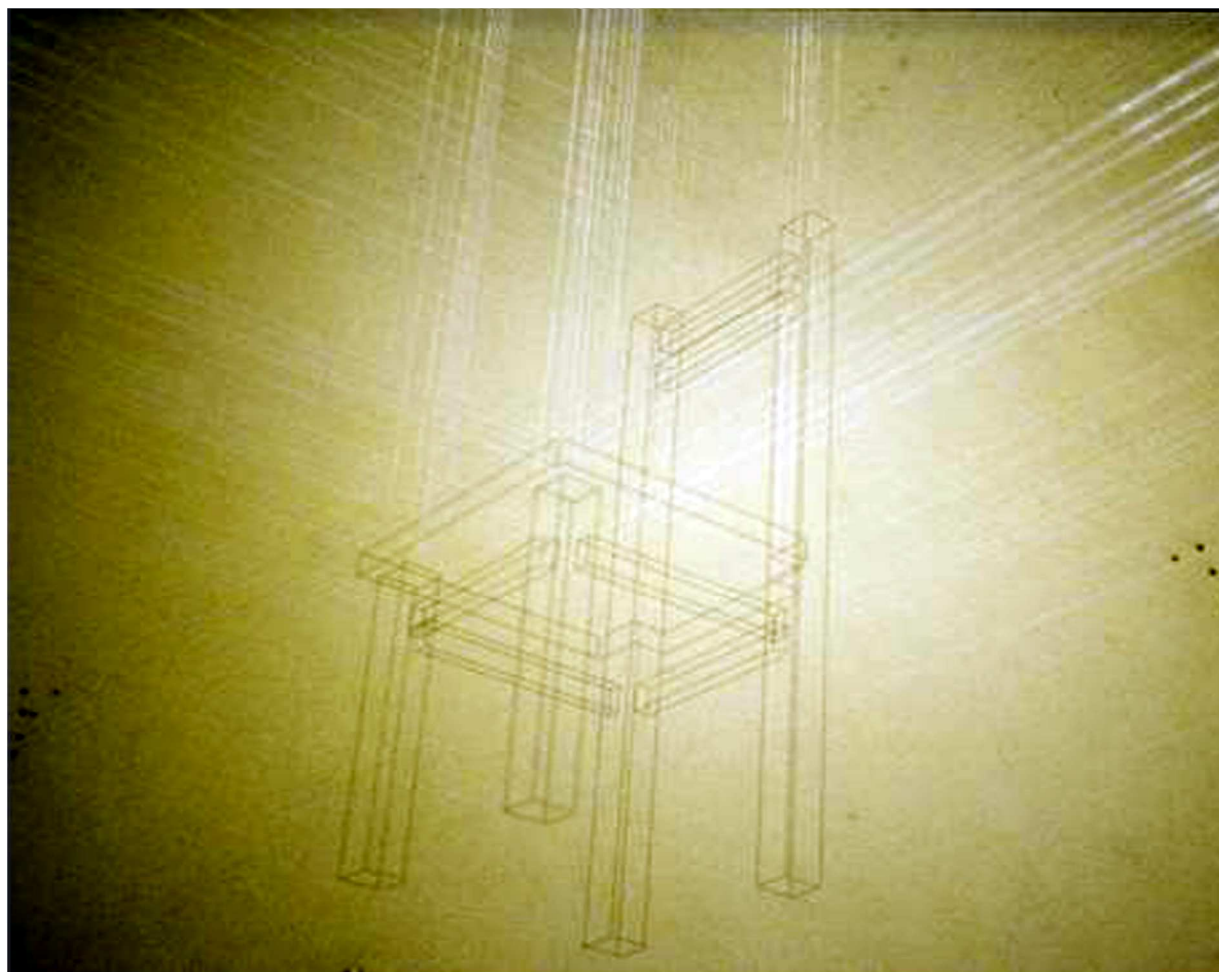


DOKTORI ÉRTEKEZÉS

SZALAI ANDRÁS MOME DLA 2010

# POÉZIS ÉS FORMA



ÉRTEKEZÉS AZ ÉPÍTÉSZETRŐL JANÁKY ISTVÁN ÍRÁSAINAK TÜKRÉBEN

S Z A L A I   A N D R Á S   2 0 1 0



## Tartalom

Előszó.....	2
-------------	---

### *Bevezetés:*

Aki ír.....	3
-------------	---

### *I. rész – Janáky István írásai felé:*

Janáky István írásai felé.....	16
Szóvá lett szellem – formává lett szellem.....	18
Emlékezés és kifejezés.....	32
Vizuális – plasztikai – architektonikus gondolkodás.....	47

### *II. rész – Janáky István írásai:*

Janáky István írásai elé.....	61
Semleges tárgyónák, montázsrelvű művek, anarchikus tárgyhalmazok.....	63
Műépítészeti szubkultúra, spontán építés, akaratlagos és önkéntelen építészet.....	76
Szent világiasság és rejtőzködő szépség.....	93
Felhasznált irodalom.....	112
További irodalom.....	118

## Előszó

A dolgozat szerzői szándék szerint annak a célkitűzésnek kíván megfelelni, ami a munka alcímében olvasható: *Értekezés az építészetéről Janáky István írásainak tükrében.*

A cím, illetve az alcím, jóllehet minden szavának egyértelmű jelentése van, némi magyarázatot mégis igényel, tekintettel például a dolgozat műfajának megnevezésére, valamint a teljesség igényét sugalló szóösszetételre – „*értekezés az építészetéről*”.

Az értekezés, mint műfaji megnevezés a dolgozatnak azt a szemléleti sajátosságát hangsúlyozza, hogy a munkában az elmélet nem új ideák létrehozására szolgáló terepként jelenik meg, hanem, ahogyan annakidején a régi traktátusokban is, – Vilém Flusserrel szólva – „a teória az ideák szemlélését jelenti”. Jelen esetben az építészet bizonyos fontos ideáinak szemlélését, ma már – a régi traktátusok célkitűzéseivel ellentétben – a teljesség igénye nélkül.

Az építészet kontinensének geográfiáját a teljesség igényével ma már lehetetlen úgy feltérképezni, ahogyan azt korábban – utoljára a tizenkilencedik században – több-kevesebb sikerrel sokan megkísérelték. Lehetetlen, de nem feltétlenül azért, mert az építészet némely tájai túl változékonyak, és nem is csupán azért, mert némely vidékei mára elhagyatottak – egyszerűen azért, mert egy egész kontinens elvont képe kevesebbet mutat a lényegből, mint az, amikor konkrét helyeket keresünk fel, ismerünk meg.

A magyar építészeti gondolkodásban Janáky István írásai – a hatvanas évek közepétől kezdődően máig – ilyen konkrét helyeknek az összességét jelentik. A szövegek, azon túl, hogy híven tükrözik egy-egy korszak szellemi lenyomatát, általános értelemben az építészetéről való gondolkodás meghatározó és maradandó teljesítményeiként is nagyra értékelhetőek. A dolgozat második része ezeknek az írásoknak az interpretációja – egybe- és egyben olvasása, bemutatása, értelmezése –, miközben az első rész igyekszik ehhez elméleti értelemben vonatkozási pontokat, értelmezési horizontot rajzolni.

Ennek az értelmezési horizontnak a viszonya a Janáky szövegekhez elsősorban kontextuális. E horizont távlatában az írások tartalma remélhetőleg gazdagabban, érzékletesebben és talán mélyebben válik – Gadamerrel szólva: „közös világban való részesedésként” – értelmezhetővé.

## Aki ír

*A tigris vadászik,  
a madár repül,  
az ember meg „Miért? Miért?” kérdezi, míg ül.  
A tigris elalszik,  
leszáll a madár,  
az ember meg így szól: „Jól van, értem már”.<sup>1</sup>*

A bölcset, aki igaz tudásra vágyott és ennek érdekében a megismerés útját és az erények mibenlétét kutatta, beszélgetésekben elmélkedvén természetükről, a legtömörebben talán a következő kijelentés jellemzi: „*Szókratész – aki nem ír.*”<sup>2</sup>

Ez a tömör megfogalmazás arra is utal, hogy az írás, a leírt gondolatok hiánya a filozófiában, a bölcsesség kedvelésének gyakorlásában kivételes dolgoknak számít. Szókratész tehát, aki soha egyetlen sort sem írt, a filozófusok között ebből a szempontból is különlegesnek mondható. Ennél persze sokkal fontosabb, hogy Szókratész, „*mint nem-író*”, azért nem írt – legalábbis Nietzsche szerint –, mert nem akart semmit közölni, inkább csak kérdezett.

A platóni dialógusokban mégis megörökített kérdései (és válaszai) nyomán azonban a filozófiában jelentős fordulat következett be: a jóra (*agathón*), mint az emberi lélek különleges alkalmasságára, erényére (*areté*) vonatkozó nem-tudás szókratészi tudása a nyugati gondolkodást egy dialogikus szerkezetű dialektikus pályára állította.

Szókratész szerint – aki ekképpen nem csupán az autonóm filozófiai etika megalapozója – ugyanis a gondolkodásnak nem elsősorban a helyes válaszok ismeretével, inkább az ezekhez a válaszokhoz való eljutás módjának fáradhatatlan tökéletesítésével kell foglalkoznia. Valódi tudáshoz jutni (valamiről) csak így lehet. A tudás személyes siker, amelyet nem lehet levetett

---

<sup>1</sup> Kurt Vonnegut: Macskabölcső – Bokonon Könyve; Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978, 129. o.

<sup>2</sup> Nietzsche mondását, magyar fordításban, Jaques Derrida: Grammatológia c. könyvében Életünk, Magyar Műhely, 1991, olvashatjuk az Első Fejezet – A könyv vége és az írás kezdete – mottójaként. A mottóként használt Nietzsche mondat teljes egészében így hangzik: „*Socrates als der 'nichtsreiber': er will nichts mittheilen, sondern nur erfragen.*” in: Friedrich Nietzsche: Sammtliche Werke, Kritische Studienausgabe – Walter de Gruyter, Berlin-New York, 1988, Giorgio Colli & Mazzino Montinari; VII. Kötet, Nachlas 1869-1874, 17. o. 1[24] feljegyzés.

ruhadarabként megszerezni, amelyre szert tenni csak az intellektus szüntelen küzdelme árán, önkritikus reflexióval lehet.

A szókratészi attitűd a belsőleg szabad ember, a jót önmagáért megismerni és tenni akaró személyiség alapmagatartása, s ennek legfontosabb aspektusa a „lélek gondozása” – odafigyelés és egyben önfelszólítás a lélek önmagával folytatott beszélgetésére. A léleknek ez az önmagával folytatott beszélgetése – későbbi latin fordításban *soliloquium* – pedig voltaképpen maga a gondolkodás.

A szókratészi attitűd – az európai történelmet és kultúrát ugyancsak domináns módon meghatározó – ellenpólusa a thraszümakhoszi attitűd. A hatalompozitivista Thraszümakhosz – Szókratész ellenlábas az „Állam” című platóni dialógusban – „*az a személy, aki a jogot és az értéket kizárólag a fizikai erő és az ebben érvényesülő hatalom függvényének tekintette*”. Számára az érték az aktuális érvényesülésből ered, praxisát mindig a fennálló normákhoz igazítja, s a normákat vagy a normának tekinthető értékeket azonosnak tartja a hatalmi cselekvés eredményével, ami által megszűnik annak a lehetősége, hogy az emberi cselekvés kategorikusan különbözhessen a természeti folyamatoktól. Az utóbbiakban a konkrét érvényesség maga a konkrét működés, az emberi cselekvés viszont alapvetően akarati, az akarat pedig értékválasztó.<sup>3</sup> Ez a két egymást tagadó, de lehetőségként egymást implikáló attitűd – allegorikusan – nemcsak történeti-filozófiai kontextusban értelmezhető, hanem a valósághoz való emberi viszonyulás gondolkodást és cselekvést feltételező más területein is. Például az építészet területén.

Az építészetről való gondolkodás nyomán születő elméletek persze itt sem eredményeznek eleve a szókratészi attitűd értelemében megismerőnek tekinthető – a dolgok felfedett alakját (*alétheia*) megmutató – tartalmakat, mint ahogyan az építészet pusztán gyakorlati művelése sem csupán csak reflektálatlan, magában a működésben érvényt nyerő cselekvés.

Mindkét attitűd lehet honos a teóriában is és a praxisban is. De ahhoz, hogy valódi (építészeti) érték szülessen, a gondolkodás és az alkotás területén is etikailag megalapozott, érték-választásra törekvő elköteleződésre van szükség.

Mindennek tudatosítása, reflexív módon való végiggondolása és folyamatos újraértelmezése fontos az alkotás során és elengedhetetlen az alkotást értelmező elméleti-kritikai tevékenység alkalmával is, különösen az „*anything goes*” értékrelativitást szuggeraló körülményei közepette,

---

<sup>3</sup> Mezei Balázs: A lélek és a másik – Jan Patočka és a fenomenológia, Atlantisz, 1998, 131-133. o.

hiszen „objektív értékpotenciállal” rendelkező (építészeti) formát létrehozni, művet alkotni e nélkül szinte csak véletlenül lehet.

Az értéktényezőket számba vevő, egy adott mű „immanens poétikáját” feltáró interpretálás elméleti-kritikai tevékenység eredménye lehet. Az „objektív értékpotenciál” létrehozása viszont az alkotóra és művére tartozik.

Ugyanakkor az építészetben való alkotói jártasság és kritikusai tájékozottság mellett mindkét oldalon – teóriában és praxisban egyaránt – szükség van elmélyülten ön-reflexív és probléma-érzékeny kritikai gondolkodásra is, amihez kevés „up-to-date” jól-informáltsággal sodródni vagy lavírozni a mindenkori aktualitás egyre magasabb hullámokat vető, de – szellemi értelemben legalábbis – egyre sekélyebb tengerén.

Az építészettel való foglalkozásnak, az építészet gyakorlásának persze nem elengedhetlen feltétele az, hogy az építész az építészettel kapcsolatos gondolatait, reflexióit (egyáltalán) megfogalmazza, s különösen az, hogy írásban fogalmazza meg – idehaza legalábbis nem.

Az építész dolga az, tartja az általánosan elterjedt hazai vélekedés, hogy építészeti gondolatait, építészetre vonatkozó képzeiteit tervekben és elsősorban megvalósult épületekben fejezze ki, jelenítse meg. Ami megépül(t), az van, a többi – gondolódik kimondatlanul mindehhez – csak szó, szó, szó.

Egy ilyen szellemi közegben fokozottan érzékelhető a lehetséges teóriá(k)hoz kiindulópontot jelentő (kritikai) gondolkodás hiánya. Kielezeten fogalmazva: a hazai építészetben mintha még most is csak „feladatok” léteznének, de – Fülep Lajos kifejezésével élve – „szellemi célszerűséget” is igénylő megoldandó, meggondolandó „problémák” nem.

A reflektivitás, a kritikai gondolkodás hiánya többek között a szórványosan nyilvánosságra kerülő alkotói „ars poeticákban”, „hitvallásokban” – vagy ezek tapasztalható hiányában – is tetten érhető. „Dúlt hitekből” összerótt, ki nem mondott vagy végig nem gondolt érzelmi entitásokra támaszkodó, vagy a mindenkori aktualitás felszínébe belekapaszkodó vélekedések halmazaiból ugyanis nehezen épül olyan fundamentum, ami az alkotást, és esetleg annak értelmezhetőségét is, kellőképpen megalapozhatja, megalapozhatná.

De hiányzik ennek a hiánynak problémaként való felmutatása is, miközben az is kitapintható, érzékelhető, ugyancsak az érzelmi entitások szintjén, hogy eme hiányállapot problémaként való felmutatásának elmaradása a szakmának – a szórványos kivételek mintha csak a szabályt erősítenék – semmiféle hiányérzetet nem okoz.

A kritikai gondolkodás vagy annak hiánya, illetve a kritika vagy annak hiánya persze két különböző dolog. Bár a kritika feltételeit a kritikai gondolkodás igénye alapozhatja meg, a kritikához valódi szakmai és társadalmi igényre is szükség van. A kritikához nem elég egy szakma – jelen esetben az építészet – csupán reprezentatív, formális nyilvánossága, amely csak a szakma, illetve a szakma gyakorlóinak *létérdekeit* képes több-kevesebb sikerrel artikulálni.

Ha csak létérdekek vannak, általában senki nem hallgat a „*lélek önmagával folytatott beszélgetésére*”, senki nem tesz fel önkritikus reflexiót is igénylő kérdéseket, és senki nem keresi a kérdésekre adható érvényes válaszokat sem. A szókratészi attitűd igénye fel sem merül. Mintha csak egyedül a nyers érdekek érvényesítésében és érvényesülésében magabízó *Thraszümakhosz* felfogása érvényesülne ilyenkor, aki azt vallja, hogy az érvény – valaminek az érvényessége és az érvényesülés egyaránt –, pusztán a működésből ered.<sup>4</sup>

Mindazonáltal vannak kivételek, akik erről a dolgról – az építészet és a kritikai gondolkodás dolgáról – másként vélekednek. A kivételek közé tartozik Janáky István is, aki legtöbb gyakorló pályatársától eltérően, rendszeresen írásba foglalja, szövegekbe önti gondolatait, reflexióit az építészetről.

Janáky István idestova több mint öt évtizede ír és publikál kisebb-nagyobb lélegzetű építészeti témájú, az építészetről szóló, az építészettel foglalkozó írásokat. Írásait, esszéit, tanulmányait ő maga szövegeknek, esetenként – némileg önironikus (ál)szerénységgel – irományoknak nevezi. A korábban különböző helyeken megjelent, szétszórtan rejtőzködő írások immár két kötetbe rendezetten is hozzáférhetőek.<sup>5</sup>

A Janáky-szövegek a hazai kortárs építészeti gondolkodás fontos, értékes és sajátos szegmensét képviselik. Az írások témája az építészet, mint formaalkotó tevékenység, illetve ennek különböző aspektusai, elsősorban a formálás és a formáló lehetőségeinek szemszögéből vizsgálva e területet, vagyis a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás sok szempontból titokzatos terepét. Janáky nem teoretikus és nem történész, hanem gondolkodó építész, akinek filozofikusan elmélkedő hangvételű és reflexív tartalmú szövegei mintha az építészeti teória és praxis között teremtenének kapcsolatot. Két olyan világ között, melyek elvileg egymásra utaltak, vagy inkább szorosan összetartozóak, mégis nagyon távol sodródhatnak egymástól. Olyankor a praxis néma kreatúráinak süket csendjében a teória "vak" beszédének foszlányai keltenek hangzavart, pedig

---

<sup>4</sup> Mezei Balázs: *A lélek és a másik – Jan Patočka és a fenomenológia*, Atlantisz, 1998, 175. o.

<sup>5</sup> *A hely – Janáky István épületei, rajzai és írásai*, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999; Janáky István: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon*, TERC Kft., 2004



csak a "látó" beszéd lehetne képes, ha nem is szóra bírni, de észrevenni, észlelni néma vagy nem beszédes dolgokat, viszonyukat kutatván teremtve kapcsolatot szavakban testet öltő és formában megtestesülő gondolatok között. Szerzőnk szövegei mintha erre törekednének.

*„Az írások az építészet berkeibe indított expedíciók beszámolóí”* – jellemzi tömören saját szövegeit a szerző. Az építészet berkeibe kutatóutakat indító *író építész* – aki nem építész-író – nem kitalál, hanem felfedez.

Kirándulásainak célja a dolgok erdején áthatolva, megpillantani az építészetet meghatározó – esetleg örök – lényegiségeket, ideákat, s elidőzni ezek *„világló tisztásain”*. A teória számára elsősorban eme ideák szemlélését jelenti, illetve az ehhez a szemléléshez kívánatos *„röntgenszemét”*, amely majd azt is látni képes, hogy mi is *„az építészet a halál óráján”*.

A halál pillanatában ugyanis *„egyszerre, együtt, minden további lehetőség nélkül kell majd látni egy építészetet. Jobban mondva érzékelni többféle, immáron csak belső eredetű érzéklet együttműködése révén. Nem egy példában, nem egyetlen kép képzeletbeli reprodukciójaként, hanem az egésznek képeként, vagy inkább az egész építészet érzeteként.”*<sup>6</sup>

Egyesek, akik ezt a végső képet statikusnak vélik, arra számítanak, hogy a kép majd készen, befejezett és teljessé tett formában érkezik az utolsó pillanatban, mint valami szolgáltatás. Mások viszont még az életük során szeretnék többé-kevésbé megismerni és befolyásolni is ezt a majdani képzetet. A befolyásolásnak kétféle módja van: az egyik a megismerés, a másik a kívülről való alakítás.

A megismerés egyrészt rutinszerzés – más szóval az adott tevékenység gyakorlásához szükséges képességek és készségek, azaz alkalmasság és tudás kifejlesztése –, *„amilyenre a barokk szerzők és előadók tettek szert a zenében, vagy az ácsok a századik tetőnél”*.

Másrészt viszont, éppen e rutinszerzés érdekében: *„Elmerülés ez egy foglalkozásban, amely elmerülés ugrással kezdődik, mint a műugróknál: az ugrásban az a fontos, hogy nem lehet közben már megállni, visszakozni”*. A megismerni akaróval szemben a kívülről alakító viszont úgy fogja fel az építészetet, mintha az egy szilárd test volna, amit *„meg lehet lökni, vagy rá lehet ütni”*.

*„A kétfajta ember – mindkettő a szakma gyakorlója – életében szembe kerül egymással és megküzdenek. Különbség köztük még az is, hogy az egyik – a megismerni akaró – a küzdelmet magát is az építészet és ama apokaliptikus építészet-képzet részeként fogja fel. A másik – a*

---

<sup>6</sup> „az építészet a halál óráján” – a kifejezés Janáky István egyik szövegének az alcímét és a tartalmát idézi: Prelúdium és fuga – Az építészet a halál óráján; Élet és irodalom, 1990. október 5. in: a hely – Janáky István épületei, rajzai és írásai; Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999; 117-122. o.

kívülről alakító – nem. *Ő ezt a csatározást az építészettől független tevékenységnek könyveli el, általános küzdelemként, mint amilyen az élelemért, a pénzért, a másik nemért és egyebekért folytatott viaskodás.*”

Az első felében párbeszédes-formájú, kissé rezignált hangvételi – és a második részben enyhén obskúrus képbe torkolló – írásban az építészethez való kétféle viszonyulás, mintha a szókratészi és thraszümakhoszi attitűdöt idézné. Mint ahogyan a megismerésre vonatkozó megfogalmazás is összecseng a szókratészi – vagy általánosabban a görög hagyomány által közvetített – mintával, miszerint a gondolkodás tulajdonképpen a megismerni vágyott közegbe való belebocsátkozásként fogható fel.

Janáky megismerés-felfogása ebben a szövegben a gondolkodásra vonatkozó görög tradíciót értelmező Heidegger megfogalmazásával rokon értelmű: *„Mit jelent... 'gondolkodni'? Azt, hogy például mit jelent úszni, sosem az úzásról szóló értekezésből tanuljuk meg. A folyamba való ugrás mondja el számunkra, hogy mit jelent úszni. Csak így ismerjük meg azt a közeget, amelyben az úzásnak végbe kell mennie.”*<sup>7</sup> Mindkét megfogalmazásban az „ugrás” mozzanatán van a hangsúly.

Az építészetnek *„a halál óráján”* kibontakozó végső és teljes képét vizionáló megfogalmazás ugyanakkor arra is utal, hogy az ennek megismeréséhez vezető út – s az úton az építészet közegébe bocsátkozottan való gondolkodás – élethosszig tart. S a teljes képhez vezető utat csak a hozzáértésen alapuló, részben a választás biztonságában megnyilvánuló értő megítélés képességének elsajátításával lehet bejárni. *„Megkülönböztetjük azokat, akik tudják, hogy miről beszélnek, és akik nem tudják”* – mondja erről Wittgenstein.<sup>8</sup>

Az értő megítélés képességének adományával ékesített tudást – ahogyan erre már történt utalás – tehát mindenekelőtt a *„lélek gondozása”* alapozhatja meg. A lélek gondozása Jan Patočka filozófiájában egyebek mellett olyan személyes, akarati döntésen nyugvó tevékenységre utal, melynek alapvető mozzanata a lélek maga-magával folytatott beszélgetése (*soliloquium*) arról, amit épp vizsgál – Platón definiálta így a gondolkodást –, ugyanakkor utal egy olyan folyamatos kommunikatív, reflexív, önvonatkozást tartalmazó viszonyra is, ami a *paideia* fogalmával rokonítható.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Martin Heidegger: Mit jelent gondolkodni? in: Szöveg és interpretáció – Cserépfalvi, szerk. Bacsó Béla

<sup>8</sup> Ludwig Wittgenstein: Előadások az esztétikáról, Latin Betűk, Debrecen, 1998; 15.o.: I./17 bekezdés

<sup>9</sup> Mezei Balázs: Thraszümakhosz és Szókratész – Patočka, a lélek gondozása és az etika antropológiai megalapozása; in: Gond 13-14, 1997; 224.-250.o.

