, így pl. a technológiai fantázia egyik terméke a párizsi Pompidou-központ — a kontraverz olajfinomító.

A *geometriai fantázia* által alkotott épületek egy egységesen keresztül-vitt geometriai testen és annak elemein alapszanak. Az építészeti tér, amely geometrizált, itt új vetületében jelentkezik, többszörösen geometrizált.

Az *alak-építész*et állat- és arcformákat akar megjeleníteni. A pneumatikus architektúra nagyon alkalmas állatformák megjelenítésére. Eero Saarinen több épülete a repülést (madarat) érzékelteti. Ide tartoznak az arc-házak is, amelyek homlokzatukon az arc beosztását követik: két kis ablak a szem, alattuk körablak az orr, kosárféves kapu a száj a Beware of the Dog Face épületen Kaliforniában (1965). Ilyen és hasonló beosztásokat vehetünk észre Jackie Kennedy arc-házán vagy Robert Venturi és John Rauch Brant-Johnson-házán.

A *kereskedői delírium* irányzat „mindent az üzletért” szellemben, a „mindent szabad” jelszóval sorakoztatja fel épületeit. Mi sem természetesebb, mint hogy a cipőjavító üzlet egy hatalmas cipőben helyezkedik el, s hogy a hot dogot egy hatalmas hot dogból árusítják.

Robert Venturi épületein kívül — ahol az épületbelsővel is tudunk foglalkozni — ezek az irányzatok inkább formára, homlokzatmegoldásra

összpontosítanak, vagyis e tulajdonságaik miatt sorolhatók egyik vagy másik irányzathoz.

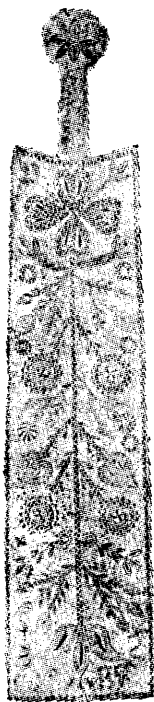
Még két építészeti irányzattal szeretnénk foglalkozni: az amerikai Camp/Non Camp és az angol Pop/Non Pop irányzatokkal.

Az amerikai építészet fejlődését nagymértékben gazdag társadalmának és technológiai erejének köszönheti. Nagyon sokat köszönhet az állandóan jelen levő pluralizmusnak is. Egyik oldalon az állami apparátusok és a tőke monumentális épületei vannak jelen, míg a másik oldalon egy egészen specifikus értelmezés, amely csak egyes építészeti körökben létezik: ez a Camp. A Camp nem irányzat, a Camp életfelfogás. Mindazt, ami bolondságnak, elhibázottnak tekinthető, a Camp érdeklődéssel és élvezettel figyeli. Susan Sontag szerint ez „egy módozat arra, hogy a világot mint esztétikai fenomént szemléljük”. A Camp-elmélet középpontjában ez áll: „annyira rossz, hogy jó”. Jellegzetes példája Edward Durrell Stone műve, John F. Kennedy-központ Washingtonban. Egy újságcikk 1971-ben ezt írja az épületről: e foyer körülbelül 200 méter hosszú, hat emelet magasságú. A tervező a beruházó óhaját érvényesítette, amikor a megtervezett fánkformát téglalapra változtatta, úgy, hogy a homlokzat megtartotta előbbi alakját. A megtervezett funkció átdolgozása 45 millió dollár költségvetési nyereséget hozott, a beruházónak. A Non Camp legismertebb képviselője Louis Kahn, aki épületeit egy ősförmából indítja, mely formán a tervezés folyamán történhetnek módosítások. Ebben különbözik a Camp-architektustól — mint ahogyan Jencks megállapítja —, mivel az elgondolás nem egy régebbi elgondolásra épül; Kahn őselgondolással mai tartalmakat idéz. Míg a Camp elveti a konkrét elemek bekapcsolását, addig Kahn engedi, hogy ezek a részletek lerombolják és átformálják a lényegét. A Forma és a Terv kahni összeegyeztetése pl. a trentoni fürdő épületén jelentkezik. Az ősförmá négy prizmából tevődik össze, amelyek a gabarit négy sarkán az épület fölé emelt piramis alakú tetőt tartják.

A 60-as évek végén Angliában jelentkezik a Pop/Non Pop irányzat. A forma és a tartalom között leginkább konvencionális viszony alakul ki, így mindig marad lehetőség annak változtatására és módosítására — írja Jencks a Popról. Ezt használták ki a Pop követői is. „A gép esztétikája” címmel jelent meg az *Architectural Review* oldalain Banham cikke, amely az építészetnek is továbbított üzenetet a „vedd és dobd el”, „használat után felgyújtandó” esztétikájával. Az épületek nyitottsága, változtathatósága nem boríthatja fel az egész gondolatát, hanem idomul az új követelményekhez. Az ötvenes években jelentkezett egy erős áramlat, egyetemista kezdeményezés, amely az ismert Archigram-csoportra nőtte ki magát. A csoport érdeklődési köre olyan tervek felé fordult, amelyek a „fogyasztói” társadalom számára készültek, és a változtathatóság elvét maximálisan felhasználták. Így indul Michael Webb csöizmusa, Ron Herron sétáló városa vagy Dennis Crompton komputer-

városa. A hatvanas években az Archigram-csoport az élet ellenőrzése és választékossága felé fordul. Így jön létre az Instant-város — ballonok, állványok, robotok, fények, zörejek kavalkádja —, amely mozgatható, sőt elmozdítható, és különböző helyeken állítható fel. Új gondolkodáshoz vezető út ez, amely a technológia magaslatán egy fogyasztói társadalomnak próbált megoldásokat nyújtani.

Az irányzatokat figyelve szembe ötlük, hogy a leírások a formák és szimbólumok körül forognak; a funkció, a tartalom héttérbe szorul, de a társadalom reagálására újra felmerül — ellentétben a modern építészettel, amely már nem tud kommunikálni megrendelőjével, és kapcsolat nélkül marad társadalmával. Senki sem vonhatja kétségbe az új irányzatok szenzibilitását. Ahol a modern építészet száz egyforma ablakot tervez, ott a posztmodernizmus szimbólumot, jelet formál, metaforát, és keresi a szálakat az épített társadalommal.



*Mángoló, bűkekfa, faragott, Dunántúl, 1833, M: 73,5 cm*