A *paideia* Heidegger barlang-hasonlat értelmezése szerint odafordulás, átállítódás, vagyis olyan folyamat, melynek során „minden mássá válik az ember számára, ami addig nyilvánvaló volt, továbbá mássá válik az a mód is, ahogyan nyilvánvaló volt.” A *paideia*, mint „képzés” ekképpen jelent alakítást, és egy kép – mértékadó mintakép – általi kalauzolást is. Szoros összefüggésben a képzetlenség (*apaidéia*) fogalmával, amelyben nem bontakozik ki az igazi képzésre jellemző alapmagatartás, ami megragadhatná és átváltoztathatná az egész lelket, képessé téve arra, hogy a „világot” értékek alapján mérlegelje, hogy minden „valóságost” értékek alapján becsüljön, megpillantva bennük az „igazságot”, mint elrejtetlenséget (*alétheia*).

A *paideia* lényege, „hogyan szabaddá és szilárdá tegyen a lényeg megpillantásának tiszta állhatatosságára.” – mondja Heidegger, hozzáfűzve, hogy a tekintés helyességén (*óρθότης*) múlik minden. Így mutatkozik meg „a jónak az ideája” – az, ami helyes – elrejtetlenséget adva a megismertnek és megadva a megismerésre való képességet a megismerőnek.<sup>10</sup>

A gondolkodás lélekgyógyászatba ágyazódó szókratészi mintája, ami szabaddá és szilárdá tesz a megismerésben a lényeg megpillantására, Janáky építészeti témájú szövegeiben konkrétan ritkán, mégis tetten érhetően bukkan fel – sejtető motivációként, illetve motívumként is, például a következő szövegrészletben:

„Hát ide vezettek a szavak. Illetve azok a fajta gondolatok, amelyeknek szavak a világra hozói. Hogy pedig hová vezetnek azok, amelyeknek testesülése nem szavakban megy végbe, nem tudom. De egyes építész mestereknek, mint más mesterembereknek is, akik leszálltak egy szakma tárnájába, van egy különleges mészáros tekintetük. E révedő, a tapasztalatok során megnyugodott pillantás a megismerés erejétől áthatóvá válva – szinte isteni pásztázásként – száll múlton és jövőn keresztül, látva egykori és még el nem következett dolgokat. Ez, a szem kúpos gödréből kieredő sűrű szemsugár az egyetlen, ami értékesebb a házaknál és a róluk szóló szavaknál is, ám értelme megfoghatatlan és leírhatatlan.”<sup>11</sup>

A szavak által világra hozott gondolatok viszont a nyelvi közeg működése során, szöveggé szövődve írásokká válnak. A nyelv hozza mozgásba és lendíti ki rögzítettségükből a fogalmakat, ismét szavakká változtatva azokat; szavakká, melyeknek mindig azon a helyen van értelmük,

---

<sup>10</sup> Martin Heidegger: Platón tanítása az igazságról; in: Martin Heidegger: „... költőien lakozik az ember...” – válogatott írások; T-Twins Kiadó/Pompeji – Budapest, Szeged 1994; 65.-103.o.

<sup>11</sup> Janáky István: Nincs jelkép; 2000, 1992. január; in: a hely – Janáky István épületei, rajzai, írásai; Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999; 137.-144.o. – Az 1991-es szöveg eredeti címe: Bán Ferenc építész úrnak Nyíregyházára szívből (jövő) jókívánság. Az idézet a szöveg záró gondolata. Az írás először felolvasás formájában került közlésre a MIF – VNK Tölgyfa Galéria Építész kerek asztalának egyik pénteki estjén, 1991 őszén.

ahol elhangzanak. Janáky írásaiban ekképpen a klasszikus nyelvhasználat idéződik fel, amelyben – Roland Barthes megfogalmazásával élve – „*a viszonyok vezetik a szót, majd hamarosan elragadják egy mindig kivetített értelem felé*”, azaz a szemlélésre, körbejárásra szánt építészeti téma felé.

A szöveg írója számára lényeges tehát, hogy az írás nyelvi és stílusbeli képződmény, amiben a gondolkodás „*a szavak díszletei között*” zajlik, ahol a nyelv „*meghitt otthont*” biztosít az írónak, a stílus pedig „*a gondolkodás magányos dimenzióját*” adja. Szövegei nem sorolhatók az ún. „*etikett írásmódok*” közé, melyekben az írás „*az állandó 'jelenlét' professzionális biztosítására szolgál*” vagy arra, hogy írójuk „*lelkiismerete megtalálja egy kollektív üdvösség megnyugtató képét*”.<sup>12</sup>

Janáky szövegei, a szónak ebben az értelmében is, igazi írások. Mindezek fényében az építésről, aki a honi építészek között kivételesnek számító módon, szövegein keresztül is törekszik az építészet minél elmélyültebb ismeretére, röviden ezt állíthatjuk: *Janáky – aki ír.*

A kitétel ebben az esetben azt kívánja hangsúlyozni, nyomatékosítani, hogy olyan írásról, írói tevékenységről van szó, amelynek folyamányaként saját autenticitással rendelkező szövegek keletkeznek, melyek nem tartalmazzak visszautalást az eredeti nyelvi cselekvésre. Az írás által létrehozott, létrejövő szöveg, az irodalmi szövegekhez hasonlóan, elsősorban prezentálódik és nem csupán közlésfunkciót tölt be.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Roland Barthes: Az írás nulla foka; in: Roland Barthes: A szöveg öröme – Irodalomelméleti írások; Osiris Kiadó, Budapest, 1996; 7.-9.o. 17-18.o. Barthes írásának „Politika írásmódok” c. fejezete az általa értelmiséginek nevezett írásmódokkal foglalkozik. 17.o.: „Ugyanakkor, amikor az értelmiségi lép az író helyére, a folyóiratokban és tanulmányokban egyfajta pártos írásmód születik meg, amely teljességgel nélkülözi a stílust és mintegy az állandó 'jelenlét' professzionális biztosítására szolgál. Ebben az írásmódban burjánzanak az árnyalatok.” 18.o.: „Röviden szólva: még etikett írásmódról van szó, amelyben a tollnok (már nem merünk írót mondani) lelkiismerete megtalálja egy kollektív üdvösség megnyugtató képét.”

<sup>13</sup> Hans-Georg Gadamer: Szöveg és interpretáció; in: Szöveg és interpretáció (Szerk.: Bacsó Béla), Cserépfalvi kiadása 14-41.o. 33.o.: „Egy irodalmi szöveg nem pusztán egy elhangzott beszéd rögzítését jelenti. ...Az irodalmi szöveg éppen azért jelent egy sajátos mérvű szöveget, hogy nem utal vissza egy eredeti nyelvi cselekvésre, hanem maga szab meg minden ismétlést és nyelvi cselekvést: ...Egy ilyen szöveg ...saját autenticitással rendelkezik. ...Az irodalmi szöveg... megköveteli, hogy nyelvi megjelenésben prezentálódjon és ne közlésfunkcióját gyakorolja csupán.”

<sup>14</sup> Roland Barthes: i.m. 7.o.: „Az írás, előlépvén a semmiből, amelyben a gondolkodás látszólag szerencsésen beolvadt a szavak díszletei közé, ekképp a megszilárdulás valamennyi állapotán áthaladt...” 8. o.: „A nyelv az egész irodalmi alkotást nagyjából úgy zárja magába, ahogy az ég és föld találkozása biztosít meghitt otthont az embernek.” 9. o.: „...a stílus rendeltetés nélküli forma, természetes növekedés, nem pedig tudatos szándék terméke, mintegy a gondolkodás függőleges és magányos dimenziója.” 28.o. ill. ezt megelőzően: 29.o.: „... a modern költészet minden szava alatt afféle egzisztenciális geológia rejtőzik, ahol a köznévteljes tartalma felgyülemlik s nem csupán a választható tartalom, mint a prózában és a klasszikus költészetben. A Szót már nem irányítja egy szocializált diskurzus általános szándéka; a költészet fogyasztója, ... frontálisan beleütközik a Szóba, és abszolút mennyiségként fogadja be valamennyi lehetőségével együtt.”

Janáky István írásainál a fentiek hangsúlyozása nem azért fontos, hogy általa bizonyítást nyerjen szövegeinek költői minősége a szó kitüntetett, irodalmi értelmében, jóllehet textusainak ilyen természetű értékei is lehetnek, vannak.

A hangsúly az ő esetében nem azon van, hogy a nyelv közegében a stílus által költői, irodalmi formát teremtsen. Az írás elsősorban, mint a gondolkodás színpada fontos, de úgy, hogy a „szavak díszletei” ne takarják el a nyelvezet funkcionális természetét, a nyelvi viszonyokban rejlő valóságos tartalmakat, azaz a gondolatokat.

Janákytól a szöveget „*valamilyen jól formált gondolat*” szüli, aminek folyamányaképpen – megismételve a korábbi utalást – írásaiban a klasszikus nyelvhasználat idéződik fel. Valószínűleg az írások tematikussága idézi elő és őriz meg a szövegek klasszikus nyelvhasználatra utaló jellegzetességeit, hiszen az írások végső célja elsősorban nem egy kristályszerkezetű, szavakba zárt alakzat létrehozása, hanem a szavakon keresztül áttetsző és akadálytalan kifejezés, amely nem csupán közlés, ahol a szavakat „*egy szocializált diskurzus általános szándéka*” (is) vezérli. Következésképpen a „*diskurzus parcellái, alighogy hozzáférhetővé tették saját értelmüket, máris hordozó közeggé vagy előjellé lesznek, magukkal ragadván az értelmet, amely nem akar megtelepedni egy szóban, hanem a megértés, vagyis a kommunikáció totális gesztusává szeretne kitágulni.*”<sup>14</sup>

Szövegeinek döntő többsége, írásai legjava annak szándékával született (születik), hogy egy bizonyos kiválasztott témát végiggondoljon, miközben megírja, mondhatni megszüli magát a szöveget. A végiggondolás, a szöveg létrehozása közben igyekszik minden gondolatot, ami fontos, összegyűjteni és mindent kizárni, ami nem oda tartozik.

Írásainak keletkezési körülményei is jelzik ezt. Többnyire pihenés közben, lehetőleg zavartalan egyedülletben – leginkább nyaranta – szokott készülni egy-egy szöveg. Olyan, se nem igazán aktív, se nem igazán passzív szemlélődő vagy szemlélődésre serkentő állapotban megy végbe, történik az írás – a gondolkodás –, amelyben a gondolatok lassanként, mintegy a felszínre úszva, találják meg saját mondat-formájukat. Az egybegyűjtő emlékezet burkát feltörve már-már maguktól „kelnek ki”, kerülnek napvilágra a gondolatok ebben a szöveget létrehozó folyamatban, melyben „*az emlékezet az elgondoltra gondol.*”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Martin Heidegger: Mit jelent gondolkodni? in.: Szöveg és interpretáció (Szerk.: Bacsó Béla), Cserépfalvi kiadása; 11. o.: „Az emlékezet az elgondoltra gondol. ... Az emlékezet itt a gondolkodás egybegyűjtése, ami annak az egybefogására tör, ami eleve már gondolt, mert az mindenek előtt mindig is meggondolt szeretne lenni. Az emlékezet az emlékezés (Andenken) egybegyűjtése arra, ami minden más előtt meggondolandó. Az egybegyűjtés

Ekképpen az elgondoltra, mondhatni készülődően szemlélődve gondoló emlékezet állítja elő a gondolatokat, amelyek azután az írás folyamatában mondatokká, kimondásra alkalmas és leírásra érett gondolatokká sűrűsödnek.

A szöveglétrehozásnak ez a módja szoros és szinte szétválaszthatatlan kapcsolatot teremt a mondat formája és a gondolat minemősége között, hiszen a nyelvi alkotórész eminens módon hordozója a nyelv közegében formálódott gondolatiságnak.

A mondatokból szövött, szövődött szöveg teste nem csupán közvetítő eszköze, vagy pusztá rögzítője, ilyen-olyan hordozó közege a gondolatoknak, hanem a gondolatokat létrehozó és életben tartó, azokat mintegy megtestesítő közeg is. A szöveg-test és a szövegben testet öltött gondolatok ilyen jellegű szoros összefonódásának érzete többnyire – hol kisebb, hol nagyobb mértékben – jellemző Janáky legjobb írásaira.

Az említett érzet a szövegben lévő erős – bár esetenként különböző intenzitású – formai intencionáltágból is fakad. Ez az intenció, szándékoltság elsődlegesen abban jut kifejezésre – éppen a szöveg és a szövegező gondolat szoros összetartozásából adódóan –, hogy a gondolatok nem a tudományos kifejtés módszerével, az érvelés-bizonyítás szabályait követve vagy a formalizált logika technikáit alkalmazva állítódnak elő, hanem a megformált mondás által értelem-alakzatokként prezentálódnak.

A megformált értelem-alakzatként való prezentálódás: poézis, azaz *poiészisz*, a szó általános és eredendő értelme szerint, vagyis készítés, létrehozás.<sup>16</sup> A szövegnek lényeges értéke a forma, a gondolatok alakba rögzítettsége, készítettsége; egy bizonyos készítő mozzanat – készítő: *poiétiké* –, ami az írásokat mű-szerűvé, mű-szerűen készítetté és jelenlévővé teszi.

A mű-szerűség kapcsán ugyanakkor ismét fontos hangsúlyozni, hogy az írás formai intencionáltsága nem az irodalmi értelemben vett költőiségre irányul elsődlegesen – bár potenciónalisán, épp a mondottak okán, ennek a feltételei is adottak –, hanem egy szocializált diskurzusra; kommunikációra, ahol „*a kommunikáció nem azt jelenti: megragadni, felfogni,*

---

biztonságba helyezi magánál és magába rejti azt, amin eleve elgondolkodunk, mindabból, ami jelenül, valamint jelenülőként (Wesendes) és a voltat jelenként őrzőként (Gewesenes) megszólít. Az emlékezet, az együvé fogott emlékezés az elgondolandóra, a költés forrása. Eszerint a költészet lényege a gondolkodáson nyugszik.”

<sup>16</sup> Ernesto Grassi: A szépség ókori elmélete. Tanulmány kiadó, Pécs, 1997. 97.o.: „Platón is kiemeli a *Lakomában*, hogy meglepő dolog a poétikát a költészettel azonosítani, amikor a 'poiészisz' eredetileg egy sokkalta szélesebb és alapvetőbb fenomént – nevezetesen a létrehozást – jelent, aminek a költészet *csak egy rész-aspektusa*” – „Mint tudod, alkotás azaz *poészisz* többféle létezik, mivel minden olyan okot, amely egy nemlétezőnek létezőbe való átmenetét eredményezi, *poiészisz*nek mondunk. Ennélfogva valamennyi mesterségbeli tevékenység (tekhnai): *poiészisz*, és valamennyi mesterember: *poiétész* ...” (Lakoma 205.f.c)...”



*leigázni és rendelkezésünk alá vonni, hanem egy olyan közös világban való részesedést jelent, amelyben megértjük egymást.”*<sup>17</sup>

A szövegek megértésére, értelmezésére, „olvasására” vonatkozó megállapítás visszautal a szövegekre többnyire jellemző kifejezőmódra. A közös világban való részesedésként felfejthető szöveg-szövet, éppen a kifejezésben erősen érvényesülő poétikai dimenzió következtében, őrzi szövődésének, szövöttségének, vagyis készitetségének, mű-szerű intencionáltságának, tűnődő nyomait, hasonlatosan a klasszikus szövegekben tetten érhető tűnődéshez, ami „*nem jelent mást, mint önmagát*”.

Az ilyenformán tűnődő szöveg „*noha... jelentéssel telített, mégis úgy tűnik, mintha valami végső értelmet tartalékolna, melyet nem mond ki, ám melynek helyét szabadon, jelentő-értéken hagyja.... A Tűnődés... nem a ki nem mondott, hanem a kimondhatatlan jelentője.*”<sup>18</sup>

A kimondhatatlant jelentő tűnődés mintha annak tapasztalatából is fakadna, hogy a „készített dolgok” tárgyaktól művekig terjedő világát a szavak nem képesek maradéktalanul birtokba venni, annak ellenére, hogy szavak és a bennük születő értésre-készítő tartalmak nélkül talán el sem lehetne igazodni ebben a végtelennek tűnő univerzumban, amelynek csak egy (kis) részét képezik a mű-szerűvé kikristályosodó, s így az esztétikai értelmezés kitüntetető figyelmében részesülő formai képződmények. Bár ez utóbbiak felfogása, értelmezése sem feltétlenül a szavak segítségével, a nyelv útján jut kifejezésre.

Hiszen a mű-szerű dolog felfogása (aiszthészis) csak hasonló a fogalmi megértéshez (logosz). De – ahogyan Bacsó Béla írja – „*az aiszthészis mint értés nem a szubjektum és az objektum előbbi által beteljesített adekvációja*”, hanem inkább a dolog magát úgy látni engedő feltárulása, ami értelem-elvárás támogat és vonatkozás-bőséget teremt, miközben „*engedi kiderülni, hogy mi a*

---

<sup>17</sup> Hans-Georg Gadamer: *Épületek és képek olvasása* (1979); in: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*; T-Twins Kiadó, Budapest, 1994; 167.o.

<sup>18</sup> Roland Barthes: *S/Z*; Osiris Kiadó, Budapest, 1997. 270-271.o.: XCIII. A tűnődő szöveg c. fejezet: „...a klasszikus szöveg is tűnődő: noha...jelentéssel telített, mégis úgy tűnik, mintha valami végső értelmet tartalékolna, melyet nem mond ki, ám melynek helyét szabadon, jelentő-értéken hagyja. A tűnődés nem más, mint a jelentés e nulla foka (mely nem a jelentés megsemmisítése, hanem éppenhogy annak elismerése), e toldalékolt, váratlan jelentés, az implicit teátrális jele. A tűnődés (a tűnődő arc vagy szöveg) nem a ki nem mondott, hanem a kimondhatatlan jelentője. Mert bár a klasszikus szövegnek nincs több mondanivalója annál, mint amennyit kimond, legalább megkísérli "tudatni", hogy nem mond mindent el; ez az *allúzió* kódolódik tűnődésként. A tűnődés nem jelez mást, mint önmagát. Mintha a szöveget csordultig töltve, ám mégis rögeszmésen félve attól, hogy az nincs *kikezdetlenül* feltöltve, a teljesség további *et ceterá*ját sietne a szöveghez csatolni. Ahogy a tűnődő arckifejezés a visszatartott szavaktól terhes emberfőre utal, úgy a (klasszikus) szöveg beírja jeleinek rendszerébe teljességének szignatúráját – az archoz hasonlóan a szöveg is *kifejezővé* válik (amin azt értjük, hogy expresszivitását jelöli), olyan interioritással gazdagodik, melynek feltételezett mélysége kárpótol szűkmarkúan mért többes számáért. *Min tűnődik?* – tennénk fel szívesen a kérdést a klasszikus szövegnek, e diszkrét kihívásra reagálva; ám a szöveg agyafürtebb lévén annál, semhogy azt válaszolná: *semmin*, nem felel, a jelentést végleg berekeszti a felfüggesztésben.”

dolog.”<sup>19</sup> A dolog (*aiszthon*) mibenlétének feltárulását eredményező *aisztheszisz* mint értés, végső soron a forma evokatív – felidéző erőt hordozó – jellegét hangsúlyozza, s egyúttal értelmének kimondhatatlanságára is utal.

„*A forma, mint olyan, nem a hogyan, de nem is a tiszta szellem, sem az igazság érzéki látszatban való megjelenése*” – állapítja meg Heller Ágnes. „*Mindezek a kifejezések csak körülírják a formát a maga általánosságában. A körülhatárolt – a perasz – a mértékben született azonosság, maga az ez és ez, és így kimondhatatlan. Ezért lehet csak rámutatni.*”<sup>20</sup>

Kétségtelen, hogy különösen azok a „készített dolgok” – köztük a tárgyak és az épületek –, melyek esztétikai értéküket nem az ábrázolás elvont funkciójából nyerik, ellenállnak a szavaknak. Műtárgyként és tárgyként is „*a megismerő gondolat és a tett közötti mezőben helyezkednek el*”, formájukat pedig „*operacionális karakter*” jellemzi, ami „*az aktusban való gondolkodás*” önmagával azonosságot prezentáló evokatív jellegét nyilvánítja ki. Különbséget – Németh Lajos szerint – csupán az artikulációs szintek, illetve az „*intermediális jelentések*” száma jelez.

„*E tárgyi világ ereje* – mondja Németh Lajos – *épp a funkcionális és az esztétikai szféra egymásba játszásában rejlik*”, aminek következtében – ismét csak evokatív jellegük révén –, e tárgyak „*nem csupán esztétikai értékorientációt tükröznek, hanem életformát is revelálnak.*”<sup>21</sup>

Janáky István tűnődő, a kimondhatatlan végső értelmét, mint a tárgyi, építészeti formára vonatkoztatható végső értelmet is tartalékoló szövegei a tárgyak világának ezekre a megismerő gondolat és tett között húzódó területeire hatolnak be, különböző irányokból indulva az ismeretlenbe.

Írásai nem pusztán beszámoló, hanem annak a dialogikus struktúrájú kérdés-válasz viszonynak a lenyomatait is jelentik, amelyben – Gadamerrel szólva – a megértés újra és újra a szembenállás és a valamiben való részesedés kölcsönös játékaiként keletkezik.<sup>22</sup>

Az írások itt most csak felvillantott alapvonásai talán érzékeltetik a szövegek szerzőjének alapállását, szemléletét és gondolkodását, melyekből kirajzolódik – vagy legalábbis feldereng – építészeti felfogásának horizontja. E szellemi horizont egén az írások, mint fénylő égitestek

---

<sup>19</sup> Bacsó Béla: Műalkotás és fenomén – F. Kauffmann fenomenológiájáról; in: Bacsó Béla: „Mert nem *mi* tudunk...” – Filozófiai és művészetelméleti írások; Kijárat Kiadó, 1999; 89.-99.o.

<sup>20</sup> Heller Ágnes: A hülomorfizmus kétértelmű hagyatéka; in: Heller Ágnes: Költészet és gondolkodás; Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 1998; 91.-106.o.

<sup>21</sup> Németh Lajos: A művészetelmélet és a népművészet; in: Ethnographia, 1977. 1. 103.-113.o.

<sup>22</sup> Hans-Georg Gadamer: Épületek és képek olvasása (1979); in: Hans-Georg Gadamer: A szép aktualitása; T-Twins Kiadó, Budapest, 1994; 167.o.

világítják be az építészet szüntelen megismerésre sarkalló tájékait, köztük olyan elhagyott vidékeket is, ahová talán csak Janáky István írásai juttatnak fényt.

De mielőtt sor kerülne a Janáky szövegek részletesebb osztályozására és elemzésére – az írások, mint égitestek "csillagtérképének" pontosabb megrajzolására – magának a tématerületnek – a tágran értelmezett építészeti kifejezés és művészi formaalkotás területének – a szellemi térképét is érdemes legalább vázlatosan felrajzolni, érintve nem csak a forma és a formálás, hanem az ezzel összefüggő gondolkodás és elméleti interpretáció néhány kapcsolódó területét is.

E szellemi térkép megrajzolásához a konkrét témától, Janáky szövegeitől, először „hátrálni kell, hogy magasabbra ugorjunk”.<sup>23</sup> Oda, ahonnan elrugaszkodva ez a szellemi táj jól kivehetővé válik.

---

<sup>23</sup> Utalás a francia mondásra: „reculer pour mieux sauter” – hátrálni, hogy magasabbra ugorjunk.

## Janáky István írásai felé

A következő fejezetek még nem Janáky István írásairól szólnak, témájuk nem a szerző szövegeinek interpretálása. Elsősorban arra szolgálnak, hogy távlatot, perspektívát teremtsenek a szövegek bemutatásának, értelmezésének, illetve megalapozzák magát az interpretációt azzal, hogy az építészetről való gondolkodás és az építészet közegében való gondolkodás néhány fontosabb aspektusát felvázolják.

Mindez az interpretáció *felé* való megindulást szolgálja, illetve magát az értelmezésre váró dolog *felé* való megindulást magát is jelenti. A megindulást, az interpretációt, a szövegekről való gondolkodás felé, elképzelésnek kell kísérsnie, amely mederben tartja az értelmezést, vonatkozási rendszerbe helyezi, illetve megfelelő irányba lendíti a gondolatokat.

Itt még nem magukról a szövegekről szólnak a gondolatok, hanem inkább a szövegek *felé* tartó gondolkodásról van szó, amelynek nyomán kirajzolódik annak a szellemi tájnak a térképe, amely térképen rajta vannak, illetve amelyen elhelyezhetőek, beazonosíthatóak a Janáky írások is.

E vázlatosan megrajzolt térkép nagyobb területet ábrázol annál, mint ami szorosabban véve az építészet vidéke, és olyan nézetet mutat, amelyen nincs rajta teljes terjedelmében az építészet, de erre a átfogó nézetre van szükség ahhoz, hogy bizonyos összefüggéseket pontosabban lehessen érzékelni.

Az építészet helyzete ahhoz képest, amikor még „királyi művészet” volt, mára alaposan megváltozott, ahogyan változott az építészetéről és az építészet közegében való – korábban így el sem különülő – gondolkodás is.

A hajdan volt *sensus communis* idején az építészetéről traktátusokat írtak. Szemléletüket, a könyvekben megjelenő teóriát, ami a praxist is magában foglalta, az elődökre (tekintélyekre) és a hagyományokra való hivatkozás alapozta meg. Számukra a teóriát az ideák szemlélése jelentette. A traktátusok – miközben szerzőik tekintetüket az ideákra irányították – *tárgyalták* témájukat, az építészetet.

Amikor a szép és a művészet, s benne az építészet mibenléte önmagában és jóhoz, igazhoz való viszonyában is (bölcseleti) magyarázatra szorult, az építészet értelmezését látnokí, utópikus szemlélet kezdte áthatni. Az első esszéíró látnokok szándéka még az volt, hogy hidat verjenek a múlt és a jövő között. Az esszék – mivel szerzőik már nem voltak meggyőződve a régi ideák érvényességéről – *tanulmányozni*, vizsgálni kezdték témájukat, az építészetet.

Később a mitikus alapon létező régi ideákat (értékeket) a történelem mítosza váltotta fel. A történelem mitikus felfogása (historizmus) teremtette meg az alapot új ideák létrehozására. Ekkor születtek a történelem tanulmányozásában gyökerező átfogó, enciklopédikus tárgyalások, melyek az eredet vizsgálatát célozták meg, hogy megfejthessék a fejlődés irányát, meghatározzák a kor(ok) szellemét.

Az enciklopédikus, historicista tanulmányozó tárgyalásmód, úgy tűnt nem kínált közvetlenül alkalmazható „cselekvési programot” az építészek számára. Új ideákat hozott ugyan felszínre, de nem elég hatékonyakat. Ezek körvonalozták ugyan a korszellemet, de nem ragadták meg elég egyértelműen. Szükségessé vált a konkrét cselekvés, amit az építészek (művészek) kiáltványokban, kiáltvány-szerű deklaratív írásokban öntöttek formába. Majd egyre nagyobb mértékben, különböző szaktudományok horizontján is megjelent az építészet: művészetelmélet, művészettörténet, filozófia, szociológia, kulturális antropológia, néprajz stb.

Az építészetről szóló történetileg kialakult írásmódok mindegyike szinte máig fennmaradt. Ám eközben az elmélet közvetítő közege, az írás, ami nem egyszerűen a beszéd vagy a nyelv pusztá rögzítése, szintén sokat változott. Mindez nyomatékosan irányítja a figyelmet az értelmezés és a megértés fogalmainak körüljárására. Egyrészt a szövegekre vonatkozóan, másrészt általában; tudva azt, hogy „a megérthető lét – nyelv”, ami azt is jelenti, hogy soha nem érthetjük meg teljesen azt, ami van.

Mindennek fényében hasznos lehet a szellem építészetet, illetve építészeti gondolkodást meghatározó vidékeinek némely sajátosságát számba venni. Különösen azokat, amelyek befolyásolják az építészeti kifejezés illetve a jelentés értelmezésének kérdéseit – a kifejezés történetileg determinált aspektusait érintő megfontolásokkal kezdődően, a forma értékteremtő szerepét hangsúlyozó elméleteken keresztül, az aktusban való gondolkodás értelmezéséig, illetve a formaalkotás operacionális karakterének hangsúlyozásáig.

Jóllehet ezek a kérdések az elmélet kontextusában nem úgy jelennek meg, mint ahogyan majd Janáky tűnődően szövődő szövegeiben bizonyos fogalmak felbukkannak, hanem sűrített, koncentrált módon (és mennyiségben). A Janáky szövegeknek egyébként is sajátossága, hogy bennük a teoretikus eredetű terminológia csak ironikus összefüggésben szerepel, vagy csak jelzésszerűen. A szövegek másik sajátossága, részben ennek köszönhetően az, hogy a teória bizonyos fogalmait – pl. a (művészi) forma – inkább csak a szövegek kontextusába rejtetten lehet felfedezni az írásokban.

## Szavá lett szellem – formává lett szellem

A gondolatok a szellem testesülései. A szellem válhat szavá és lehet formává is. A gondolkodás a "szellemi létezőkkel" való érintkezés területe, a szavak és a formák keletkezésének birodalma. Vannak gondolatok, melyeknek „szavak a világra hozói” és vannak gondolatok, amelyeknek „testesülése nem szavakban megy végbe” – állapítja meg a szavakkal és a formákkal kapcsolatban az egyik, már idézett írásában Janáky István. Az épületeit, rajzait és írásait tartalmazó „A hely” című kötet előszavában pedig így fogalmaz: „A szavak és a tárgyak immár menthetetlenül szétváltak. Vannak dolgok, amiket csak szavakkal lehet felfoghatóvá tenni, és vannak tárgyak, amelyek némák mindörökre, sem ők nem bocsátanak ki szavakat, sem hozzájuk férközni nem lehet. Ezért néha leülök, átnézek a tárgyak fölött és hevesen fogalmazok. (...) Csak akkor írok, ha érzem, hogy az a szöveg, amelyről éppen szó van, a dolgozat végére érve teljesen beburkolja közölnivalómat: a héj nem lukas, nem fog belőle idővel kiszivárogni, eltűnni a belseje. Ezt csak úgy tudom megcsinálni, ha az irodalmi karakterű burok befelé terjedve lassan (szinte) teljesen burokanyagá változtatja az eredetileg másfajta (építészeti) tartalmat.”<sup>25</sup>

Az idézetek tanúsága szerint Janáky pontosan érzékeli a szavak és a formák világa közötti viszonyt, s e viszony problematikussá válását és azt is, hogy a(z) (építészeti) formák világa ebben a problematikusnak érzékelt viszonyban a szavak – a fogalmi gondolkodás – számára már-már hozzáférhetetlennek tűnik. És mégis: talán csak a szavak képesek arra, hogy feloldják a formai képződmények – a tárgyak, az épületek – immár örökösnek tetsző némaságát.

A idézetekből ugyanakkor az is kitetszik – a megfogalmazás utal rá –, hogy a szöveg, az írásban való „heves fogalmazás” – a gondolkodás – csak "irodalmi karakterű burok" formájában képes szavakká kérgesíteni „az eredetileg másfajta (építészeti) tartalmat”, vagyis – ahogyan erről más összefüggésben már volt szó – poézisként. Hiszen a gondolkodás során a szavak fogalmakat szülnek, s ezek konfigurációjaként válnak láthatóvá az ideák, vagyis azok a „lényegiségek”, vagy „szellemi létezők”, amelyek az igazságot, mint szándék nélküli létet alkotják. A formát eredményező gondolatok is az ideák ábrázolására törekszenek – valamely ideához hasonlatos

---

<sup>25</sup> Janáky István: Nincs jelkép; 2000, 1992. január; in: a hely – Janáky István épületei, rajzai, írásai; Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999; 137.-144. o., illetve Janáky István: Előszó; in: a hely, 7. o.



végleges alakot alkotva a mindenkori jelenben – szépségként jelenítve meg az igazságot. Az ideák világának ekképpen való szóbeli vagy képi-formai ábrázolása voltaképpen maga a poézis – *poiészisz*, azaz készítés vagy létrehozás – ahol az igazság szépségként van jelen, a szépséget pedig annak igazsága hitelesíti.<sup>26</sup>

Mindez a hajdan létező *sensus communis* – közös érzékelés és ízlés – fennállása idején, annak védőernyője alatt magától értetődő módon tűnhetett érvényesnek. A *sensus communis* szétesésének következtében azonban az igazság és a szépség korábban egymásra utalt fogalmai – a jó fogalmával együtt – önállóvá váltak, majd megkérdőjeleződött a poézis tisztasága is, miközben olykor úgy tűnik, hogy a szavak és a formák kifejező ereje is apránként elenyészik. Az általános elvek bizonytalanra válása, az egyetemes törvénytán megingása a művészi – építészeti – formaalkotásra és az ezzel kapcsolatos teóriára is kihat.

*„Ilyenkor megnő a kritika rangja és esélye. Nem másodlagos, alkalmazott, hanem elsődleges, lehetséges teória. Nem végpont egy létező teóriában, de kiindulópont egy létrehozandó teóriához. Éppen a kritika lehetőségei miatt érdemes pontosítani. Nem a történelem és benne létünk eredendő történetisége szűnt meg. Csupán a történelemre és benne létünk eredendő történetiségére vonatkozó magyarázatok lettek kérdésesek. A mű ma is történeti produktum, történelmi sorsot hordozó üzenet és művészi ítélet. Csupán történeti produktum voltának, történelmi sorsot hordozó üzenetének és művészi ítéletének értelmezése szorul újragondolásra. Hitélt vesztett régi sémák után hitelesíthető új gondolatmenetekre. Tények és összefüggések érzékeny és elméletileg pontos néven nevezésére. Szerényebb, de szilárdabb következtetésrendszerre. Konkrétabb, de töprengőbb, utópiáktól mentes, de hitektől nem mentes megfogalmazásokra.”<sup>27</sup>*

A nehézséget azonban nem csupán az a szinte már közhelyszerű és közismert tény jelenti, hogy korunkban az értékek felismerése egyre nehezebb, mert relativizálódott az értékrend és következésképpen nincsenek általánosan érvényes (esztétikai) normák. Csökkenni és erejét veszteni látszik az a szellemi energia is, amely egy adott kor művészi formaalkotást – a szó (*logosz*) és a forma (*eidosz*) vonatkozásában is – megalapozó gondolkodásmódjának nem pusztán tükrözője, de generálója is volt. Ennek a szellemi energiának, szervező és homogenizáló erőnek a belső demiurgosza, jószerivel a huszadik század elejéig, egy Alois Riegl által teremtett fogalom, a

---

<sup>26</sup> Walter Benjamin: A német szomorújáték eredete – Ismeretkritikai előszó; in: Angelus Novus, Budapest, Magyar Helikon, 1980. 195-232. o.

<sup>27</sup> Poszler György: A szépség és a felé mutató csillagok – Hat tézis a kritika esélyeiről, in: Vonzások és választások, Budapest, Liget, 1994. 106-107. o.

Kunstwollen volt, aminek lényegét Heinrich Wölfflin tömören így fogalmazta meg: „*nem minden lehetséges minden korban*”.

Ha azonban a „*nem minden lehetséges*” addig törvényszerűnek tűnő belső logikáját a „*minden lehetséges*” állapota váltja fel, akkor a művészi törekvéseket – a formaalkotást és a róla való gondolkodást is – már nem belső erők vezérik, hanem külső manipuláció. S ha minden lehetséges, akkor tulajdonképpen „*minden mindegy*” – az autentikusság szűnik meg, vagy válik legalábbis kérdésessé. „*Az egzisztenciál-filozófia kérdésfeltevésénél vagyunk tehát, a nem autentikus és az autentikus lét problémakörénél, s úgy tűnik, hogy a művészet nagy egészében a nem autentikus lét szférájába került, s csak nagyon kevesen tudják a sodrából kivonni magukat.*”<sup>28</sup>

De nem csak a művészet került a nem autentikus lét szférájába, hanem a modern – és modern utáni – kor egész expresszív kulturális rendszere is megroppanni látszik. A minden érték átértékelésének nietzschei gondolata nem a jón és a rosszon, az igazon és a hamison, a szépen és a csúfon való túljutás formájában valósult meg, hanem innen maradvá rajtuk, az értékek visszafejlődésének formájában.

„*Nem átváltozás, meghaladás történt, hanem felbomlás és elmosódás. (...) Az értékek mind kancsallá váltak. Nagyon messzire kerültünk attól, hogy az értékek feszültségéből és folytonos egymásnak ütközéséből valamiféle értéktöbblet jöjjön létre. (...) Amikor a hamis felhasználja az igaz összes energiáját, vagy fordítva, az az illúzió. Amikor a reális felszívja az irreális összes energiáját, az a fikció. Ezzel szemben viszont, amikor az igaz elveszíti még a fordított, imaginárius energiáját is, az a szimuláció, vagyis az illúzió legalacsonyabb foka. Amikor a jó még a rossz energiáját is elveszíti, az az erkölcs legalacsonyabb foka.*”<sup>29</sup>

A baudrillard-i paroxizmusnak mintha a huszadik századi – modern, posztmodern, neomodern, stb. – építészet esetében is lenne létjogosultsága. Már csak azért is, mert az építészet a huszadik század meghatározó kulturális és esztétikai paradigma-váltásainak az időszakában – annak ellenére, hogy a műfajokat regulatív módon determináló klasszikus pozícióját elvesztette – meghatározója, főszereplője volt az aktuálisan végbemenő folyamatoknak. „*Az építészet, szoros*

---

<sup>28</sup> Németh Lajos: A Kunstwollen zavara; Tartóshullám, Budapest, 1985. 107-110. o.

<sup>29</sup> Jean Baudrillard: Az érték sorsa. in: Az utolsó előtti pillanat (A közönyös paroxista) – beszélgetések Philippe Petit-vel, Budapest, Magvető, Lassuló idő, 2000, 9. o.

*szövetségben a technikai fejlődéssel, ugyanolyan élcsapat volt a modernizmus felé menetelők között, mint az attól elfelé vezető menetben.*”<sup>30</sup>

Következésképpen az építészet esetében sem beszélhetünk meghaladásról, inkább a bomlás és az elmosódás jelei látszanak. „Az előállítás és az elkészítés – és ez már rég nemcsak a művészi tevékenységre érvényes – egyre inkább felfedezéssé, megtalálássá, sikerült kiragadássá, gyűjtögetéssé, idézéssé, és összeállítássá vált.”<sup>31</sup> Ugyanakkor, ami az építészetben való és az építészetről való gondolkodásban is szinte töretlenül domináns maradt, az egyrészt a technika „így is lehet, úgy is lehet” logikájának változatos módon való érvényre juttatása és hiposztázálása a különböző – gyakran ellentétes szemléletű – irányzatokban és elméletekben, ahol az újabb és újabb civilizációs találmányok az intellektuális fejlődés illúzióját is keltik. Más kérdés, hogy a technicizmus pátosza, a haladás technika által determinált mítosza újabban többnyire esztétikai gyökerű teóriákban érvényesül.

A (technikai fejlettségen alapuló) haladás eszméjének utópisztikus intenciója is töretlenül determinálja az építészeti teóriát. A jelen és a jövő kihívásai eszerint szüntelenül újabb és újabb válaszokat kívánnak, manapság még inkább, mint korábban bármikor. Új, vagy csak régi-új víziók, utópiák, anti-utópiák, vagy csupán újszerűnek tetsző ötletek, árasztják el ma is az építészetet, amelyek a természet- és a társadalomtudományok különböző területeiről származó metódusokat, eszméket elegyítenek a kortárs képzőművészet új médiumainak ugyancsak újdonságra és aktualításra alapozott alkotói szemléletével.

Az építészeti utópiákban foglaltak szükségszerűségét általában a tudományos-technikai fejlődéssel szokás alátámasztani, az emberi tudás halmozódásával érvelve. Vagy azt hangsúlyozva, hogy „*valamiről egyre többet tudunk*” vagy azt – többnyire jóval gyakrabban –, hogy „*egyre több valamiről tudunk*”. Részben akár függetlenül attól is, hogy a „*valamiről többet tudni*” és a „*több valamiről tudni*” állapota nem ugyanaz.

*„A tudomány, ha meggondoljuk, az utóbbi értelemben látszik a haladást, a világ javulását szolgálni. Ám nagyon nehéz belátni, miért kellene egyre boldogabbnak lennünk attól, hogy egyre több dolgról tudunk. A mennyiség önmagában végül is nem morális kategória, csak a minőség*

---

<sup>30</sup> Hannes Böhringer: Romok a történelmen túli időben ; in: Kísérletek és tévelygések – A filozófiától a művészetig és vissza, Balassi Kiadó-BAE Tartóshullám, Budapest, 1995, 41. o.

<sup>31</sup> Hannes Böhringer i. m. 41. o.

*az. A puszta és tagadhatatlan ténynek, hogy egyre több dolog kerül szellemi és fizikai birtokunkba, a világ romlásához és javulásához semmi köze.*”<sup>32</sup>

Az építészeti teóriában, ahogyan az elmélet sok más területén is, erről mintha folyton megfeledkeznének. Következésképpen a „másság és nóvum” igézetében zajló változások, a tudás halmozódása, amit szeretünk fejlődésnek alítani, – egy Salamon Jánostól kölcsönzött metaforával és gondolattal élve – az aranykor emlékének elhalványulásához és az isten(ek) barátságának elvesztéséhez vezethet. Jóllehet *„az aranykor nem illúzió, ha a haladás nem az.*”<sup>33</sup>

A kezdetet aranykornak tekintő klasszikus szemlélettel persze a modern – és minden modern utáni – szemlélet, merőben ellentétes. A modern szemlélet szerint kisebb-nagyobb visszaeséseket leszámítva a világ – s ez tény – fokozatosan javul. De ez nem annak köszönhető, hogy az ember – más fajokhoz hasonlóan – a „túlélés szakértője”, hanem elsősorban intellektuális és morális fejlődés eredménye. Az intellektuális fejlődés eredményeként egyre tisztábban látjuk, hogyan *illeszkedünk*, a morális fejlődés eredményeként pedig egyre világosabb, hogyan kellene illeszkednünk fizikai és társadalmi környezetünkbe.

*„Ha a 'van' és a 'kellene' közötti szakadék látványa az előző korokhoz képest mélyebb elégedetlenséggel tölt el bennünket, ez éppen ennek az intellektuális-morális fejlődésnek, s nem a világ romlásának a bizonyítéka. Nem a szakadék mélyül, csupán mi látunk mélyebbre benne. Meglehet, hogy ez a képességünk modernkori tudatunk sokat emlegetett nyugtalanságának a forrása, de ugyanakkor a haladásnak, a világ javulásának szükséges feltétele is.*”<sup>34</sup>

A „van” és a „kellene”, illetve – lényegében ugyanazt értve rajtuk – a „van” és a „legyen” arányai, hangsúlyai a gondolkodásban meghatározzák egy-egy elmélet irányultságát. A „van” és a „legyen” arányai az építészettel kapcsolatos gondolkodásban – és ennek következtében az építészetben, az építészeti kifejezésben is – változatlanul mintha az utópiák, az utópisztikus jellegű elméletek javára tolódnának el. A „van” – a jelen bírálata – ebben az összefüggésben a(z) (építészetet determináló) valóság tényeinek számbavételére utal, a „legyen” – a jövő leírása – pedig eme tények változásainak értékelésére a(z) (építészetről való) gondolkodásban.

---

<sup>32</sup> Salamon János: A világ romlásáról – A klasszikus és a modern dialógusa; in: Nappali ház, 1993. 2. 21. o.

<sup>33</sup> Salamon János: i. m. 21. o. a gondolat folytatása: „A haladás valósága két premisszán nyugszik; az egyik az egy tény, a másik egy lélektani tényeken alapuló elmélet. Az egyik szerint az emberi tudás halmozódó; a másik szerint az emberiség tudatosan, vagyis a megfelelő tudás birtokában sohasem árt magának, hanem mindig a saját javára cselekszik.” stb.

<sup>34</sup> Salamon János i. m. 20-21. o.

Az építészetről való elméleti gondolkodásnak tehát nemcsak a „valóságtudomány”, hanem az „értéktudomány” kritériumainak is meg kell(ene) felelnie. *„A fontos az, hogy a kétféle szempontot ne keverjük össze, vagyis egyrészt ne állítsuk arról, ami valóban és megállapíthatóan van, egyben azt is, hogy annak úgy is kell lennie, másrészt ne állítsuk arról, amit szeretnénk, hogy legyen, azt, hogy az már úgy is van.”*<sup>35</sup>

Az építészeti teória vonatkozásában a fenti problematika mondhatni szimptomatikus. Az utópisták – vagy a mindenkori kényszeres újdonság-hajhászok – számára a múlt tényszerűen és racionálisan indokolja a jelen negatívumainak szükségszerűségét és ebből csak a jövő irányába nyílik menekülés, azaz megoldás. A mából való menekülés attitűdje a régi és az új építészeti utópiáknak és anti-utópiáknak egyaránt sajátja. Következésképpen a jelen nem igazán lehet a(z) (építészeti) megújulás helyszíne – „itt, de nem most” –, sokkal inkább, mint elkerülendő konfliktusforrás, mint elveszett esély, vagy mint átláthatatlan labirintus jelenik meg a léttranszcendencia különböző irányzataitól ihletett, a jelent egy kivetített jövőből értelmező, azaz modern módon utópikus gondolkodásban.

A „szóvá lett szellem”, a szóvá válni törekvő gondolat, azaz a teória birodalmában a fentebb vázlatosan érintett szemléletbeli fejlemények ugyanakkor azt is eredményezik, hogy az építészeti fogalma, mint a gondolkodás tárgya szinte feloldódik a különböző elméletekben. De azt is lehet mondani, hogy az építészeti fogalmának határai inkább mintha elmosódnának, mint kiterjednének és gazdagodnának az efféle gondolkodásban.

*„A tárgy kimeríthetlensége teljesen mást jelent, mint a végtelenségig magát bővítő és kiterjesztő elmélet. (...) nincs nagyobb különbség, mint amikor a tárgy – ez esetben az építészeti (dolgainak) – szemlélésekor, a hozzá való elméleti viszonyban éppen a tárgy kimeríthetlenségét és örök kérdésre méltóságát hangsúlyozzuk, vagy pedig azt, hogy létezik olyan elméleti viszony, amely magát állandóan korrigálva és kiterjesztve – ahelyett, hogy tárgyának adná meg a tiszteletet –, éppen annak bőségétől fordul el, azaz egyfajta elméleti önigazolással van elfoglalva. A modern elmélet sok esetben csak önmagát ünnepli, és semmiképp sem tiszteli tárgyát, amit pedig hivatott lenne megérteni. Az elméletet szülő üres elmélet játékaival most nem is beszélve.”*<sup>36</sup>

Az „önmagát ünneplő”, sőt a „tárgyával tiszteletlen” modern – és modern utáni – építészeti elmélet(ek)nek, gondolkodás(módok)nak számos példáját lehetne idézni. Lehetne osztályozni,

<sup>35</sup> Trencsényi Balázs : A tegnapi árnyékában – Bibó István és az Uchronia; in: Nappali ház, 1993. 2. 36. o.

<sup>36</sup> Bacsó Béla: Az elmélet elmélete; in: Az elmélet elmélete – filozófiai és művészetelméleti írások, Kijárat kiadó, 2009, 8. o.

értékelni is ezeket az elméleteket, például aszerint, hogy a határokat mennyire tolják ki, hogy mennyire oldják fel az építészetet más műfajokban és/vagy tudományos határterületekben, ahol az építészetről való diskurzus intermediális és interdiszciplináris közegében az építészet hol művészetként, hol tudományként, hol pedig multimodális kommunikációs (jel)rendszerként, vagy esetleg egyfajta vizuális nyelvként szerepel.

A variációk száma egyre nő – a különféle megközelítések egyre elvontabb médiumként vagy diszciplínaként értelmezik az építészetet. A fogalmak, amelyekkel az újabb és újabb értelmezések operálnak egyre absztraktabbak.<sup>37</sup>

Holott az építészetnek – írta egyik tanulmányában Fülep Lajos –, *„mint minden művészetnek talaja a konkrétum: az emberhez, természethez, világhoz való konkrét viszony, az, hogy minden, ami van, azon túl, hogy merő tárgy is, puszta eszköz is lehet, valami sajátosat, egyedülállót, valami jelentőset jelent, ami csak a konkrét viszonyulás teljességében ragadható meg, élhető át és fejezhető ki. (...) Ebben az általánosságban az építészet sajátossága, hogy nem külön a valóság ezen vagy azon aspektusára irányul, nem külön a valóság ezen vagy azon területére, nem az emberre, nem a természetre, nem a lelki életre vagy a természeti jelenségek gazdagságára, nem eseményekre és folyamatokra, nem érzelmekre vagy gondolatokra, nem impressziókra. Hanem benne – (az építészetben) – a valamennyi feltételezte, valamennyit megalapozó konkrét emberi attitűd maga jelenik meg, részlehetőségeket is magáévá vállalva és felhasználva, mégis mindig sajátos, legáltalánosabb attitűdként. Megjelenési formái ezért a másutt is jelenlévő kategóriák a legáltalánosabb meghatározottságukban: tér, tömeg, anyag, forma, erő, súly, statika, dinamika, arány, ritmus, nyugalom, mozgás, fény, árnyék és a többi. De általánosságban és konkrétan, éppen annak kifejezéseként, hogy az ember viszonya az általános kategóriához is lehet konkrét, nemcsak olyan, mint a geometriában, fizikában vagy egyáltalán a teoretikumban”*<sup>38</sup>

Az építészet ekképpen meghatározott – a legáltalánosabbat más értelemhordozóval nem helyettesíthető módon felidézni képes – (művészi) konkrétságának talajában gyökerezik tehát az épület – korok és társadalmak állapotát egyéni változatokban tükröző – identitása.

Ez a konkrétum talajában gyökerező és a jelenlétben megvalósuló építészeti identitás azonban

---

<sup>37</sup> Ennek az absztraktságnak az érzékeltetésére most csak egy magyarul is megjelentetett példa: Neil Spiller: Digitális építészet ma – globális vizsgálat egy újfajta tehetségről, Terc, 2008. Eredeti angol kiadás: Thames & Hudson, 2008. A szerző egymásik hasonló könyve: Neil Spiller: Visionary Architecture – Blueprints of the Modern Imagination, Thames & Hudson, 2006. Továbbá: Future City – experiment and utopia in architecture; edited by Jane Alison, Marie-Ange Brayer, Frédéric Migayrou and Neil Spiller, Thames & Hudson, 2007.

<sup>38</sup> Fülep Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében; Forum, 1948. szept. III. évf. 9. sz. 690-701. – in: Művészet és világnézet; cikkek, tanulmányok 1920-1970. 366-383. p. 371.



mintha áldozatul esett volna a modern kor utópiák igézetében alakuló, a technikai haladást és az innováció fogalmát központba állító szemléletének.

Azért értékes, mert korszerű! Visszatekintve úgy tűnik, hogy a század építészetének történetét és formaalakító gyakorlatát ez az imperatívusz hatotta át és határozta meg még akkor is, amikor a posztmodern az „idő ormait ostromló” modernista célszerűség redukcionizmusával (less is more) a „minden idézhető” jelentés-teliséget szimuláló eklekticizmusát (less is bore) állította szembe.

Úgy tűnik ennek az az egyik oka, hogy mindkét esetben – és szinte minden más modern kulturális, építészeti paradigma esetében is – az innováció fogalma maradt az értéklegitimáció egyetlen lehetséges alapja, amely újdonságok és másságok, azaz formai és tartalmi eltérések előállítását kényszeríti ki.

Mindezt többek között a technika által eleve felgyorsított kulturális túltermelés és a technika innovatív logikájának (kor)szellemre gyakorolt hatása együttesen váltotta ki. Ettől kezdve az újdonság fogalma játszotta a „kulturökológiai cenzúrában” azt a szerepet, amit a premodern időkben a minőség fogalma játszott.<sup>39</sup>

Mindennek következtében érték és korszerűség fordított viszonya – azért értékes, mert korszerű – véglegesen (és végletesen) újdonságfüggővé változott, az „eltérő”, a „másmilyen”, minőségileg semleges – esetenként minőségileg negatív – fogalmában lelve identitásra.

A művészet csak korszerű lehet – állapította meg Fülep Lajos annakidején, az akkor történetesen a célszerűségbe kényszerülő építészet állapotát vizsgálva, mondván: *„Nem értékes, mert korszerű, hanem azért korszerű, mert értékes. A művészet konkrét. (...) A korszerűség követelménye tehát nem a divaté, s nem is „haladni a korrall”, hanem pótolhatatlan, mással helyettesíthetetlen lehetőség.”*

Ahogy Hegel szerint a filozófia, Fülep szerint a művészet is – avagy: a művészet „korszerűsége” is – voltaképpen a kor tudatosítása. A kor tudatosításához szellemi-lelki tartalom kell, ami önmagát mondja, ami nem a technikának és célszerűségnek egy pillanata, hanem a szellemé; *„amikor nem a technika szabja meg a szellem helyét, hanem a szellem a technikáét.”<sup>40</sup>*

Ebben a történeti okokra visszavezethető helyzetben – vonja le gondolatmenetének végső

---

<sup>39</sup> Boris Groys: A tautológiáé a jövő; in: Az utópia természetrajza; Teve Könyvek, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 81-91. (ford.: Sebők Zoltán) – németül: Die Zukunft gehoert der Tautologie. In: Boris Groys: Logik der Sammlung. Hauser, Muenchen, 1997.

<sup>40</sup> Fülep Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben; Építészet, 1944. IV. kötet. 1. füzet. Melléklet 1-8. – in: Művészet és világnézet; cikkek, tanulmányok 1920-1970. 342-365., valamint: Célszerűség és művészet az építészetben – a II. rész töredékei – közreadja: Tímár Árpád, in: Ars Hungarica 1985/1. 129-143.

következtetését Fülep – nem lehet minden művészet, ami korábban az volt. Ha az építészet nem lehet „királyi művészet” úgy, ahogyan a történeti korokban volt, akkor lehet *csak célszerűen* építeni, mert az nem ellensége a művészetnek.

*„Mindent inkább, mint rossz művészetet csinálni. S a célszerűben a helyet megbecsülni, hogy legalább az legyen hagyomány, ha már más nincs. S így a célszerűből is nőhet ki művészet. Az építőművészet legelőször is – s azóta is, mindig – nem úgy lett, hogy a művészből célszerű, hanem célszerűből művészi lett. De nem lehetett soha – s nem is lehet – a célszerű tirannizmusából. (...) De a célszerűség tágabb értelmében – nemcsak materiális, hanem szellemi célszerűség. Amiben nemcsak a test van otthon és mozoghat szabadon, hanem a szellem és a lélek is. (...) Ez a törvény érvényesülhet most is, ha nem erőszakoljuk, nem hajlítjuk el, nem nyomorítjuk. A természeti törvény „magától” működik, azaz nélkülünk, a szellemi törvény rajtunk keresztül.”<sup>41</sup>*

Az építészet identitását alapvetően érintő, az építészeti érték problémáját komplexen és máig ható aktualitással – de nem az aktualitás igézetében – tárgyaló fülepi szellemi horizont és fogalmi koordinátarendszer egyik központi kategóriája a „szellemi célszerűség”, amely a kor tudatosítását szolgálja. Ez a szellemi célszerűség a gondolkodás és a formaalkotás vonatkozásában olyan szabadsághoz vezethet, amelyben a „valamitől szabadulás” helyett a „valamivé létel” szabadsága valósulhat meg.

A „valamitől szabadulás” tartalma az alkotás szempontjából egyrészt – ismét Fülepet idézve – „*az így-is-lehet, úgy-is-lehet üres-formális lehetősége*”, másrészt egy elvont korszellem térbe és formára vetített korakaratként való manifesztálódása is, ahol a mű – az épület – a kor szellemét értelemhordozóként hivatott megtestesíteni, igyekezvén szabadulni mindentől, ami az újdonságfüggően értelmezett korszerűség kifejezésre juttatását zavarhatja.

A „valamivé létel szabadsága” viszont elsősorban a művé és művészté válás potenciális lehetőségével számol, a művet mintegy „képződmény”-nek tekintve, amely – Gadamer szerint – „*nem pusztán az értelem feltárását hajtja végre*”. A mű, mint „képződmény” célja tehát elsősorban nem valaminek – például a korszellemnek – a reprodukálása, hanem az, hogy „*valami szilárdba zárja be az értelmet úgy, hogy az (...) a képződmény strukturáltságában rögzítődik és őrződik meg.*” Az ekképpen „képződő” mű, alkotás jelentősége jelenlétében rejlik, benne és általa

---

<sup>41</sup> Fülep Lajos i. m. – a II. rész töredékei.

nem csupán utalás történik valamire, nem pusztán célokat szolgál, létrejötté „*a lét gyarapodását jelenti*”.<sup>42</sup>

Amikor tehát a műalkotásban, vagy egy építészeti műben, a teória – Hegel nyomán – az „eszme érzéki látszását” közvetlenül véli felfedezni, akkor erősen leegyszerűsített elméleti megközelítéssel viszonyul tárgyhöz. Hiszen a műalkotások nem az igazságot közvetítik, általuk legfeljebb részünk lehet benne – a művészetben kérdés-válasz szerkezetben tárulhat fel az igazság. Ahogyan érzékelés és tudás is elvétí és figyelmen kívül hagyja célját és tárgyát, ha az elméleti megközelítésben leginkább önmagára összpontosítva pusztán a nyelvi közvetíthetőség megvalósíthatóságára koncentrál.

A modern és kortárs építészetelmélet, talán még inkább, mint a művészetelmélet és a művészetfilozófia, különösen hajlamos a leegyszerűsítő és ugyanakkor a komplexitás látszatát keltő elméleti megközelítésre. Időről időre újabb és újabb tárgyat választva, bizonyos témákat idejétműltnek nyilvánítva és elvetve, de nem szabadulva az utópiáktól vagy az ideologikus preconcepcióktól, a permanens újdonság-keresés kényszerének igézetében az „újdonságfüggőnek” nevezhető elméletek egyre összetettebb képet festenek az építészetről. E kép, elsősorban esztétikai értelmű, összetettsége helyett – ami azután az építészeti kifejezésben formai-esztétikai összetettséget gerjeszt – azonban inkább a gondolkodás összetettségére volna szükség. A „szóvá lett szellem” és a „formává lett szellem” területén is.

A szóbeli és a formai gondolat keletkezésének területén egyaránt az ember dialogikus viszonyt teremt és etikailag is elköteleződik, vagyis – Emmanuel Lévinas kifejezésével szólva – „*az ember helyzetben van, mielőtt elhelyezné magát*”.

A megismerés ontológiai eseményként felfogott, dialogikus jellegű találkozás-struktúrájában az igazság nem a róla való elmélkedés, hanem elsősorban elköteleződés, „*és az objektív tudás sem feltétlenül az igazsághoz vezető eredeti út*” – mondja ugyancsak Lévinas. „*Az objektív tudás eleve olyan fényben helyezi el magát, mely bevilágítja az útvonalát. Fény kell ahhoz, hogy lássuk a fényt.*” Ahhoz, hogy a megismerés – mint tárgyhöz való viszony – igazságának szavakba nem foglalható tartalma a létben lehetségessé váló „*tematizáló beszély*” kontextusában mégis bármilyen tárgyitételező állításnak értelmet adjon.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Hans-Georg Gadamer: A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep. (1974) in: Hans-Georg Gadamer: A szép aktualitása; T – Twins Kiadó, Budapest, 1994. 11.-84.

<sup>43</sup> Emmanuel Lévinas: Nyelv és közelség; jelenkor – Tanulmány Kiadó, 1996, dianoia sorozat – a „Martin Buber és a megismerés elmélete” című fejezetben: 1. Az igazság kérdése, 2. A tárgytól a létig..., 97. o.: „A tárgyhöz való

De „fény” – a szellem fénye – kell ahhoz is, hogy a megismerésből származó tudás nyomán születő fogalmakat helyesen lehessen alkalmazni, s ahhoz is, hogy ezeket a fogalmakat egymással és más fogalmakkal megfelelő összefüggésbe lehessen hozni. Mert a fogalmi gondolkodás területén is igaz: *„Fogalmakat használva sok ember tud értelmesen beszélni, ámde a fogalmak használatáról nem sokan tudnak értelmesen beszélni. Gyakorlatból tudják ugyan, hogy – legalábbis a megszokott területeken belül maradván – miként bánjanak a fogalmakkal, de nem tudják megállapítani a használatukat meghatározó logikai szabályokat. Azokra az emberekre hasonlítanak, akik el tudnak ugyan igazodni saját községükben, de nem tudják megrajzolni vagy leolvasni ennek térképét, s még kevésbé tudják megrajzolni vagy leolvasni annak a környéknek vagy annak a kontinensnek a térképét, ahol községük fekszik.”*<sup>44</sup>

A nem-fogalmi gondolkodás gondolat és tett között húzódnó tájékainak – például az építészet vagy általában a forma- és tárgyalgó művészetek tématerületének – „kontinentális geográfiaja” bizonyos értelemben, ha lehet, még ennél is bonyolultabb.

Például egy, az építészetelmélet kategória-rendszereinek kontinentális geográfiját, vagy inkább egyre táguló galaxisát vizsgáló tanulmány szerzője – miután áttekinti és rendszerezi a kategóriák szövevényes hálózatát, a vitruviusi három kategóriától, illetve azok előzményeitől egészen a közelmúltig – a témával kapcsolatban tulajdonképpen ambivalens következtetésre jut.

Egyrészt megállapítja, hogy érdemes lenne *„egy olyan szigorú kategória megkülönböztetést kialakítani, amelyben valamennyi fogalomcsaládot módunkban állna összekapcsolni a természeti, a társadalmi és az individuális jelenségekkel”*. Hiszen, miközben *„nagyra értékeljük a keletkezett sokféleséget, megmarad bennünk a racionális elméleti rendszer iránti igény”*.

Másrészt viszont *„tény, hogy minden fogalom egy vagy több irányban egyoldalú”*, és ennek folyamánaképpen *„nem nagyon meglepő, hogy minden épület és minden építészetelmélet vagy szellemi irányzat valamilyen szükségszerű elfogultság eredménye”*. Éppen ezért a tervezésben és a kritika területén is a *„saját intuíciónkra kényszerülünk hagyatkozni, ha a dolgok mélyére akarunk hatolni”*. Majd a már-már végletesen egymásnak feszülő konklúziók sorát a következő megállapítás oldja fel:

---

viszony azonban nem szükségszerűen azonos a léthez való viszonytal, és az objektív tudás sem feltétlenül az igazsághoz vezető eredeti út. Az objektív tudás eleve egy olyan fénybe helyezi magát, mely bevilágítja az útvonalát. Fény kell ahhoz, hogy lássuk a fényt. (...) A lét nem válhat a beszély témájává, mivel azt a helyet jelzi, ahol maga a tematizáló beszély lehetségessé válik; csupán kijelöli azt a kontextust, amelyből bármilyen tárgytelező állítás az értelmét meríti.”

<sup>44</sup> Gilbert Ryle: A szellem fogalma; Osiris Kiadó, Budapest, 1999, Osiris könyvtár sorozat, 14. o.

*„Ha nem kötelezzük el magunkat (...) 'kategóriahibák' mellett, amelyeket a forma és funkció összekeverése – amire a modernisták voltak hajlamosak –, vagy a forma és jelentés, esetleg az esztétika és ízlés összekeverése – ezt a posztmodernisták csinálják veszélyesen – váltanak ki, akkor azt megértenünk a lehető legfontosabb, hogy a különböző (tudomány) területeken kialakult fogalmak milyen viszonyban vannak egymással. Annak érdekében, hogy kiküszöböljük az akaratlan vagy meggondolatlan egyoldalúságot a tervezésben és a kritikában, s ez által a lehető legátfogóbb módon értékelhessünk bármilyen kínálkozó vagy javasolt megoldást.”<sup>45</sup>*

Az eddigiekben elsősorban az építészetnek az expresszív kultúrában betöltött helyét és szerepét kutató és interpretáló fogalmi gondolkodás bizonyos sajátosságairól esett szó. A szóvá válni akaró szellem birodalmában az építészet – újabban legalábbis – legtöbbször így kerül tárgyalásra. A gondolkodásnak ezt a területét – ahogyan erről már szó volt – általában a tudományos-technikai haladásra alapozott szemléletű, utópisztikusan felfogott, korszerűség-függő, (cselekvési) program-orientált értelmezés dominálja.

Az építészeti formaalkotásban – a formává válni akaró szellem birodalmában – és a formaalkotást értelmező elméletekben is – a szóvá lenni akaró szellem építészetre vonatkozó, illetve építészetre is vonatkoztatható másik részében – talán valamivel differenciáltabb a kép. Ez utóbbi területen – ahol az építészetelmélet talán a legintenzívebben érintkezik a művészetelmélettel – számos eltérő irányultságú és gyakran egymásnak ellentmondó szemlélet érvényesül. A kérdés itt végső soron jobbra az szokott lenni, hogy „mi teszi az építészetet?” – mi is a tartalma annak a sokrétű és szerteágazó tevékenységnek, amit építészetnek szoktak nevezni.

Természetesen az építészet helyét, szerepét taglaló – a mából a jövőbe menekülő – teóriák és az építészet, illetve az építészeti kifejezés mibenlétét értelmező – néha egyébként szintén újdonságfüggő – művészetelméleti vagy művészetfilozófiai (indíttatású) diskurzusok között a határ nem feltétlenül rajzolódik ki élesen, hiszen a két tématerület voltaképpen összefügg, összefügghet egymással.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> David S. Capon : Kategóriák az építészet- és tervezéseméletben: levezetés és példa (ford.: Slézia József), in. Designelmélet – tanulmányok, Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola, Szakelméleti Kutatócsoport, 1990. 63-103. o., 96.o.

<sup>46</sup> Az építészeti teóriának ebben a szegmensében már nem csupán utópisztikus szemléletű elméletek születnek, de az építészet értelmezésében itt is domináns az eltérésre, az újdonságra való törekvés. Például a folding-on alapuló (újabb) Új Építészet esetében. Jeffrey Kipnis: Towards a New Architecture: Folding (1993): „szétválást sejtetni engedő a mérték, amivel néhányan az Új Építészet teoretikusai közül – nevezetesen Sanford Kwinter és Gregg Lynn – figyelmüket a poszt-strukturalista szemiotikáról a geometria, a tudomány aktuális fejleményei és a politikai tér átalakulása felé fordították – olyan váltás ez, amit gyakran úgy jellemeznek, mint a derridai diskurzustól a deleuzianus felé való mozgást.” A mondathoz tartozó jegyzetben hozzátéve: „Más poszt-strukturalista építészeti

Az építészeti elméletek korábban már említett fogalmi absztraktsága és az építészet értelmezésének határokat tágító és/vagy határokat összerosó, lebontó – meta-kontextuális, médium-közi, kommunikációs stb. – aspektusai ugyanakkor elsősorban ebben, az építészet mibenlétét – jellegét, tartalmát, identitását – kutató és interpretáló interdiszciplináris diskurzusmezőben érvényesülnek igazán.

Mindazonáltal ezekben a gyakran imponálóan sokrétű és gazdag fogalmi apparátust felvonultató-mozgató másodlagos – az építészetre alkalmazott, adaptív – elméletekben, a filozófiai fundamentum és az arra alapozott aktuális – szüntelenül eltérőt és újat hozó – építészet-felfogás között nem mindig sikerül hidat verni. Ezekre a főleg (művészet)filozófiára hivatkozó-támaszkodó elméletekre is sokszor jellemző, hogy „*a váradalommal teli jövőbe-látás (...), minthogy nincs másik jelen, csak ennek a jelennek a semmissé nyilvánítása által, transzcendens ígérvényeken nyugvó remény nevében jósol meg jövő eseményeket.*”<sup>47</sup>

Vagyis ismét a mából való menekülés utópisztikus alapállásával találkozhatunk, de az építészet lényegéhez – Laugier abbéval szólva –, „igaz szelleméhez” mintha ezen az úton sem juthatnánk sokkal közelebb.

„*Mert még nincs egyetlen olyan munka sem – mondja az építészetet tárgyaló esszéjének előszavában Laugier –, amelyik az építészet alapelveit szilárdan megalapozza, amelyik annak igaz szellemét kinyilvánítja, vagy amelyik a tehetség irányításához és az ízlés megalapozásához alkalmas mértéket biztosít. (...) a nem tisztán mechanikus művészetekben nem elég azt tudni, hogy hogyan kell működni; mindenekelőtt azt fontos megtanulni, hogy hogyan kell gondolkodni.*”<sup>48</sup>

Az építészettel kapcsolatos vizsgálódásai során – ahogyan ezt írásai is tanúsítják – Janáky István számára is a gondolkodás a fontos, illetve az, hogy hogyan kell gondolkodni. Ennek megragadására azonban nem az eltérés és az újdonság kinyilvánítására törekvő – jobbára a modern tudomány módszereitől inspirált és szemléletétől determinált – (aktuális) elméleteken keresztül nyílik számára út, hanem magán a szemlélődésben feltáruuló tapasztalaton keresztül. E tapasztalás lényegi sajátossága egyfajta a vizsgált dolog általi, dialogikus jellegű vezetettség. A tapasztaláson nyugvó gondolkodás nem egy bizonyos szabálykészlet szerinti eljárást követ, amelynek nyomán

---

teoretikusok – mint Jennifer Bloomer és Robert Somoi – Deleuze és Guattari írásaihoz vonzódnak, jóllehet eltérő következtetésekre jutva.” in. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, edited by Charles Jencks and Karl Kropf (second edition), Wiley-Academy, 2006.

<sup>47</sup> Bacsó Béla: Vágyakozás az eredendő után, in. *Magyar Lettre Internationale* 11. 1993-94 tél – a dekonstruktivizmus és akiknek nem kell, 78-79. o.

<sup>48</sup> Marc-Antoine Laugier: *Essai sur l'Architecture*, 1753. p. xxxiii. – idézi Richard Padovan: *Dom Hans van der Laan: Modern Primitive, Architectura and Natura Press*, 1994. 20. o.

az adott tárgyterületet szisztematikusan igyekszik feltárni, hanem tárgyhöz kötötten és a tárgyterület hagyományára irányulóan, biztos jelenkor-tudattal ragad meg olyan igazságokat, amelyek tapasztalatként meggyőzőek.

*„A tapasztalat 'a tudat megfordítása', 'dialektikus mozgás', amely során valami másnak bizonyul, mint aminek feltételeztük. (...) a bizonyosság elvesztése, és csak ennél fogva a belátás megszerzése.”<sup>49</sup>*

A megtapasztalt belátás nem a tudásban teljesül be, hanem megtörténik, s ennek következtében a tapasztalat befejeződése – Gadamerrel szólva – *„a nyitottság a tapasztalattal szemben, olyan nyitottság, melyet maga a tapasztalat szül.”* Ebben az értelemben a tapasztalat lezárhatatlan, lényegéhez tartozik a tapasztalásra való újra és újra lehetőségessé váló készenlét.

Janáky számára a tapasztalaton nyugvó gondolkodás fontos tehát, illetve a gondolatok úgy, ahogyan reánk bukkannak, úgy, ahogyan az emlékezet segítségével felszínre kerülnek, úgy, ahogyan az utalásban – ha tetszik: a hozzájuk vezető úton – feltárulnak, de nem igazán relevánsak abban az értelemben, ahogyan a tudomány „mértékkel számol”, felfedez vagy bizonyít. Hiszen *„az egyszerű utalás a gondolkodás alapvonása, az út ahhoz, ami az embert egykoron és az elkövetkezőkben is gondolkodóba ejti. Bizonyítani, azaz a megfelelő előfeltételekből levezetni, mindent lehet.”<sup>50</sup>*

De az emlékezetnek, az emlékezésnek nem csak a költészetben és tapasztalaton nyugvó fogalmi – filozófiai – gondolkodásban és nem csak a szóvá váló szellem birodalmában van meghatározó jelentősége, hanem a formát létrehozó, formát képző művészetekben, a formává váló szellem világában is. Ott, ahol nem szavak vagy fogalmak, illetve nem csak jelek és jelentések teszik lehetővé – érthetővé, értelmezhetővé – a kifejezést.

---

<sup>49</sup> Günter Figal: *Tárgyiség – a hermeneutikai és a filozófia*, Kijárat Kiadó, Figura 4., 2009, 14. o. Első fejezet: A filozófiai hermeneutikától a hermeneutikai filozófiáig 1. § A szellemtudomány, mint probléma: "A részletekben rejülő minden különbözőség ellenére az, amit a 'modern tudományban módszereknek neveznek mindenütt egy és ugyanaz'; csupán arról van szó, hogy 'a természettudományokban mintaszerűen mutatkozik meg'. Csakhogy Gadamer szerint mindaddig nem értjük meg a szellemtudományokat a maguk sajátosságában, amíg a 'modern tudomány módszerfogalmából' indulunk ki. a szellemtudományok ugyanis nem követnek semmilyen szabálykészlet által előírt eljárást, amely arra törekedne, hogy egy tárgyterületet szisztematikusan feltárjon, és az így nyert eredményeket a bizonyosság szempontja szerint biztosítsa. Sokkal inkább egy másik, a tudományok felől el nem érhető igazságról, 'tapasztalásmódookról' van szó, amelyeket a tudomány sem helyettesíteni, sem képviselni nem tud."

<sup>50</sup> Martin Heidegger: *Mit jelent gondolkodni?* in: *Szóveg és interpretáció – Cserépfalvi, szerk. Bacsó Béla*

## Emlékezés és kifejezés

Az emlékezet a – már többször is hivatkozott – heideggeri gondolkodás-koncepció egyik kulcsfogalma. „Az emlékezet itt a gondolkodás egybegyűjtése, ami annak az egybefogására tör, ami eleve már gondolt, mert az mindenekelőtt mindig is meggondolt szeretne lenni. Az emlékezet az emlékezés egybegyűjtése arra, ami minden más előtt meggondolandó. (...) Az emlékezet, az együvé fogott emlékezés az elgondolandóra, a költés forrása. Eszerint a költés lényege a gondolkodáson nyugszik.”<sup>51</sup>

Janáky István írásainak poétikus intenciója pedig – és erre is történt már utalás a bevezetőben – ezzel a gondolkodás-értelmezéssel nagymértékben összecseng, elsősorban a gondolatok tűnődően összegyűjtött, utalással felszínre kerülő minősége okán.

De az emlékezetnek és az azt működésben tartó aktív és alkotó cselekvésnek, az emlékezésnek nemcsak a „szóvá lett szellem” és a fogalmi gondolkodás világában van meghatározó jelentősége, hanem a „formává lett szellem” és a nem-fogalmi gondolkodás birodalmában, azaz a művészi formaalkotás területén is.

Az emlékezés művészi alkotásban betöltött szerepéről – ami egyáltalán nem ellentétes a heideggeri gondolkodás-koncepcióval, legalábbis annak emlékezésre vonatkozó megállapításaival – Fülep Lajos értekezett a huszadik század elején. Az emlékezésre vonatkozó felvetése polemikus kontextusban merült fel; megállapításai Benedetto Croce nagyhatású „Esz­tétika” című művének tételeire reflektálnak.<sup>52</sup>

Croce szerint a megismerésnek két formája van: „vagy intuitív, vagy logikai; megismerés a fantázia által és megismerés az intellektus által; az egyes megismerése vagy az általános megismerése; az egyedi dolgok megismerése vagy viszonyaik megismerése; egyszóval: a

---

<sup>51</sup> Martin Heidegger: Mit jelent gondolkodni? in: Szöveg és interpretáció – Cserépfalvi, szerk. Bacsó Béla; 11.o. : az emlékezet görög személynévként: Mnemosyné; „Ő az Ég és a Föld leánya, s mint Zeusz arája a kilenc múzsa anyja. A játék és a tánc, a dal és a költészet egyformán Mnemosyné, az emlékezet sarjai.”

<sup>52</sup> Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban (1911) – olaszul: Ludovico Fülep: La Memoria nelle Creazioni Artistiche; Bolettino della Biblioteca Filosofica. 1911. Febbraio Anno. III. Num XIX. 402-408; [az előadáshoz kapcsolódó vita:] 409-421. – Benedetto Croce (1860/1866-1952): Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Sandron, Palermo, 1902. – magyar fordításai a 4. kiadás alapján (1912 – teljes fordítás), illetve az 5. kiadás (1922 – Laterza, Bari, 1922. 3-4.13.) szemelvényeiből készültek. Az itt idézett szövegek in. Benedetto Croce: A szellem filozófiája – válogatott írások. Gondolat, Budapest, 1987 ill. in. Takács József: Benedetto Croce művészetelméleti nézetei – Modern Filológiai Füzetek 32. Akadémiai Kiadó, Budapest 1981.



*megismerés vagy képzetalkotó, vagy fogalomalkotó. (...) az intuitív megismerés kifejező megismerés. (...) az intuíció vagy megjelenés elkülönül attól, amit érzünk, az érzelmi hullámtól vagy folyamtotól, a pszichikus anyagtól és formát kap, ez a forma pedig, ez a birtokbavétel a kifejezés. Intuálni annyi, mint kifejezni, és semmi más (nem több, nem kevesebb), mint kifejezni.*<sup>53</sup>

Fülep szerint azonban Croce esztétikája a művész alkotóképességének értelmezését nem integrálja újra a normális psziché teljességébe, illetve ezt követően nem differenciálja megfelelően a szóban forgó alkotóképesség körén belül.

De vitatja az intuíció szerepének crocei értelmezését is, miszerint: egyrészt a művészet intuíció és semmi más, másrészt viszont az intuíció azonos a kifejezésével, következésképpen tehát minden kifejezés művészi tevékenység. Ezzel szemben megállapítja: *„Az intuíció a semmiből nem teremt semmit. Ami a tárgyakat eléje teszi, az az emlékezés (a percepció esetében a realitás), a tárgyak tehát az emlékezés produktumai, nem az intuícióé.*”<sup>54</sup>

Emlékezés és kifejezés viszonyát illetően pedig kifejti, hogy a múlt dolgok kifejezése mellett végső soron a jelen dolgainak kifejezése is emlékezés, és minden a jelenben felbukkanó intuíciónak emlékezéssé kell átalakulnia ahhoz, hogy kifejezhető legyen, és ez a kifejezés adott esetben művészetté váljon. *„Más szóval, az emlékezésnek nevezett komplex jelenségben a kísérő érzelemnek is ugyanarra a sorsra kell jutnia, mint a képnek, amely az érzelmet fölébreszti: az érzelemnek előbb intuícióvá kell válnia, az intuíciónak emlékezéssé, hogy azután az emlékezés kifejezéssé váljék.*”<sup>55</sup>

Ezek alapján fogalmazódik meg Croce állításával szemben – az intuíció kifejezés – Fülep tétele: *„minden kifejezés emlékezés”*. Viszont intuíció nélkül nincsen művészet. Mert ahhoz, hogy a művész a jellemzőre emlékezzen, a jellemzőt meg is kell látnia. De a kiválasztást – ez a művelet lehet önkéntelen és szándékolt is –, amelynek a művész érzelmeit és intuícióit aláveti, az emlékezés végzi.

Az intuíció forrásának tekinthető érzelem, lelkiállapot egy és oszthatatlan, kontinuum, határtalan, nincs kezdete és vége; jellemzője az oszthatatlanság, az egységesség, a minőségi sokféleség

---

<sup>53</sup> Benedetto Croce: A szellem filozófiája – válogatott írások. Gondolat, Budapest, 1987. 241-242. o.

<sup>54</sup> Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, A Szellem, 1911 márc. I. évf. 1. sz. 56-90. o. in. Fülep Lajos : A művészet forradalmától a nagy forradalomig – cikkek, tanulmányok, II. kötet, 605-651. o., 611. o.

<sup>55</sup> Fülep Lajos: i. m. 612. o. – az idézet folytatása: *„Az intuíció mindig a jelenre vonatkozik, de a jelen soha ki nem fejezhető: mindig elmúlt lelkiállapotot fejezünk ki, amelyhez mikor kifejezzük, a jelen ismét új lelkiállapotot kapcsol, amely a maga részéről a következő pillanatban szintén múlttá válik, hogy kifejezhetővé legyen, és így tovább a végtelenségig – anélkül, hogy a kifejezés valaha kiszabadulna a múltból s az emlékezésből, anélkül, hogy valaha közvetlenül egyesülhetne a jelen lelkiállapot intuíciójával.”*

(*kvalitatív multipllicitás*). A művészi formaalkotás folyamatának végén, a kifejezés viszont nem-kontinuus, van kezdete és van vége, egymás melletti elemekből és kvantitásokból áll, és nem csak a külső eredetű, kívülről jövő (*extrinsecus*) kifejezés ilyen.

A kontinuus lelkiállapottal a nem-kontinuus mennyiségek, illetve a tér és idő kvantitatív fogalma szöges ellentétben állnak, de csak ezek a kvantitatív, nem-kontinuus fogalmak teszik lehetővé a kifejezést. Ezek a nem-kontinuus, kvantitatív fogalmak, elemek voltaképpen az emlékezet – a belső lelki élet – fontos részeként osztják fel az oszthatatlant; lehetővé téve például azt, hogy időben távoli dolgok egymás mellé helyezve legyenek szemlélhetőek, vagy összefüggő dolgok egymástól elkülönítve legyenek vizsgálhatóak. „*Emlékezésiünk részekre és fázisokra osztja a múltat, a mozdulatlaná vált időt; kvantitásokra fordítja a lelkiállapotok kvalitásait, az intenzitásokat, hogy operálhasson velük.*”<sup>56</sup>

A mozdulatlaná váló (múlt) időt például csak a tér képzetén keresztül lehet megragadni, amihez elengedhetetlen az előre és a hátra tisztán térbeli képzelete is. De ezzel kapcsolatban többről van szó, mint arról, hogy időfogalmunkba belehatol térképzetünk – ahogyan Bergson állítja – hiszen inkább arról van szó, hogy az idő fogalma a tér fogalma nélkül egyáltalán nem elképzelhető. Minden előző és következő pillanat – az emlékezés és az előrelátás – egyaránt kisebb-nagyobb távolságra (*distancia*) van a jelentől.

„*A jelen: kontinuitás – állapítja meg Fülep –, de hogy ez a kontinuitás tudatossá váljék bennem, szükségem van a tér benső víziójára, az előttemre és a mögöttemre; a jelen kontinuitás, de csak az inkontinuitás kontrasztjával válik bennem tudatossá. Ahol csak kontinuitás van, nem lehet tudatos. Ahol csak szukcesszió (*durée*) van, nem lehet tudatos. A jelen pillanatai szétválaszthatatlanul össze vannak fűzve a folytonosságban, mint a mozgás pontjai; tudatossá az emlékezés, szóval azon tevékenység alapján válnak, amely a téren alapszik, és az inkontinuitással operál.*”<sup>57</sup>

A fizikai tér és idő fogalma a művészi forma létrehozásában is fontos, ahogyan a kiterjedés és a végbemenés – mint tartam (*durée*) – is nélkülözhetetlen. A kiterjedés és végbemenés (*durée*) a közvetlen szemlélet tartalmai, az abszolút tér és idő pedig az emlékezésé. Hogy kifejezés (és művészi forma) jöjjön létre ahhoz az elsőnek – *extenzió* és *szukcesszió/durée* – keresztül kell mennie a másodikon – az abszolút téren és időn. A művészi formában csak így, azaz kvantitatív

---

<sup>56</sup> Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, 625. o.

<sup>57</sup> Fülep Lajos: i. m. 626. o.

minőségek segítségével, jön létre újra – a valóság(os)hoz képest más jellegű – kiterjedés és folytonosság, egység és kontinuitás. Vagyis úgy, hogy a tiszta kvalitás, mint osztatlan lelkiállapot föloszlik és kvantitássá lesz, s ezután a kvantitás a formában újra kvalitássá, újra egységgé válik.

A tér és idő képzetének tehát fontos szerepe van a kifejezésben. De egyúttal azt is fontos nyomatékosítani, hogy a kifejezés sohasem azonos a lelkiállapot – a folyamat kiindulópontját adó érzelem – közvetlen intuíciójával, hanem annak inkább összefoglalása, szintézise, jelképe, szimbóluma.

A fentiekből több fontos dolog következik a művészetre, a művészi kifejezésre vonatkozóan. Az egyik például, hogy mindennek fényében a művészi fantázia nem a valóságtól való elrugaszkodás képessége, hanem a valóság forma általi felülmúlása. Az emlékezést, a szellem eme produktív képességét, a valóságtól „*egy bizonyos forma*” – a művészi forma – különbözteti meg.

A művészi forma a nyelv közegében is szignifikáns kritérium: „*az elemi, még ki nem fejezett intuíciókból (képzetekből) nyerjük a fogalmakat; a fogalmakkal a nekik megfelelő kifejezést, a szavakat. S csak mikor az általánosnak, a fogalomnak kifejezése már megvan, jutunk el az individuális intuíciónak kifejezéséhez. A művészet ezért egyenes ellentéte a puszta nyelvnek, ott kezdődik, ahol ez végződik...*”<sup>58</sup>

Ám ezeknél is fontosabb következtetés, illetve következmény, hogy ebben a fogalmi kontextusban – miszerint a művészet eredete az emlékezés – értelmezhető igazán a művészet legfontosabb tényezője a forma és a kompozíció. Azzal, hogy az ember „*az elfutó jelen*” élményeit formába önti, nem csupán megőrzi azokat, hanem fel is szabadul alóluk. „*Amit a mindennapi ember az egyszerű közléssel, a vallásos ember a gyónással, azt teszi a költő, a művész, amikor formál: emlékezik, de egyúttal felszabadítja magát elmúlt élményei alól.*”<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Fülep Lajos: i. m. 630. o. – A megállapításból több következtetés is adódhat. Az egyik, hogy fogalmak nélkül lehetetlen a formai kifejezés, mintha a forma alap- vagy előfeltétele a nyelv közegében születő fogalom lenne. Ugyanakkor az egész gondolatmenet kontextusából nem feltétlenül ez következik, illetve ha ez következik is, a fontosabb, hogy a művészi forma nem kifejezetten következménye a fogalomnak: „a művészet (...) ott kezdődik, ahol a nyelv végződik.” De erről a vizuális, plasztikai, architektonikus gondolkodás kapcsán még esik majd szó.

<sup>59</sup> Fülep Lajos: i. m. 633. o. – Érdemes a gondolatmenet folytatását hosszabban idézni (633-634. o.): „Mikor az emlékezés ténye szándékos, és nem véletlen s önkéntelen, szóval, mikor kialakulásának fázisait, többszöri kísérlet és koncentráció után figyelemmel tudjuk kísérni, és analizálhatjuk, akkor – s úgy hiszem, sokaknak tapasztalatát interpretálom ezzel a leírással – mindenekelőtt sajátos kódöt, atmoszférát, káoszt veszünk észre, amely széjjelmáló határú, imbolygó, bizonytalan; a kívánt alakot nem látjuk mindjárt egészen, hanem az atmoszférában előbb luminózus pontot veszünk észre, (...) azután mindinkább az egész alakot különféle helyzetekben, (...) végül a figura kontúrjait feloldó s beléje áradó atmoszféra ellen való erőfeszítéssel *megkonstruáljuk* az egész alakot oly módon, hogy a káoszt mindjobban lehántjuk, letisztítjuk róla, s ily módon, többnyire megkapjuk a teljes figurát a maga éles kontúrjaival, vonalaival, formáival. (...) Ugyanúgy, mint a szobrász, amikor az adott kaotikus anyagból, a márványtömbből levájja a fölöslegeset, hogy meghagyja a lényegeset, a figurát, mely benne van a tömbben.” A

De a formateremtés aktusa akkor is erre a folyamatra hasonlít, amikor a komponálás nem kifejezetten efféle felszabadító/megszabadító – gyónás-szerű – processzus. Amikor a formaalkotó, komponáló emlékezés szándékos, a kezdeti obskúrus, gomolygó, cseppfolyós állapotból csak fokozatosan bontakozik ki a forma határozott, tiszta és végleges kontúrja. A művészetben, mint az emlékezésben általában is, a formáló, komponáló erőfeszítés arra irányul, hogy a végleges formát kiemeljük a valóság – a természet – kaotikus környezetéből.

A természetre egyfajta kaleidoszkóp-szerű változatosság jellemző, sem középpont, sem kitüntetett nézőpont nincsen benne: *„a természetben csak részletek, detailok vannak, melyeket a végtelen vesz körül; a művészet ellenben nem részleteket, hanem totalitásokat ad, lezárt egészeket, magukban megálló teljességeket, amelyekből ki van zárva a fizikai végtelenség s mindaz, ami merő természet.”*

Az emlékezés karaktere ugyanakkor kettős – mondja Fülep – *„nemcsak konzerválunk benyomásokat és élményeket, hanem szakadatlanul formálunk és komponálunk vele, s tesszük ezt, mivel a megformáltra, a komponáltra jobban emlékszünk, mint az informisra.”*<sup>60</sup>

További következmény, hogy csak ott lehet beszélni művészi formáról, ahol a formaalkotó tevékenység érzése-tudata jelen van. A szép fogalma és érzelme az, ami a formaalkotó tevékenységben az esztétikai tény, illetve tartalmat megragadhatóvá teszi. Az esztétikai élményben a megismerés, a teoretikus momentum csak előkészítő fok.

A művészi formaalkotásban az érzelmi mozzanat fontos – *„a formában telő kedv érzelme, függetlenül a tartalomtól”*. S ez az érzelmi mozzanat, illetve az érzelem – ellentétben az intellektuális és morális tevékenységgel – nem pusztá velejárója a művészi tevékenységnek – állapítja meg Fülep Lajos.

Majd a rá jellemző megfogalmazásban ismételten hangsúlyozza: *„a művészetben – s az esztétika számára – valamely kifejezés nem azért szép, mert sikerült, hanem azért sikerült, mert szép. S ezt az érzelmet nem lehet félretuszkolni, megvetően 'hedonizmusnak' nevezvén, mint a szellem legfőbb tevékenységei alatt valót; mert a szépnek érzelme a szellem egyik legmagasabb rendű*

---

szöveg egyrészt összecseng a formaalkotók mondhatni általános tapasztalatával, másrészt összecseng pl. Peter Zumthor mondandójával, amikor a valsi fürdőről készült filmben, az épület tervezése kapcsán ugyanerről beszél: az épület homályos, de teljes képéről, amely a tervezés során (lényegében) változatlan marad(t), de egyre élesebbé, pontosabbá, részletesebbé válik.

<sup>60</sup> Fülep Lajos : Az emlékezés a művészi alkotásban, 635. o.

*tevékenysége, rokona a vallásos érzelemnek.*” A filozófia a fogalomé, a művészet az érzelemé. „*Kiindulópontjuk közös, de útjaik elágazóak, s céljaik ellentétesek.*”<sup>61</sup>

További sajátosság, hogy a művészet mindig idealizál, s idealizálásának alapját – a szót a tökéletes forma értelmében véve – az emlékezés világában lehet megtalálni.

A művészi emlékezéshez legközelebb álló lelki jelenség az álom, de ebből az emlékezésből mindennemű praktikus tendencia hiányzik. A művész emlékezése ezzel szemben aktív és autonóm, amely az érzéki tapasztalatot (*szenzáció*) tiszta szemléletté alakítja úgy, hogy a jelen (el)távolításával – múlttá változtatásával – a percepciót átalakítja. A két emlékezésmód között a különbség többek között az, hogy az egyik célja és meghatározó motívuma maga az emlékezés, a másik célja és meghatározó motívuma viszont elsősorban a szenzáció és a percepció.

A művészen a praktikumtól és a valóságtól függetlenebbül és a szokásosnál nagyobb gazdagságban vannak tiszta emlékezések. A művészet törekszik az időn kívüliségre és az örökkévalóságra. „*Egy-egy emléknek végleges formává kialakulása a szabadságnak olyan pillanata, amelyet a misztikus él meg az extázisban, amikor felszabadulván a levés alól a léthez tér meg. Az időnkívüliségnek, az örökkévalóságnak e pillanatai azonban a misztikusnál is csak ideiglenesek – ez legnagyobb paradoxonjuk.*”<sup>62</sup>

A kész formák véglegessége révén a misztikushoz hasonlóan a művész is részesülhet az időtlenség és örökkévalóság pillanataiból, de – mint embernek, neki is – folyton vissza kell térnie az időbe. De alkotás közben a művész számára jelen és múlt egyenlő távolságra van, és ennek az egyenlő távolságnak neve *forma* – vonja le következtetését Fülep Lajos.

„*A forma – mondja Fülep – nem külsőség, hanem a dolgok lényege.*” Az, ami a dolgokban a legmélyebb és a legállandóbb: elemeik egymáshoz való viszonya és egysége, a „*konstruktív tényező*”. A valóság pillanatok egymásutánja, a forma pillanatok ideális egyidejűsége: „*Csak a művészet alkot egész és végleges dolgokat, oly jelenségeket, amelyek ideáik közvetlen kifejezései. (...) A műalkotás nem azért nem valóság (realitáson túli), mert illúzió, hanem az illúzió ellenére az. (...) A művészet irrealitása fölötté áll az illúzióknak.*”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Fülep Lajos : i. m. 640. o.

<sup>62</sup> Fülep Lajos : Az emlékezés a művészi alkotásban, 644. o. – a megfogalmazás eszünkbe juttathatja Émanuel Lévinas (részben ellentétes értelmű végső gondolatmenetének) egyik összecsengő megfogalmazását is a művészetről: „olyan létmód, ahol semmi sem tudattalan, de ahol egy szabadságában megbénított tudat játszik, teljesen felszabadulva saját játékában.”, illetve az „éber álom” kifejezés is összecseng a fülepi megközelítéssel.

<sup>63</sup> Fülep Lajos : Az emlékezés a művészi alkotásban, 647. o.

A művészet metafizikai jelentősége tehát az, hogy a művészet a formával az időn kívül, az el nem múltot fejezi ki, de nem absztrakt ideákban, mint a filozófia vagy a vallás, hanem a maga alkotta jelenségek formájával. Vagyis – egyúttal utalva Fülep építészetre vonatkozó, már említett későbbi írásának egyik fontos kitételére, illetve idézve azt – „*a művészet konkrét*”.<sup>64</sup>

S ezzel ismét az építészet (konkrét) témájánál vagyunk, illetve az építészeti forma – korábban már ugyancsak felemlített – érzéki-konkrét minőségének kérdésénél. Mielőtt azonban ez a kérdés más megvilágításban újra tárgyalásra kerülne, az emlékezés-teória egyéb – részben a művészettudomány szempontjából lényeges, de talán az építészettel összefüggésben is kamatoztatható – vonatkozásait is érdemes felvillantani.

Az emlékezés-teória fülepi koncepcióját a Croce-féle intuíció-elmélet hívta életre. Fülep – már-már megsemmisítő kritikája – a crocei esztétika legérzékenyebb pontjaira tapintott rá, és annak idején az intuíció-elmélet legátfogóbb és legérvényesebb bírálatát jelentette. Nagy nemzetközi hatása azonban csak a Croce-féle teóriának lett. Esztétikájának tanulságai átáramlottak és beleépültek elsősorban az angolszász – vagyis a huszadik században nemzetközi szempontból mérvadóvá váló – művészetelméleti gondolkodásba, ahol azután számos, néha csak később központi problémává váló, téma felvetését segítették elő, esetleg befolyásolva a vizsgálatok további irányát is. E témák között olyanok szerepelnek, mint a műalkotás ontológiai státuszának, struktúrájának vagy befogadásának kérdése. S a kérdésekre a Croce-féle elmélet fundamentumán épülő válaszok születnek – olyan válaszok, amelyekben művészet és nem művészet határait eltörlik, hisz’ minden kifejezés művészi tevékenység, beleértve magát a beszélt nyelvet is, amiből következik, hogy az esztétika voltaképpen nem más, mint minden emberi kifejezőmódra kiterjesztett lingvisztika.<sup>65</sup>

A műalkotások jelként való felfogása a crocei művészetelméleti rendszerben, a művészet jelrendszerként, kommunikációs rendszerként való értelmezése felé lendítette a teóriát, megnyitva ezzel a lehetőséget a strukturális elemzések és a jelentés-központú értelmezések számára. Az alkotás és befogadás aktusának lényegi azonosítása pedig kiemelte a befogadás

---

<sup>64</sup> Fülep Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben; *Építészet*, 1944. IV. kötet. 1. füzet. Melléklet 1-8. – in: *Művészet és világnézet; cikkek, tanulmányok 1920-1970.* 342-365. o., valamint: *Célszerűség és művészet az építészetben – a II. rész töredékei – közreadja: Tímár Árpád*, in: *Ars Hungarica* 1985/1. 129-143. o.

<sup>65</sup> Takács József: *Benedetto Croce művészetelméleti nézetei – Modern Filológiai Füzetek* 32. Akadémiai Kiadó, Budapest 1981., illetve Takács József: *Fülep Lajos Croce-kritikája*, in: *Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára*, Pécs, 1986. szerk.: Németh Lajos – *Dunántúli dolgozatok (e) Művészettörténeti sorozat 1 / Studia Pannonica (e) Series Historiae Artium* – 21-25. o.

mozzanatát az egyszerű észlelés-érzékelés fogalomköréből, hangsúlyozva ezzel kapcsolatban a kritikai és történeti aspektusú megismerő és értelmező tevékenység fontosságát.

Jóllehet Croce nemzetközi – nyugat-európai, főleg angolszász – percepciójának pontos útját-módját inkább csak sejteni lehet, hatása a későbbi művészetelméletre a szakértők szerint vitathatatlan. Az építészet(elmélet)ben mindennek persze legfeljebb közvetett és halvány nyomai lehetnek – már csak azért is, mert ezek az elméletek ott főleg a huszadik század második felétől éreztetik a hatásukat –, de többek között a strukturalizmus vagy a szemiotika építészetre gyakorolt hatásában valószínűleg mégis kimutathatóak volnának.

Annak viszont, hogy ezek az interdiszciplináris diskurzusmezőt létrehozó tudományos fejlemények a vizuális kultúra kutatásában, illetve a környezetkultúra fogalmának létrejöttében milyen hatást fejtettek ki az építészetre, vagy az építészetről való gondolkodásra, már pontosabban kitapinthatóak a nyomai. Ebben az értelmezési összefüggésben az építészet, mint „*multimodális kommunikációs rendszer*” jelenik meg.

E szerint a megközelítés – vagy általában az ilyen jellegű megközelítések – szerint az építészet, illetve az épített környezet, mint kommunikációs rendszer, elsősorban nem formák, hanem viszonylatok rendszere, és ebben a rendszerben az építészeti kódok egyszerre hordoznak jelölő (*signantia*) és jelölt (*signata*) típusú tartalmi vonatkozásokat. S ezekben az építészeti kódokban az érzék-determinált és az érzék-diszkriminált természetű jeltípusok között dinamikus és szisztematikusan funkcionális egyensúly áll fenn úgy, hogy közvetlen jelszerű minőség is lehet bennük, vagy együtt fordulhatnak elő közvetlen jelszerűséget hordozó elemekkel.

Vagyis az épített környezet fogalomkörébe vonható képződmények, jelenségek – akár városi agglomerációról, akár ideiglenes építményről van szó –, az adott helyen és időben az ember szociális és kognitív világáról szóló információkat tartalmaznak és közvetítenek. „*A ház tehát nem lakógép, hanem egy rendszer, amely a használók és létrehozók jeleinek eredménye és összessége.*”<sup>66</sup>

Az építészeti kód, mint viszonylatok rendszere, tehát konceptuális asszociációkat jelöl, vizuálisan érzékelhető formában, elsősorban jel-specifikus és kultúra-specifikus módon. Következésképpen, egy adott kód az egyik rendszerben szignifikáns, jelentéssel rendelkező, a másikban nem, vagy csak másképpen az, jelentésbeli különbségekkel. A konceptuális asszociációkat jelölő építészeti

---

<sup>66</sup> Donald Preziosi: *Architecture, Language and Meaning*, The Hague, 1979. •

kód legnagyobb közvetlenül szignifikáns egysége, amely kódolható – az itt és most részletesebben ismertetett Donald Preziosi-féle felfogás szerint tehát –, a tér-cella.

Ez az egység vagy forma potenciálisan tartalmazza a különböző kód-típusok téri megkülönböztethetőségének tulajdonságait, illetve a tér-cellák mátrixai – hiszen ezek az egységek, mátrix-formába rendeződve fordulnak elő, jelennek meg –, mint háromdimenziós aggregátumok, jel-formációkként foghatóak fel. S ezek a jel-formációk – voltaképpen architektonikus formák – mialatt elsősorban rendszer- valamint érzék-diszkriminatív értelemben szignifikánsak, rendelkezhetnek érzék-determinatív vagy direkt módon szignifikáns, jelentést hordozó funkcióval is bizonyos esetekben.

Az épített környezettel, illetve az építészettel, mint kommunikációs – reprezentatív-expresszív – rendszerrel az emberi kultúrában kifejezőerő, hajlékonyság, bonyolultság és átfogó jelleg tekintetében csak a beszélt nyelv vetekszik. És, akár csak a nyelv esetében, itt is fennáll a jelentésbeli kettős artikuláció lehetősége. A nyelvi és az építészeti kód között korrelatív a viszony, ugyanakkor a beszéd, a nyelv időbelisége unilineáris, az építészet viszont négydimenziós, térbeli-időbeli viszonylatrendszerrel rendelkezik, és egyfajta (relatív) tárgy-permanenciát – tárgyi állandóságot, tartósságot – is manifesztál.

Tekintettel a nyelvi és az építészeti kód között feltételezett funkcionális korrelativitásra, Roman Jakobson nyelvi jelhasználatra (*linguistic semiosis*) vonatkozó szisztémáját ez az elmélet az építészeti jelhasználatra (*architectonic semiosis*) is kiterjeszti.

A nyelvi jeleket *kontextus, üzenet, kód, kontaktus, beszélő és hallgató* szempontjából értelmező vonatkozási rendszer mintájára, az építészeti jelek értelmezésére egy *kontextus, formáció, kód, kontaktus, címző és címzett* szempontjait értelmező párhuzamos vonatkozási rendszert állít fel, ahol a *kontextus* vonatkozásában mindkét rendszer minősége *referenciális*. A nyelvi jel *üzenet* vonatkozásában *poétikus* minőségének az építészeti jel *formáció* vonatkozásában *esztétikai* minőség, a *kód* vonatkozásában a *nyelven túli (metalinguistic)* minőségnek *célzó-utaló* minőség, a *kontaktus* tekintetében a *hang* közeg minőségnek a *területi-territoriális viszonyok* minősége feleltethető meg. Míg a *beszélő/címző* és a *hallgató/címzett* relációk vonatkozásaihoz az *emotív/expresszív* és *akarati/irányító-jelző (conative/directive)* párhuzamos minőségek rendelhetőek.

A kódként értelmezett, térbeli-időbeli viszonylatrendszerben megjelenő architektonikus forma-jel, vagy jel-formáció, amelynek elsődlegesen egy adott rendszerben van jelentése – bár önálló és



közvetlen jelentést is hordozhat – különböző szinteken, kontextusban közvetít üzeneteket, illetve hordoz tartalmakat. A tér, mint „összetett egész” szervezésében egyik szint, összetevő sem független. Mindegyik rész funkciói összefüggenek, és kölcsönösen egymásra utaló viszonyban vannak egymással.

Jan Mukařovsky megközelítése (1938) szerint, ennek a kódként értelmezhető architektonikus formának öt egymásra épülő szintje van. A *használati* szint alapvetően funkcionális vonatkozásokat tartalmaz, a *történeti* szint viszont elsősorban részben kor-függő normák, és az adott korra jellemző kánonok érvényesülése által határozza meg, illetve módosítja a használat követelményeit. A társadalmi meghatározottságot – szervezeti, anyagi-gazdasági lehetőségeket, stb. – tartalmazó *közösségi* szinten, a készítők és használók territoriális vonatkozásokat is tartalmazó identitása értelmeződik, miközben az *esztétikai* szinten tulajdonképpen maga a jelzés (*signalization*), az építészeti forma (kód) jelölő-potenciálja kerül előtérbe. Az ötödik, *egyéni* szinten pedig a kód formai variációit alakító individuális aspirációk értelmezhetőek.<sup>67</sup>

Az itt csak vázlatosan felvillantott, az építészetet az épített környezet összefüggésébe helyező, jelhasználatra jel- és jelentésértelmezésre alapozott megközelítésnek – az ezzel rokon többi elmélethez hasonlóan – számos, az építészet fogalmkörének értelmezésére gyakorolt pozitív hatása és inspiráló elméleti hozadéka van, illetve volt, elsősorban a funkciót szinte abszolút módon hiposztázáló (modernista) felfogással, felfogásokkal szemben.

Mindemellett fontos megállapítani, hogy az, ami az épített környezet, mint „sokmódú” (*multimodális*) kommunikációs rendszer intencionáltságát és tulajdonságait tekintve releváns lehet például egy városi agglomeráció esetében, az nem biztos, hogy ugyanígy érvényes egy ideiglenes építmény szintjén. Miközben e két szélsőértéknek tekinthető példa esetében további megfontolások is fontosak. Többek között az, hogy sem az agglomeráció, mint összetett – térbeli-időbeli és társadalmi-kulturális – *struktúra*, sem az ideiglenes építmény, mint elsősorban funkció-kielégítést szolgáló – egyrészt adekvát vagy inadekvát, másrészt szimbolikus vagy rendeltetés-szerű – *forma*, nem egyszerűen csak jel-formáció, vagy kód. Hanem, lehet „csupán” a saját szerkezeti-formai logikáját érvényre juttató képződmény is, „pusztán”, mint konkrét – és önmagán kívül mást nem jelentő – struktúra, vagy forma is. Mint ahogyan az is további kérdéseket vet fel, amikor egy ház vonatkozásában a „nem lakógép, hanem jelrendszer”, illetve

---

<sup>67</sup> Donald Preziosi: *Architecture, Language and Meaning*, The Hague, 1979. •

az építészet vonatkozásában az „inkább nyelv, mint művészet” jellegű konklúziók a forma jelként, jelentéshordozóként való, kissé leegyszerűsítő, felfogását szuggerálják.

Mindezek fényében úgy tűnik, hogy a vizuális (és környezet) kultúráról folyó interdiszciplináris diskurzusban elsősorban a szavak és a kódként felfogott képi-formai látvány – alapvetően dekódolhatónak feltételezett – viszonyáról, a látás és a látvány szavak által megragadható értelmezéséről, szóbeli-írásbeli és képi jelek, jelentések viszonyának interpretációs módozatairól esik – sok hasznos, az építészek és az építészet számára is inspiráló – szó. Ugyanakkor nem igazán része a diskurzusnak a hely, a tér, a forma, a tömeg, a térben való mozgás és a mozgás során megtett út, az út alatt eltelő idő fogalma, vagy a lépték, az arány, a ritmus, hogy csak néhányat ragadjunk ki az építészetet alapvetően meghatározó fogalmak és összefüggések közül. Pedig az építészetben, mint alapvetően konkrét formai és térbeli képződményeket – és nem elsősorban jeleket és jelentést – létrehozó tevékenységben, ezeknek a fogalmaknak, kategóriáknak meghatározó és konkrét szerepe van.

Ennek érzékeltetésére talán nem felesleges hosszabban felidézni Szentkirályi Zoltán egy korai, a hatvanas évek elején született, illetve – amennyiben egyáltalán részévé vált valaha is a „tudományos emlékezetnek” – korán „feledésbe merült” tanulmányát, melynek címe: „*Technika és forma viszonya az építészetben*”.<sup>68</sup>

A tanulmány a tartalom és a(z) (építészeti) forma három – egymással is szoros kapcsolatban lévő – horizontját különbözteti meg. Eszerint tartalomnak és formának *funkcionális*, *tematikus* és *művészi* elemei vannak. A funkcionális elemek, amelyek „az épület önálló létét egzisztenciálisan biztosító alapelemek” – a *funkció*, az *anyag* és a *szerkezet*. A forma, amely kizárólag ezeknek az elemeknek a felhasználásával keletkezik mindig *racionális*. Az épület azonban a primer rendeltetésen túl tematikát is közvetít, ami tulajdonképpen az építészeti *tér* és *tömeg* kifejezőerejének a felfokozását jelenti.

---

<sup>68</sup> Szentkirályi Zoltán: *Technika és forma viszonya az építészetben* in. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények, 1963/4. szám (1964) pp. 381-416. Anélkül, hogy a „feledésbe merülés” feltételezhető okainak részletesebb boncolgatásába e helyt belebocsátkoznánk, annyit mégis meg kell jegyezni, hogy a szöveg mai olvasói számára egyrészt talán „ballaszt”, másrészt viszont történet-szociológiai vonatkozású tanulság is lehet az írás fölényes biztonsággal polemizáló hangvétele és kontextusa. Az a mód, ahogyan a szerző a korabeli, hivatalosnak mondható – „tudományos szocializmus” alapú kvázi-marxista – építészetelméleti és művészetelméleti felfogással szemben építi fel saját gondolatmenetét. Mindezt figyelembe véve, a gondolatmenet „tartalma” és „mondanivalója” – kissé ironikusan utalva ezzel a korabeli szó- és fogalomhasználatra is – ma is érvényes és inspiráló. A tanulmány gondolatmenetének újrafogalmazott változata: *Értekezés az építészeti formáról és a térszervezés művészetéről*, 1997-1999., in: Szentkirályi Zoltán: *Válogatott építésztörténeti és elméleti tanulmányok*, Terc kiadó, 2006, 344-424. o.

Ennek eszközei a tartalom és forma tematikus elemei: a *lépték*, az *arány*, a *ritmus*, a *plasztika*, a *fény* és a *szín*. Az ezen a szinten képződő forma elsősorban *emocionális*. A tematikus elemek között viszont a művészi formálás teremt olyan összefüggésrendszert, melyet már nem csak a téma értelmes közlése, kifejezése indokol. „Az összefüggéseknek ez a rendszere azokat a belső törvényeket reprodukálja, melyek a kor emberének ismert világát szabályozzák. Ez a rend a mű viszonylatában a kompozíció.” – azaz a tartalom és forma művészi eleme, ahol a téma jelentősége már háttérbe szorul.

Következésképpen a művészi kifejezés szintjén a tematikus forma *intellektuális* jellegűvé lényegül. „Mondanivalójának, tartalmának 'objektív igazságát' a művészet nem logikus érvek sorával bizonyítja, hanem azzal, hogy életünk szűkebb keretében, áttekinthető közelségben annak a kozmosznak törvényeit vetíti elénk, melyet világról alkotott képünk alapján magunkénak érzünk, és ezt – a kompozícióban megtestesült rendet – nem érvekkel, hanem kizárólag az evidencia erejével teszi elfogadhatóvá.”

Az okfejtésnek azok a mozzanatai is fontosak, amelyek a művészi forma mással nem helyettesíthető konkrét minőségét hangsúlyozzák, és azok is, amelyek – részben ennek kapcsán – azt nyomatékosítják, hogy „a valóság egészére érvényes kategóriák mechanikus átvitele a művészet területére” nem visz közelebb a művészet sajátosságainak feltárásához, mibenlétének mélyebb megértéséhez.

A tanulmány megállapításait összegező befejező részben mindez a következőképpen fogalmazódik meg: „A műalkotás tehát mindig funkcionális, tematikus és művészi tartalom, illetve forma összetett, megbonthatatlan egysége, mely élővé, hatóvá az emberrel való állandó, szüntelenül megújuló kapcsolatban válik. A művészet általános fejlődésén belül minden egyes résznek megvan a maga külön, sajátos fejlődésmenete, és minden egyes alkotáson belül a maga külön, sajátos, mással nem helyettesíthető feladata. Az alkotóelemek közötti arányviszonyt a téma konkrét jellege, a részek egyenlőtlen fejlődésmenete, a kortól és ezen belül a területtől, az alkotó egyéniségétől függően alkotásonként is mindig újjárendezi. Ezért, függetlenül attól, hogy a művészet egészét, egyes korszakait, egyes jelenségeit vagy egyes alkotásait vizsgáljuk, sohasem elégedhetünk meg azzal, hogy a filozófia általános kategóriáit mechanikusan alkalmazzuk, de azzal sem, hogy összefüggéseinek rendszeréből csupán egy komponenst emelünk ki. Mindig a funkcionális, tematikus és művészi tartalom és forma belső, illetve egymás közötti dialektikus kapcsolatát kell vizsgálat tárgyává tenni. Csak ezen az alapon adható meg a válasz a kiinduló

*kérdésünkre is, arra, hogy a technika milyen mértékig határozza meg az építészeti formát, illetve (arra, hogy hogyan) oldható fel az az ellentmondás, mely a történeti példák elemzésekor a kapcsolat törvényszerű jellege és történeti megjelenésének véletlen módja között látszólag keletkezett.*

*A technika a funkcionális tartalom eleme. Az anyagon és szerkezeten keresztül – több-kevesebb erővel – csak a funkcionális formát (illetve a formát csak funkcionális szinten) határozza meg. Azonban, mivel a tartalom mindhárom elemének önálló, belső mozgása is van, (...) közöttük egy-egy korban, vagy egyes alkotásoknál könnyen keletkezhet olyan aránybeli eltolódás, mely a nagyobb összefüggések ismerete nélkül megoldhatatlan ellentmondáshoz vezet, vagy egy-egy komponens szerepét a ténylegesnél jelentősebbnek tünteti fel.”*

A tanulmány (tartalomra és) formára vonatkozó megállapításainak természetesen nem csak a produktivista funkcionális szintet kizárólagosnak tekintő perspektívájából nézve vannak tanulságai. A következtetések ugyanúgy érvényesek lehetnek a tematikus szintet hiposztázáló posztmodern építészeti irányzatokra vonatkozóan, mint ahogyan a funkcionális és tematikus szintet más-más módon, de egyaránt ignoráló, végletesen intellektuális, azaz a művészi szintet szinte kizárólagosan előtérbe helyező, dekonstruktivista építészetre vonatkozóan is.<sup>69</sup>

A művészi formával kapcsolatban az evidencia erejét hangsúlyozó Szentkirályi-féle elmélet és a fülepi emlékezés-elmélet – most talán elég csak utalni erre – némely mozzanatában rokon vonásokat is mutat. Például abban, ahogyan az építészettel, illetve általánosítva a művészetrel kapcsolatban mindketten a forma konkrét minőségét hangsúlyozzák, pontosabban azt, hogy a teoretikumban használt bizonyos általános kategóriák – Fülepnél –, illetve a valóság egészére vonatkozó kategóriák – Szentkirályinál – nem alkalmazhatóak, nem érvényesek a maguk elvont módján az építészeti, vagy általában a művészi forma értelmének, mibenlétének – jelentésének – megragadására. Hiszen éppen az a forma jelentősége, hogy az említett kategóriák abban konkrétan öltenek, ölthetnek alakot.

Természetesen ez azt is jelenti, hogy az esztétikát – illetve a művészi (építészeti) forma interpretálásának egyéb módozatait – ezek a gondolatrendszerek nem úgy értelmezik, mint minden emberi kifejezőmódra kiterjesztett lingvisztikát. Egy másik közös vonása a formára és a

---

<sup>69</sup> Szentkirályi Zoltán ezt az építészeti formára vonatkozó polemikus gondolatmenetét, nem sokkal a halála előtt, immár a korábbi változat egy adott korszakot jellemző fogalmi terheitől megtisztítva, értekező formában, lényegében változatlan tartalommal újrafogalmazta. Ennek az elméleti rendszernek egyik erénye az, hogy az építészeti forma minőségének, mibenlétének definiálásakor, az építészetre vonatkozó konkrét fogalmakkal operál.

formaalkotásra vonatkozó-vonatkozatható két, bizonyos szempontból rokon értelmű felfogásnak, hogy jószereivel ismeretlennek tekinthetőek a (hazai) művészetelméleti gondolkodásban (is).

A Szentkirályi-féle teória esetében a visszhangtalanság egyik oka az elmélet születésének idején – és részben, azóta is – az lehet, lehetett, hogy az építészetet övező szellemi vákuumban az építészet a hazai művészetelmélet horizontján is csak igen ritkán bukkant fel, ha felbukkant egyáltalán.

A művészettörténések – néhány kivételtől eltekintve – mintha csak kerültek volna bármilyen aktuális építészetelméleti kérdés felvetését. Részben nyilvánvalóan azért, mert a produktivista funkcionalizmus szellemében fogant építészeti termésből csak keveset lehetett – bár néhányat kétségtelenül lehetett – építészeti alkotásnak tekinteni. Részben, pedig nyilván azért, mert az akkori építészet hivatalos (ön)definíciója nagyon távol sodródott mind a hagyományos, mind az avantgárd művészet aktuális fogalomrendszerétől.

Ugyanakkor tény, hogy a korabeli, főleg a hatvanas évek végétől bontakozó, megújulási törekvéseket az építészetben rokonszenv övezte azokban a művészettörténéseket és építészeket is befogadó szakmai körökben, amelyek fontosnak tartották egy interdiszciplináris diskurzus létrehozását – saját tudományterületük megújítását is remélve ettől –, elsősorban a vizuális kultúra, illetve a környezetkultúra vonatkozásában.

A megújítást-megújulást keresők tekintete viszont távolabbi horizontokon kereste azokat az aktuális tájékozódási pontokat, melyektől a teóriában tapasztalható vákuum megszűnését, s következésképp a hazai viszonyok jobbrafordulását, remélni lehetett – a strukturalizmus mellett vagy után a szemiotikában, később a posztmodernben, vagy más aktuális irányzatban.

Fülep Lajos emlékezés-elméletével is ez a helyzet – ráadásul részben hasonló okokból –, „*pedig a zseniális megsejtéseket és megoldási javaslatokat tartalmazó tanulmánya először olaszul jelent meg*”. Azon túl, hogy a „*rendkívül termékeny elméleti megközelítés*”, amely Croce és Bergson esztétikai nézeteit autonóm módon hasznosítja, nemzetközi szinten visszhangtalan maradt, figyelemre méltó az is, hogy idehaza sem tudatosult gondolatmenetének a jelentősége.<sup>70</sup>

Annak ellenére sem tudatosult, hogy néhány későbbi művészetfilozófiai, művészettörténeti, vagy részben már hivatkozott építészetelméleti írásában, tulajdonképpen az emlékezés-teórián alapuló művészetfelfogásának – amely alapvetően sohasem módosult – újabb és újabb részleteit dolgozta

---

<sup>70</sup> Takács József: Fülep Lajos Croce-kritikája, in: Tudományos ülészak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára, Dunántúli dolgozatok (E) Művészettörténeti sorozat 1, 21-25. o.

ki és tárta nyilvánosság elé. Bár kétségtelen, hogy a művészetfelfogását maradéktalanul megjelenítő szellemi építmény teljes befejezettségében sohasem jött létre.

A művészetre vonatkozó, és a művészi kifejezésre, illetve az építészetre is vonatkoztatható, fülepi emlékezés-teória vázlatos ismertetése – vagy inkább csak szóba hozása – ennek ellenére talán mégsem felesleges. Már csak azért sem, mert a forma fogalma ebben a koncepcióban központi szerepet játszik – „*nem külsőség, hanem a dolgok lényege*”, illetve a műalkotás szempontjából „*konstruktív tényező*” –, szoros összefüggésben a szépség fogalmával, hiszen a *sikerült* forma, *szép* forma.

A fentieknek *per se* a Janáky írásokkal, azok fogalomrendszerével, nincs közvetlen kapcsolata. Közvetve azonban már vannak kisebb-nagyobb rezonanciák. Részben a kifejezés kérdésével összekapcsolódva, hiszen az írásokban – néha kimondva, néha kimondatlanul – a(z) (építészeti) kifejezés áll a gondolkodás-vizsgálódás középpontjában. A kérdés maga eleinte a strukturalizmus kontextusában vetődik fel – elrendezés-struktúrák stb. –, majd a későbbiekben egyre inkább a jel és a jelentés problémájával összefüggésben, hogy végül azután „*az építészeti szépség*” érzéki-konkrét aspektusú – voltaképpen a forma, a „*kidolgozottság*” fogalmával is árnyalt, jelentőségét sejtető, körvonalazó, – interpretációs kísérletben kerüljön terítékre. Részben pedig abban az értelemben, ahogyan a struktúrától a jelentésen keresztül a szépség fogalmáig ívelő kifejezés-értelmezés – Janáky által (is) bejárt – vonatkozási rendszerében tulajdonképpen kirajzolódik egy olyan elméleti geográfia, melynek tájain az egyik nagy elmélet-hegyláncot a crocei intuíció-koncepció és annak származékai jelentik, egy másik, ettől éppen ellenkező irányban fekvő tájékat pedig a fülepi emlékezés-teória és a hozzá hasonló – a forma értékteremtő szerepét hangsúlyozó – teória-tisztások alkotják.

Janáky – maradva a földrajzi hasonlatnál – nem teoretikus iránytűvel a kezében járta-járja ezeket a tájakat, hanem a tapasztalat révén kifinomult ösztöneire hagyatkozva barangol bennük. Következésképpen – és részben az írásmódjából is adódóan: igyekszik a „tartalmat” szilárd burokká írni – szövegeiben sem egyik, sem másik – gondolkodására egyébként minden bizonylató – elméleti vonulatnak sincs kitapintható lenyomata. Mégis úgy tűnik, hogy keresztül-kasul bebarangolta – de erről részletesen később – a strukturalizmus hegyláncait, a jelentések erdőségeit és formai szépség tisztásait is anélkül, hogy e tájban eltévedt volna.

## Vizuális – plasztikai – architektonikus gondolkodás

Az építészet sokrétű és változatos tájékairól, az építészet és az építészeti tér összetett minőségéről, vonatkozásgazdagságáról a talán mindmáig legszebb költői ihletésű szöveget Paul Valéry írta. A szöveg 1923-ban született egy „*Építészet*” című album előszavaként. Az „*Eupalinosz vagy az építész*”<sup>71</sup> című, dialógusformában megkomponált „alkalmi írás” az építészet és a zene között vonva párhuzamot foglalja szavakba azt, hogy mi is az építészet, mint elsősorban teret alkotó művészet lényegi sajátossága.

Eszerint a zene is és az építészet is „*egy-egy érzék teljességét ragadja meg. Az egyik elől csak belső elszakadás útján szökhetiünk meg; a másik elől csak mozgás révén. És mindkettő mesterségesen alkotott igazságokkal és alapvetően emberi dolgokkal tölti be tudatunkat és életünk terét.*” Hatásuk ráadásul „*minden közvetítés nélkül*” vonatkozik ránk. „*Mert azok a látható dolgok, amelyekkel a többi művészet vagy a költészet él: a virágok, a fák, az élőlények (sőt a hallhatatlanok), attól, hogy a művész művébe emeli őket, azért még azok maradnak, amik voltak, mivoltukat és sajátos jelentésüket beolvasztják annak tervébe, aki saját szándéka kifejezésére használja őket.*”<sup>72</sup>

Vagyis a többi művészet és a költészet is – fűzi tovább gondolatait a dialógus főszereplője, az árnyak birodalmában lévő Szókratész szelleme – mesét hoz bennünk létre, míg az építészet (és a zene) azt a rejtett hatalmat idézi fel bennünk, amely minden mese szülője; az alkotás magaslatára emelve, „*zengővé és termékennyé*” téve lelket. „*S a lélek erre az általuk közvetített tiszta és anyagszerű összhangra az értelmezések és mítoszok kimeríthetetlen bőségével válaszol, amelyeket minden erőlködés nélkül ont magából, s a kiszámított formák és pontos szünetek által ellenállhatatlanul rázúduló érzelmekre végtelen számú képzelt okot talál, amelyek lehetővé teszik neki, hogy ezernyi csodálatosan fellobbanó és áradó életet éljen át.*”<sup>73</sup>

A művészetek között az építészet, melynek tereiben „*benne vagyunk, benne mozgunk, benne élünk*”, és a zene, melynek hangjai, mint „*valamiféle mozgó épület*” vesznek körül bennünket,

---

<sup>71</sup> Paul Valéry: Eupalinosz vagy az építész, in. Paul Valéry: Két párbeszéd, Gondolat, 1973. Az eredeti megjelenés éve megegyezik Le Corbusier Új építészet felé című könyvének megjelenési évével.

<sup>72</sup> Paul Valéry, i. m. 40. o.

<sup>73</sup> Paul Valéry, i. m. 41-42. o.

rendelkezik azzal az erénnyel, hogy kiterjedésként átélhető közegükben lenni olyan, mint kívül helyezkedni önmagunkon. S emellett „a Zene és az Építészet arra késztet, hogy valami egészen másra gondoljunk, ne rájuk. (...) Mintha az lenne a rendeltetésük, hogy közvetlenül emlékeztessenek – egyrészt a mindenség keletkezésére, másrészt a mindenség rendjére és állandóságára; a szellem alkotásait idézik elénk, valamint szabadságát is, amivel felkutatja és ezernyi módon helyreállítja ezt a rendet; elhanyagolják tehát azokat a részleges jelenségeket, amelyek a világot és a szellemet általában foglalkoztatni szokták: a növényeket, állatokat és embereket...”<sup>74</sup>

A kiterjedésként, tér- és időtartamként átélhető építészet azonban – ellentétben a bennünk lelki tér-idő tartamot felépítő zenével – nem csupán az ember lelke szempontjából készülő szépség, hanem a test szempontjából létrehozott *hasznosság* elvét is érvényre juttatja, miközben eleget kell tennie a *tartósság* és a *szilárdság* követelményének is.

E három különálló elv az alkotásban aztán összefonódik úgy, hogy az eredmény végső könnyedsége vagy egyszerűsége – aminek egyik forrása a pontosság – a szépség benyomását kelti, a szép és a szükséges belső rokonságának érzetét ébresztve bennünk. Mint a tömör beszéd találó szavai, melyek a „*bennük lévő tiszta erővel oly mélységes választ adnak mindenre, mintha hosszú évek belső vitáit és titkos kiválasztását összpontosítanák, egyes és oszthatatlanok és véglegesek, mint a legfőbb tettek.*”<sup>75</sup>

A dialógus elején magát Eupalinoszt is idézi Phaidrosz, Szókratész beszélgetőtársa. Az építész elragadtatott szavai az „éneklő épületek” létrehozásáról szólnak, arról a folyamatról, amelyben a tökéletes formai szépség létrejön. A folyamatot, illetve a folyamat minden mozzanatát tulajdonképpen fel sem lehet fogni, pontosabban Eupalinosz szerint: „*Igen is, meg nem is. Mint álmot, igen. Mint tudást, nem.*” A zenei hangok tisztaságával bíró, vagy egy kimeríthetetlen összhangzat élményét a léleknek közvetítő formai tökéletességhez csak közel kerülni lehet, és megragadni is „*csak úgy, ahogy álmunkban birtokoljuk a szeretett lényt.*”<sup>76</sup>

A tökéletes forma létrehozására irányuló eme folyamatban az alkotó mintha megvilágosodna. „*Ebben a belső megvilágosodásban elkezdődnek a kombinációk és meg is maradnak.*” – mondja Eupalinosz, és így folytatja: „*Érzem, hogy a szépség szüksége bennem, amely a bennem lakó ismeretlen erőkkkel egybevág, magától kezd a maga igényének megfelelő alakzatot létrehozni.*”

---

<sup>74</sup> Paul Valéry, i. m. 42. o.

<sup>75</sup> Paul Valéry, i. m. 72. o.

<sup>76</sup> Paul Valéry: i. m. 30. o.



*Egész lényem csupa vágy... minden képességem a segítségemre siet. (...) Ahelyett, hogy elfogadnám, úgy, ahogy jönnek, e fölösen dús és titokzatos kegyeket, amelyek csupán a túlzott vágy származékai, a lelkemben élő várakozás naiv termékei, meg kell állítanom őket, (...) hogy a jelemre várjanak. S miután szinte az életem félbeszakítása (a normális idő folyamatának csodás felfüggesztése) árán végre elértem őket, most még fel is akarom osztani az oszthatatlant, le akarom lassítani, félbe akarom szakítani az Eszmék születésének e folyamatát...*<sup>77</sup>

A folyamat maga azonban az alkotó előtt sem világos; mindig úgy fog hozzá, ahogy tud, és csak abban biztos, hogy a mű test és szellem – élet és álom – közös leánya.

A formateremtés folyamatát ekképpen értelmező költői szöveg bizonyos mozzanatai egyrészt a fülepi emlékezés-teória formafelfogásának bizonyos elemeivel csengenek össze – például az oszthatatlan felosztása –, másrészt az „aktusban való gondolkodás” kifejezés is plasztikusan jellemezheti ezt a „születni akaró dolgok forrongó állapotaként” ábrázolt folyamatot.

A kifejezés, George Kubler nyomán, a vizuális, plasztikai, architektonikus gondolkodás fogalmával összefüggésben bukkan fel a hazai művészetelméletben. Maga a vizuális, plasztikai, architektonikus gondolkodás fogalma pedig Németh Lajos művészetelméleti gondolkodásában jelenik meg, s van jelen folyamatosan. Magát a témát „*A vizuális gondolkodás*” című konferencia előadásában fejtette ki talán a legrészletesebben.<sup>78</sup>

A vizuális, plasztikai és architektonikus – vagy inkább a vizuális-plasztikai-architektonikus – gondolkodás fogalomkörét felvázoló, értelmező előadás egyik gondolati pillére a Leonardo da Vinci íásaiban felbukkanó „*operatione*” fogalma. Leonardo – állapítja meg Németh Lajos – „*a látás, a szem megismerő tevékenységét hangsúlyozta, a vizuális gondolkodást önálló gnoszeológiai aktusnak minősítette, ám mindig összekapcsolta az operatione követelményével. Az emberi alkotótevékenység szerinte a szem és a kéz találkozásának gyümölcse. A látás megismerő aktus, ez az aktus önálló gondolkodási formával párosul, és elválaszthatatlan a kéz manipulatív készségétől.*”<sup>79</sup>

A másik pillér a Cézanne íásaiban szereplő „*szín-logika*”. Cézanne szerint alkotás közben a festőnek ezt kell követnie és nem az agy logikáját, mert ha a festő pontosan érez, gondolkodni is pontosan fog. „*Több ez – mondja ismét Németh Lajos –, mint egy érzékeny szemű festő ars*

---

<sup>77</sup> Paul Valéry: i.m. 30-31. o.

<sup>78</sup> Németh Lajos: A vizuális gondolkodás – Németh Lajos Tölgyfa Galériában, a Magyar Iparművészeti Főiskola 1989-ben rendezett elméleti konferenciáján elhangzott előadása. In: Elméleti Konferencia, 1989, Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola, Vizuális Nevelési Központ, Budapest, 1990. 5-13. o.

<sup>79</sup> Németh Lajos: i.m. 6. o.

*poétikája, (a)mikor (ugyanis) szín-logikáról, a szemek gondolkodásáról beszél, a vizuális megismerés alapfogalmaira utal. Eszerint tehát vannak olyan igazságok, amelyeket csak a vizuális/plasztikai gondolkodás révén ismerhetünk fel, bizonyításuk nem racionális érvekkel történhetik, hanem a vizuális logika alapján. Cézanne szerint is a vizuális gondolkodás – és ezen keresztül az azt tárgyiasító festészet – önálló megismerési mód, gnoszeológiai aktus.”<sup>80</sup>*

A harmadik pillér a Konrad Fiedler művészetfilozófiájában meghatározó szerepet játszó „önelvű vizualitás” fogalma. Németh Lajos ezzel összefüggésben is azt hangsúlyozza – egyébként egy korábbi szövegében pregnánsabban, ezért most azt a megfogalmazást idézem –, hogy az „önelvű vizualitás” elve nyomán vált nyilvánvalóvá az, „*hogy a fogalmi gondolkodás mellett létezik a vizuális gondolkodás is, a vizuális megismerés, és, hogy ennek révén a szavakra le nem fordítható tartalmak is az emberi tudat részévé válhatnak. E csupán vizuálisan apperceptív tartalmak szintén csak a vizuális nyelv segítségével válhatnak az emberek közötti kommunikáció részévé, mindenfajta verbális megközelítésük csak körülírás, az eredeti tartalomgazdagság elszegényítése, konkrétságának a csökkenése.*”<sup>81</sup>

A fenti hivatkozásokból és felvetésekből következő értelmezés szerint tehát a művészi formaalkotó tevékenység eredendően operatív jellegű, a szem és a kéz együttműködésén alapuló, „aktusban való gondolkodás”, amely az érzéki-konkrét és az absztrakt gondolkodás közötti kognitív mezőben helyezhető el.

De mindezt nem csak bizonyos művészek reflexiói vagy egyes filozófiai-esztétikai gondolatrendszerek támaszthatják alá, hanem az ősrégészet és az (építészeti) antropológia közelmúltbeli kutatásai is.

Az ősrégészet ide vonatkozó egyik legfontosabb bizonyítéka, amely a vizuális-plasztikai gondolkodás fogalomkörének értelmezését kellőképpen alátámasztja és megfelelően árnyalja, az úgynevezett „*természetes makett*”, amit Németh Lajos is említ hivatkozott előadásában.<sup>82</sup>

Ez az ábrázolási forma körülbelül 35000 éves, bár legismertebb példája a „montespani medve” ennél valamivel újabb keletű példánya e típusnak. A magdaléni műveltség korára keltezhető, de korábbi fejlődési fázist képvisel.

A medve koponyás bőrével alkalmanként letakart medve-forma agyagkupac egy vadász-

---

<sup>80</sup> Németh Lajos: i.m. 6. o.

<sup>81</sup> Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Gondolat, Budapest, 1970. 242. o.

<sup>82</sup> A. D. Sztoljar: A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában – Javaslatok egy probléma megoldásához. in: A művészet ősi formái, Gondolat, 1982. 30-82. o.

szertartás szimbolikus célpontja, funkcionális objektuma lehetett, szoros kapcsolatban a körülötte kibontakozó, ekkor már valószínűleg teatralizált/ritualizált cselekvéssel. A medve-makettben és a körülötte feltételezhetően zajló cselekvésben az ábrázolás és kifejezés kezdeti formáinak szinkretizmusa tükröződik, szemléltetve a cselekvés, illetve az ennek kapcsán keletkezett forma és a gondolat, illetve a gondolkodás egymásba hatolását.

A kezdetleges vadász-szertartás szimbolikus célpontjaként keletkezett, létrehozott forma ösztönözte a logikailag fejlődő gondolkodást. Az emberi agy lassú szintézis útján megvalósuló, anyagi formát öltött produktuma szülte azt a szinkretikus jellegű képzetet, „kezdetleges fogalmat”, ami egyrészt elválaszthatatlanul kötődött magához a formához, másrészt értelmének újabb és újabb kollektív cselekvésben kellett megerősítést nyernie, általánosan elfogadottá válnia. A „természetes makett” lényegében a primitív nem-fogalom anyagi modellje és annak is lehetséges bizonyítéka, hogy a fogalmak és az ezeket jelölő szavak születésének idején az ember, mondhatni szükségszerűen, a „kezével gondolkodott”.

A „természetes makett” a paleolitikum ábrázoló tevékenységének fejlődésében fontos láncszem. Az utána évezredek alatt kialakuló ábrázolási módok – agyagszobor, dombormű, sík kontúrrajz, „festmény” – az ábrázolás és gondolkodás elvonatkoztató képességének, a fogalmi általánosításnak a fokozatait jelzik, érzékeltetve a megalkotott formákhoz való érzelmi viszony változását is, amely a forma fizikai „megsemmisítésétől” az ábrázolással való – immár esztétikai intenciókat sem nélkülöző – érzelmi kapcsolatig ível. Mindennek nyomán *„a konkrét-képi és az absztrakt gondolkodásformák között mintegy magától bontakozik ki a képi-absztrakt gondolkodástípus körvonala..., s létezését mind a fejlődés logikája, mind a tények igazolják.”*<sup>83</sup>

A képi/formai-absztrakt gondolkodástípus más kezdeti formáinak, más területen való kialakulásának további evidenciáit egy Japánban végzett építészeti-antropológiai kutatás eredményei is alátámasztják.<sup>84</sup>

Hely és idő hiányában, mellőzve a szerteágazó kutatás teljes folyamatának részletes ismertetését és a különböző szaktudományokat érintő számos, és egyébként ugyancsak fontos következtetését, röviden azt lehet mondani, hogy a japán szertartások és a szertartások során készített, használt *„artefaktumok”* – tárgy-szerű építmények, építészeti jellegű jelek – vizsgálata és értelmezése, egy teljes tudományos iskola felfogását – melyet Mircea Eliade neve fémjelez – helyezi új

---

<sup>83</sup> A. D. Sztoljar: i. m. in: A művészet ősi formái, Gondolat, 1982. 79. o.

<sup>84</sup> Günther Nitschke: Shime – binding-unbinding. An investigation into the origin of, and the relationships between, human building, sign-systems and religious beliefs, in: A.D. Vol. XLIV. 12/1974, 748-791. o.

megvilágításba. Annak széles körben elfogadott következtetéseit mintegy „a feje tetejéről a talpára állítja”.

Az Eliade és mások – Werner Müller, Giorgio de Santillana és Hertha von Dechend<sup>85</sup> – írásaiban fellelhető, az építészetre, az építészeti jelentésre vonatkozó interpretáció elemei főbb vonalaiban a következőképpen foglalhatóak össze:

Bármikor és bárhol, ahol a korai ember épített valamit – legyen az akár egy oszlop vagy a saját hajléka –, vagy amikor és ahol a kunyhókból falut vagy akár várost alkotott, ezt olyan fizikai formában hozta létre, ami már tükrözte a *makrokozmoszban* észlelt, felfogott, megértett rendet. A kunyhó, a falu, a templom, a város tehát mindig „*imago mundi*” volt.

Ez a meggyőződés – Nitschke szerint is – magában foglalja annak az előfeltételezését, hogy az ember a fejlődése során először egy makrokozmosz világlátást fejlesztett ki – mielőtt „*homo faber*” lett, mintha „*homo astronomus*” lett volna – még akkor is, ha számos bizonyíték van sok kultúrában arra, hogy minden asztronómiai mérőmódszer technikája és nyelvezete ezeknél korábbi földmérési módszerekből származik.

A mitológus szövegek és a legkorábbi épített emberi alkotások fenti interpretációja mögött rejtetten az a meggyőződés áll, amely szerint az ember világ iránti érdeklődése, illetve a világról való tudása valahogy úgy keletkezett és fejlődött, hogy az mindig a csillagokról a földre, a makrokozmoszról a mikrokozmoszra, a metafizikairól a fizikaira, az absztraktról a konkrétúra vagy a megfoghatatlanról a megfoghatóra irányult.

Azok számára, akik valaha is közvetlen kapcsolatba kerültek az építéssel – jegyzi meg Nitschke, és messzemenően egyetérthetünk vele –, ez a megközelítés teljességgel idegen. Azok az egész sémát megfordíthatják.

Ugyanazokat a jelenségeket Japánban tanulmányozva, amit Eliade és a többiek általában vizsgáltak, a kutatók arra a következtetésre jutottak, hogy az emberi evolúció során szoros viszony volt az építés az építmény, a jelrendszerek – a dolgok megnevezése és jelzése –, valamint a vallásos hit épített formákból születő, jelszerűvé váló, majd eredendően perszónifikálódó fogalmai között. A keletkezést illetően, pedig arra a következtetésre jutottak, hogy az építés, a jelrendszerek és a vallás kialakulásának viszonylatában az építés aktusa volt az elsődleges, amiben

---

<sup>85</sup> Werner Müller: Die Heilige Stadt; Giorgio de Santillana and Hertha von Dechend: Hamlet's Mill – magyarul: Hamlet Malma, Értekezés a mítoszokról és az idő szerkezetéről, Pontifex Kiadó, MCMXCV

a kötés, mint az ember valószínűleg legkorábbi konstruktív készsége meghatározó szerepet játszott.<sup>86</sup>

A kutatók szerint aligha tekinthető véletlennek, hogy az ősi japán nyelvben egy és ugyanaz a szó áll a *kötés*, a *terület elfoglalása*, a *megjelölés* vagy *egy szent terület bekerítése* kifejezésére. Ahogyan az sem, hogy a legrégebbi japán mítoszok néhány istene a kötés istene, vagy az sem, hogy a Shinto rituáléban máig jelen van – jóllehet néha rejtett formában – egy *kötés* és/vagy egy *oldás* aktus, ami vagy egy szent tárgyra, vagy egy áldozati ajándékra vonatkozik. S végül az sem, hogy Japán legkorábbi épületeit, akárcsak néhány, az ország eldugott vidékein ma emelt szerkezetet, csak kötések tartottak, tartanak egybe.

Mindazonáltal az is igényel némi magyarázatot, hogy mindennek megfigyelésére, kutatására és értelmezésére miért éppen Japánban kínálkozott lehetőség.

Ennek oka az, hogy ellentétben „*a piramisok és katedrálisok hagyományával*”, amelyben mintegy az idő legyőzése az anyag időtlenségén, időtállóságán keresztül valósult meg, ott „*a fű- és nádköteg, illetve a virágcsokor hagyománya*” érvényesül. Vagyis az emberi időlegesség, mulandóság legyőzése ebben a hagyományban úgy jut kifejezésre, hogy az ember nem engedi, hogy az idő nyomot hagyjon a megépített szentség képmásán – maga pusztítja el, majd újíttja meg ismét. Ennek következtében, a rituális megújítás gyakorlatában, meghatározott időközönként a „*szent*” újra és újra formát ölthetett. Így nem csupán a „*feltalálás*”, hanem a „*másolás*” is szent megalapozottságot és igazolást nyert, mint hosszú életű tradíció.<sup>87</sup>

E hosszú életű tradíció fennmaradása – melynek a shinto Ise és Izumo szentélyek húszévenkénti újjáépítése is máig eleven része – tette lehetővé annak közvetlen megfigyelését, hogy a kisebb-nagyobb méretű, kötéssel rögzített, kötözéssel összerakott, kéve-szerű artefaktumok hogyan készülnek, és milyen funkciójuk van a rituális cselekmények térbeli és időbeli, illetve jelentésbeli kontextusában. Majd az értelmezés során, elemezve a rítusok archaikus japán teremtés-mítoszokkal összefüggésbe hozható tartalmi és formai elemeit, illetve etimológiai és egyéb nyelvészeti vonatkozásait, az a következtetés is levonhatóvá vált, hogy más kultúrák hasonló építészeti formái és csupán ábrázolásokon fennmaradt kultikus cselekményei – például Egyiptomban – eredendően hasonló funkcióval és tartalommal rendelkeztek.

---

<sup>86</sup> Etimológiailag a *religio* szó is utal a kötés aktusára – *ligare*: kötegebe kötni –, mint ahogyan a *jóga*/*yoga* szóban is benne rejlik a *yuj*: összekötni ige. in: Günther Nitschke: *Shime...*, in: A.D. Vol. XLIV. 12/1974, 748. o.

<sup>87</sup> Günther Nitschke: i. m. 748. o.

Mindennek fényében az építő tevékenység, a jelrendszerek és a vallásos világkép viszonyának és keletkezésének tekintetében az alábbi megállapítások tehetők:

Az archaikus ember állati létben gyökerező viselkedésformája a territorialitás, aminek jellemzője, hogy területbirtokló jeleket helyez el, de az állati magatartással ellentétben, az ember a jeleit a kezeivel készítette.

Az első „készítés”, amire az ember fejlődése során először képes lehetett, a kötés, a csomózás volt, amivel eredetileg növényi anyagú – fű, nád, faág stb. – kévüket, kötegeket, csomókat készített.

E tevékenysége során, ebből a „készítésből” az ember nem csupán az első (birtok-jelző) vizuális jeleit tanulhatta, hanem ez az archaikus manipulatív tevékenység döntő szerepet játszhatott nyelvének – jel- és kommunikációs rendszerének – kialakulásában és formálódásában is. S mindebből az is következik, hogy az ember eredetileg a kezeivel gondolkodott.

Amikor valahol elfoglalt egy új, ismeretlen – számára „káosznak” minősülő – területet, akkor ezt a „káoszt” azzal változtatta „kozmoszá”, hogy területbirtokló jeleket állított fel.

Hasonlóan az állati birtok-jogért folyó elkeseredett küzdelemhez, elképzelhető, hogy ez az emberi terület-birtoklás esetében is hasonló lehetett. A határt vagy tulajdont jelző terület-foglaló jeleket – részben – ezért felruházták a hatalmat, erőt szimbolizáló jegyekkel, amelyek nem csupán tiszteletet, hanem istenítést és áldozat-bemutatást is követeltek. Formájuk és nevük – amint azt a kötés-istenek nevének kialakulása, etimológiai eredete mutatja – istenivé/istenné és istenítetté vált. Ami kezdetben „nomen” volt, „noumenon” lett.<sup>88</sup>

Az isten-fogalomként perszónifikálódott jel tehát eredetileg forma volt, és egy operacionális karakterű, manipulatív tevékenységként végbemenő fogalom-képződés, a kezdeti „kézzel gondolkodás” eredményeképpen született –, s eszerint a „*homo faber*” az első isteneit a kezével teremtette.

Ahogy a barlangi „művészet” ábrázoló tevékenységének értelmezésében is a képi-absztrakt gondolkodás körvonalai bontakoznak ki, úgy ebben az interpretációban is a képi/formai-absztrakt gondolkodás határozott kontúrjai rajzolódnak ki, aminek sajátosságai a (művészi) formaalkotó tevékenységekben meghatározó szerepet játszó vizuális-plasztikai-arcitektonikus gondolkodásban ma is jelen vannak.

A vizuális, plasztikai, architektonikus gondolkodás fogalomkörének a design és az építészet világának elméleti értelmezésében döntő jelentősége van, illetve döntő jelentősége lehetne, ha a

---

<sup>88</sup> Günther Nitschke: i. m. 766. o.

fogalomkör a hazai építészetelméletben meghonosodott volna. Bár ebben a vonatkozásban, a nemzetközi mezőnyben sincs túlkínálat, annak ellenére, hogy ott születtek és születnek impozáns és inspiráló elméleti teljesítmények, például Kenneth Frampton tektonika-értelmezése.<sup>89</sup>

A tektonika fogalmának aktuális értelmezése, szerinte egyébként többek között azért is fontos, hogy az építészek új identitást találjanak a szüntelen avantgardizmus pozíciója helyett, amelybe manapság egy olyan általánosan érvényre jutó építészet-felfogás kényszeríti őket, amely minden építészeti kifejezést az áru-kultúra (fogalmi) szintjére redukál.<sup>90</sup>

Frampton említett nagyszabású művének alapgondolata a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás fogalmából következőkkel rokon-értelmű alapállást fogalmaz meg az építészetrel kapcsolatban. Az építés és az épület, mint tektonikus képződmény, ontológiai karakterű lényegét hangsúlyozza, annak reprezentacionális karakterű mozzanataival szemben. S ennek értelmében arra a következtetésre jut – heideggeri terminológiát használva –, hogy az épület eredendően sokkal inkább „dolog”, mint „jel”. Azzal együtt van ez így – tehetjük hozzá –, hogy a „dolog” keletkezése kiváltója volt a „jel” születésének, amint azt a fentebb ismertetett építészet-antropológiai vizsgálódások is sejtetni engedik.

Mindennek ellenére, ami a teóriában és különösen a kritikában általánosan gyökeret vert – elsősorban a szemiotika és a posztmodern teória néha csupán felszínesen érvényesülő hatásának hozadékaképpen – az inkább egy, az építészeti formák nyelvét „textusnak” tekintő szemléletmód, ahol a jelentés „megfejtésének” van döntő szerepe. Ahogyan a formaalkotásban a modern építészet hiposztazálta a funkció szerepét, a posztmodern ugyanúgy tulajdonított az építészeti formálásban túlzott fontosságot a jelentésnek. Mintha az építészeti alkotás is valamiféle architektonikus nyelven megfogalmazott szöveg lenne, mintha az építészeti forma lehetne tisztán fogalmi gondolkodás eredménye.

*„A nyelvtudomány analógiájával azonban csínján kell bánni – figyelmeztet Németh Lajos. Kétségkívül létezik egyfajta ’vizuális gondolkodás’, amely a valóság megismerésének, értelmezésének önálló módja és bizonyos cselekvésformák, például a tárgyformálás alapja, ezért szimbiotikus is a manipulatív kéz ’gondolkodásával’. (...) A sajátosságokról azonban nem szabad elfelejtkezni. Így például eltérő a kódok szerepe, a képzőművészetben és az építészetben ugyanis csak fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. (...) Az elemi vizuális és plasztikai formák,*

---

<sup>89</sup> Kenneth Frampton: *Studies in Tectonic Culture – The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts / London, England, 1995; second printing, 1996

<sup>90</sup> Kenneth Frampton: *Rappel a L’ordre: the Case for the Tectonic*, A.D. 1990 (3-4), 19-25. o.

*a stílusalakítás, a térábrázolás elemei... azonban nem tekinthetők kódoknak, nem is lehet deszifrizálni őket, hiszen jelentésük alkalmazásukban, használatukban rejlik, jelentésük kontextuális. (...)... az építészeti elemeknek nincs szavakkal is megfogalmazható jelentése, félreértés lenne őket vizuális kódoknak minősíteni. Jelentésük azonos használatukkal, expresszivitásukkal.”*<sup>91</sup>

Különösen az építészeti stílusok, irányzatok, az építészet formai rendszerei és az épületek formarendje olyanok tehát, amelyek sokkal inkább – a wittgensteini sakkjáték-példa analógiájára – bizonyos vizuális-plasztikai „játékszabályoknak” engedelmessé válnak. A „játékszabályok” elfogadásán, alkalmazásán és megértésén alapuló sajátos kommunikációs szituáció feltárása nyomán azután az alkotás interpretációja nem valaminek a megfejtéseként, hanem – ahogyan ez korábban már szóba került Gadamerrel idézve – „közös világban való részesedésként” jön, jöhet létre.

A játékszabályok ismeretén alapuló, az alkotás objektív értékpotenciáljának közös világban való részesedésként való feltárása az építészet mellett, vagy azzal együtt, általában a tárgyalkotó művészetek, a design esetében döntő fontosságú. Ennek a – korábban más vonatkozásban már érintett – kérdésnek fontos aspektusa a forma értékteremtő szerepének különböző tartalmú, irányultságú felfogása az érzéki konkrét formát képező művészetekben, ahol a mű és a tárgy értelmezése gyakran ellentétes előjelű.

A „mű” fogalmához az egyediség, az eredetiség, az utánozhatatlanság képzete kapcsolódik még a sokszorosított művek esetében is. A műalkotás individuális és a benne kifejeződő esztétikai érték az ábrázolás elvont funkciójából származik, abból, hogy a mű, például egy kép, derealizálja, helyettesíti az ábrázolás tárgyát. A mű, a kép szimbólum – „összevonás” –, ami azt jelenti, hogy a műalkotásban az elkészített dologgal, a mű tárgyi minőségével „összevontan” megjelenik valami más is. Ez a *más* a mű jelentése, amellyel – Heideggerrel szólva – „a mű egy világot nyit fel és világot támaszt”.

A műalkotások jelentésének „megfejtése” akkor válik problematikusává, amikor a mű esztétikai értékét nem az ábrázolás elvont funkciójából nyeri, mert a szobor, a festmény – akár csak az ősi, a rítusban játszott szerepe által értelmezhető idolum – újra nem ábrázolás, hanem tárgy, mint a modern, neomodern vagy (részben a) posztmodern műalkotások jelentős hányada.

---

<sup>91</sup> Németh Lajos: Törvény és kétely – A művészettörténet-tudomány önvizsgálata, Gondolat, Budapest, 1992. 238. o.



Ám ezek a modern „műtárgyak” már nem hordoznak, mert nem hordozhatnak, társadalmilag szentesített és gazdagon differenciált jelentést, ugyanis hiányzik az a kollektív kódrendszer, amely megalapozhatná általános érvényűnek tekinthető értelmezésüket.

Ha a kulturális értékek a jelentését szentesítő, sőt szentté tevő „láthatatlan szellemi kötelékek” eltűnnek, az értelmezés viszonylagossá válik és a műtárgyak, műalkotások szimbólumokat hordozó struktúrája csak a személyes tudatban – alkotóiban és befogadóiban – válhat érvényessé, de könnyen a banalitások szintjére is csúszhat. Ha „minden fennáll, de senki sincs, aki hinne benne”, akkor „minden lehetséges”, vagyis (majdnem) „minden mindegy”, következésképpen a mű „műszerűsége” nem magától értetődő: vagy a „végtelen mélység” tárul fel benne, vagy a „feneketlen semmi” nyílik meg általa.

Az egyes „műtárgyak” értelmét szavatoló mítoszok és rítusok – ceremóniák és cselekvésformák – belső vezérlő elve, logikája (autentikussága) az alkotás folyamatát, vonatkozási pontjait értelmező-feltáró – kritikusi és befogadói – tevékenység (erőfeszítés) nélkül könnyen rejtve maradhat, aminek folyományaképpen a művek „kulturálisan vonatkozathatatlanul lebeg(het)nek a dologilag fundált áru-univerzum levegőegében”. Röviden: a művek konzumálódhatnak, könnyen „művészeti termék” válhat belőlük, melyeknek csupán áruk van annak ellenére, hogy a „műszerűség látszatába bújva művészetnek mutatják magukat”. A pusztán áruvá válás szakadéka felett átvezető palló pedig egyre keskenyebb.

A tárgyak, sorozatban gyártott, tömegesen előállított termék formájában viszont – ellentétben a műalkotásokkal –, szinte előzönlük mindennapjaink színtereit.

Ennek ellenére a tárgyaknak nem sok elismerés jut elméleti tradícióinkban. Intellektuálisan úgy látszik, hogy érdektelenek, mert tartalom nélkülinek, „pusztán funkcionálisnak” tűnnek, vagy jobban mondva azt tartják róluk, hogy azok. Még a „jelentős” – tetszetős, szép – formával rendelkező tárgyakkal is ez a helyzet. Szinte áthatolhatatlanok az elemzés számára. Ez az áthatolhatatlanság persze azzal is összefügghet, hogy az elemzés, értelmezés, szokásosan a szóban kifejezhető tartalomra és jelentésre irányul, a műtárgyak esetében is figyelmen kívül hagyva a *forma* aktív és értékteremtő szerepét.

Tény, hogy egy kép, egy festmény általában tágasabb értelmezési tartománnyal rendelkezhet, mint egy tárgy, hisz az utóbbi jobbra megelegszik a funkcionális és a dekoratív értékekkel. A tárgy, a használat során (gyorsan) elavuló termék, valami másra is való, nem úgy, mint a kép, a műtárgy, melynek „csupán” egyetlen funkciója, hogy érzelmeket kiváltva, gondolatokat

ébresztve „emlékeztessen” bennünket valamire, felidézzen bennünk valamit, ha van mit. Hiszen csak arra emlékezhetünk, csak az idézhető fel bennünk, amit ismerünk vagy ismertünk, de feledésbe merült. A mű, a kép „értelmének” megfejtése erőfeszítést és bizonyos ismereteket igényel, különösen akkor, ha ezt a „felidéző erőt” a nem ábrázoló, tárgy-szerűen alakított képek elsősorban a formából merítik, pontosabban „értelmük” elsősorban a formán – a kép felületi rendszerén – keresztül tárul fel. Értékük – a tartalomra és jelentésre is utaló – *formába* rejtett.

A fogalmilag kevésbé összetett, mégis – vagy éppen ezért – az elemzés számára áthatolhatatlannak tűnő tárgyak, termékek értékét szokásosan abból származtatják, hogy mire használhatók, miből vannak és előállításuk mennyi munkával jár. Ha azonban jobban belegondolunk, kiderülhet, hogy a tárgyak értéküket a formájuknak köszönhetik, használhatóságuk és tartósságuk is – magától értetődően és ezért szinte észrevétlenül – elsősorban a formából fakad.

Az érték forrása nem a „befektetett munka”, hanem a „terv”, a rajzban és az előállításához szükséges szerszámban benne foglalt gondolat, ami a tárgy elkészítését, a termék gyártását lehetővé teszi. Ez különösen azóta nyilvánvaló, amióta a munkát többnyire gépek végzik.

A tárgyak értékét hordozó forma ugyanakkor nem csupán a használatra vonatkozó információkat tartalmaz, hanem „felidéző ereje” is van, bár ez szorosan összefügg azzal, hogy a tárgy maga mire használható. Tárgyakhoz – nemcsak az egyedi, a különleges, a ritka tárgyakhoz – való kötődésünk forrása éppen ez az „erő”, mert a tárgyak is érzelmeket válthatnak ki, gondolatokat ébreszthetnek bennünk, „emlékeztethetnek” bennünket valamire, akárcsak a műalkotások. A tárgyak értéke is a *formába* rejtett. Kulturális emlékezetünknek, „emberi méltóságunk” forrásának, ez az érték ugyanúgy része, mint a tisztán az „emlékeztetést” szolgáló műalkotás formába rejtett értéke.

A tárgy formába rejtett értéke „csupán” a tartalomra és jelentésre utaló jelek számát tekintve különbözik a műtárgy formába rejtett, önmagán túlra is mutató értékétől. A tárgy formája ugyanis elsősorban önmagára, használatára, az ehhez kapcsolódó életformára való utalásokat tartalmaz, bár a forma „értelme” ebben az esetben sem feltétlenül banális vagy magától értetődő, megfejtése szintén igényel erőfeszítést és ismereteket.

Mű és termék eredendően a formában gyökerező, de eltérően alakuló identitása, meghatározottsága tehát önmagában nem elég garancia egyik vagy másik magasabbrendűségének szavatolására. A „mű”, például egy kép, is termékké válhat és a „termék”, például egy bútor, is

lehet „műszerű” saját formai értékeiből következően és nem csak látszata szerint. Mű és tárgy – műtárgy és termék – értéke egyaránt a *formában* rejlik.

A forma értékteremtő aspektusának az értelmezése egyébként nem csak a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás művészetelméleti megalapozottságú fogalomrendszerében bukkan fel, hanem más vonatkozási rendszerben a design-elméletben is, jóllehet a „design, mint tudomány” vagy a „design, mint technológia” tartalmú megközelítések – a fogalom analógiás értelmezése mentén – mindmáig alapvetően meghatározzák a témáról való gondolkodást.

Ebben a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás fogalmával összecsengő értelemben a design olyan többdimenziós és elsődleges – vagyis nem a tudományból, a technológiából vagy máshonnan származtatott – integráló tevékenység, amely alkalmas bizonyos heterogén kritériumrendszerek szintetizálására.

*„Az a bázis, amire egy ilyen hipotézist alapoznak, Archer és mások felismerését kell, hogy használja, ami a design, mint tevékenység önmagában is koherens és disztinktív minőségére vonatkozik. Eszerint 'létezik egyik tervezői gondolkodásmód és kommunikációs mód, amelyik különbözik mind a természettudományos, mind a humán (fogalmi) gondolkodási és kommunikációs módtól, és van olyan hatékony, mint a természettudományos és humán vizsgálati módszerek, ha saját problémáira alkalmazzák'.”<sup>92</sup>*

Az ekképpen értelmezett design-gondolkodást és kommunikációt az anyagi kultúrához való kitértetett viszony jellemzi. Ez a viszony operatív karakterű és transzformatív jellegű, illetve interaktív, ahol a tevékenység középpontjában a forma, a formálás áll.

*„A forma itt egy olyan fogalom, amely központi jelentőséggel bír az emberi ontológiában. Ebben az értelemben minden formálást designtevékenységnek nevezhetünk. Mint tevékenység, a formálás összeköti a gondolkodó tudatosságot – amely gyakorlat- és tevékenységorientált, és alkalmas arra, hogy képzeletben modellezen lehetséges transzformatív megoldásokat – avval a képességgel, hogy ezeket a modelleket anyagban – vagy organizációs viszonyokban – megvalósítsa.”<sup>93</sup>*

Minden lényeges különbség ellenére az angol design-teoretikus legfontosabb következtetései nyilvánvalóvá teszik a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás fogalomrendszerével

---

<sup>92</sup> Clive Dilnot: A design, mint társadalmilag jelentős tevékenység, in: Designelmélet – tanulmányok, Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola, Szakelméleti Kutatócsoport, 1990. 145. o. A tanulmány eredeti megjelenése: Design Studies 1982. 3. évf. 3. szám 139-146. o.

<sup>93</sup> Clive Dilnot, i. m. 148-149. o. Az idézetben hivatkozott szerző tanulmánya a témáról: Archer, B.: Design as a discipline, Design Studies Vol.1.No.1. 1979. 17-24. o.

közös vonatkozásokat. Dilnot az operatív, transzformatív és interaktív formaalkotói folyamatban az esztétikai tapasztalatot a megismerés adekvát formájának tekinti, Németh Lajos pedig a művészi megismerésben meghatározó operacionális karakterű absztrakt-konkrét gondolkodás meghatározó jelentőségét hangsúlyozza a formaalkotásban.

Mindennek jelentőségét – ahogyan ezt mű és tárgy identitásának különböző, gyakran ellenkező előjelű máig fennálló felfogása is jelzi – az irodalmi-esztétikai gyökerű művészetelmélet csak ritkán, mondhatni csak kivételes esetekben ismeri fel. A műinterpretációt és a műkritikát (elsősorban idehaza) gyakorta terheli ennek a felismerésnek a hiánya, ami nem csupán a – még mindig leginkább „alkalmazott” művészetnek tekintett – design vagy az építészet vonatkozásában problematikus, hanem immár a par excellence autonóm műfajok esetében is.

A Janáky szövegekben a fenti, vázlatosan ismertetett, elméleti dilemmáknak lényegében nincsen nyoma. A szövegek szerzője ugyanis a vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodásban való otthonossága, a formaalkotói tevékenységben való jártassága, tapasztalata révén elkerüli a teóriát és a kritikát egyaránt sokszor zátonyra futtató buktatókat.

Janáky számára a tárgyak – amelyek közé felfogása szerint az épületek is tartoznak – nem egyik vagy másik aspektusuk miatt fontosak, ahogyan a design iránt nem igazán fogékony művészetelméletben vagy kritikában, és gyakran a design-elméletben is, hanem úgy, ahogyan az talán a legjobban megragadható, vagyis – Clive Dilnot kifejezésével élve – „kognitív és kommunikatív realitásukkal” együtt, természetesen nem az analitikus teória fogalomrendszerét alkalmazva az erről való gondolkodásban. Felfogása szerint az épített környezet léptékétől a tárgyak dimenziójáig terjedő anyagi kultúra világa összefüggő rendszert alkot.

\*

Bebarangolva immár az építészetről való gondolkodás azon szellemi tájait, és legalább részben feltérképezve azokat a területeket, amelyek kontinentális geográfiája magában foglalja azokat a vidékeket is, ahol Janáky István építészeti gondolkodásának szellemi rejtekei, kies tisztásai találhatóak, ideje, hogy a szerző írásainak helyeit is felkeressük.

## Janáky István írásai elé

A Janáky írások igazi főszereplője – ahogyan erről már esett szó – voltaképpen az építészeti kifejezés, a tér- és formaalkotás, illetve a környezet- és tárgyalakítás lehetőségeinek különböző aspektusú vizsgálata, az építészet korrál adekvát és autentikus létet szolgáló tartalmának keresése. Az ekképpen adekvát autentikus építészeti kifejezés, építészeti tartalom keresésének célja és értelme pedig végső soron a tárgyi világ részeként felfogott építészet – mint a tárgyi világot meg is határozó, formákat és tereket alkotó tevékenység – mibenlétének minél mélyebb és sokrétűbb körüljárása, megismerése.

E körüljárás során a gondolkodás írásokban jelenülő-felépülő színpadán a szavak díszletei ugyanakkor időről-időre más-más hangvételű előadásokat, megközelítésmódokat inspirálnak – évtizedek során immár szakaszokra is tagolhatóan –, melyekben nemcsak a végkifejlet különböző, hanem a mellékszereplők is változnak.

A szövegek tehát részben az intonáció módosulásának, részben a tárgyalt tematika hangsúlyeltolódásainak megfelelően, időrendben is osztályozhatóak annak ellenére, hogy az írások alapvető intenciója alig-alig, vagy csak nagyon lassan változott.

Egy ilyen lehetséges klasszifikáció szerint az írások első vonulatát – 1964 és 1979/80 között – teoretikusan intonált szövegeknek nevezhetjük. Ezek a *teoretikus* intenciójú írások egyrészt az épített környezet állapotának feltárását, megértését célozzák, másrészt a problémák értelmezésére és megoldására vonatkozó javaslatokat, programot fogalmazznak meg, részben a strukturalizmus ígézetében fogant gondolatok mentén, ugyanakkor magának a(z) (építészeti) strukturalizmusnak a hazai recepcióját is jelentős mértékben gazdagítva.

A második vonulatot lényegében azok az írások jelentik, amelyek a nyolcvanas években születtek. Ezeknek az írásoknak a hangvétele és tartalma *kritikai* intenciójúnak nevezhető. Műfajilag talán ennek az időszaknak az írásai a legsokrétűbbek – például képregény is van közöttük –, és a periódus vége felé erőteljessé válik a poétikus intonáció is, miközben – nem előzmények nélkül – ezekben a szövegekben kristályosodik ki a „spontán építészet” fogalma is.

A harmadik, *poétikus* intenciójú szöveg-vonulatba a kilencvenes évek elejétől születő írások sorolhatóak, amelyekben a köznyelvi vonatkozású építészeti tartalmak, a „középítészet” jelenségei továbbra is fontos szerepet játszanak, de már nem a „spontán építészet” fogalmához

kapcsolódóan, hanem egyre határozottabban az építészeti „szépség” mibenlétének kutatásával összefonódva.

A Janáky írások – korábban már hangsúlyozott és részletezett – saját autenticitással rendelkező minősége legteljesebben talán ezekben a szövegekben érvényesül. Éppen ezért különösen ezeknek a poétikusan szövődött szövegeknek az értelmezésével, interpretálásával kapcsolatban fontos hangsúlyozni azt a gadameri tézist, miszerint „az interpretálás nem más, mint olvasás”.

A megértés, illetve az értelmezés tehát nem kisajátítható módszer, amelyet használatba vehetünk, vagy rendelkezésünk alá vonhatunk. A megértés gyarapodás a feltároló értelem-alakzatok révén, amelyekkel egy-egy szövegben találkozik az olvasó. A szöveg megértetté pedig csak akkor válik, ha a benne foglaltak az olvasó számára úgy adódnak, mint valamilyen lehetséges kérdésre adott válasz. A szöveg ekképpen dialogikus szerkezete mintegy beszélgetésbe vonja a szövegbe bocsátkozót. E „beszélgetés” során a szöveg és olvasója között szembenállás jön létre, de ez a szembenállás – Gadamer kifejezésével szólva – „*a valamiben való részesezés kölcsönös játéka*”. A beszélgetéshez hasonlítható kommunikációs helyzetben az olvasó „elvárás-horizontja” a szövegben lévő „értelem-intenció” felfogására irányul, majd a kommunikáció eredményeképpen előáll a közös részesezésként értelmezhető megértés.

„*Ne magyarázzátok, mert így ráfogtok valamit*” – emlékeztet a mefisztói tanácsra ennek kapcsán ugyancsak Gadamer. Majd hozzáteszi: „*az értelmezés alapján véve csak azt hívja elő, ami már egyébként is benne van – a szövegben, képből, épületben –, hogy azután azt megint összerakja*”.<sup>94</sup>

Janáky István szövegeinek itt következő interpretációja tehát nem törekszik a szerző életrajzána, és teljes munkásságának monografikus igényű feldolgozására azért, hogy külső szempontokkal segítse, vagy csak színesítse a szövegek bemutatását, s a szövegekben feltároló értelem-alakzatok, tartalmak tisztázását.

A szövegek kronologikus rendet követő, tartalmi összefüggéseket feltáró bemutatásához kielégítőnek tűnik a szövegek közegébe, illetve egy-egy szöveg belső rendjébe tisztázón belebocsátkozni. A szövegek végigolvasása az összeolvasásukat is jelenti, ami új hangsúlyok kiemelésével is járhat, és újabb értelmi együttállások felszínre kerülésével is kecsegtethet.

---

<sup>94</sup> Hans-Georg Gadamer: *Épületek és képek olvasása* (1979); in: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*; T-Twins Kiadó, Budapest, 1994; 166.o.

## Semleges tárgyónák, montázselvű művek, anarchikus tárgyhalmazok

Az első Janáky-írás 1964-ben jelent meg „Fotó és építészet” címmel, amely egy építészeti fotókiállítás rövid recenziója, pontosabban reflexió és kritika a fényképeken ábrázolt modern építészettel kapcsolatban.

A kiállított felvételek legtöbbször „*rideg, holt, idegen teatralitások sorakoznak..., messze jutva a modern építészet valódinak érzett céljaitól*”. Eltávolodva attól az igénytől – ami a Bauhaus és a fiatal Corbu számára is még fontos volt –, hogy a legújabb kor ember alkotta tárgyai, köztük az épületek, „*e legnagyobb és legösszetettebb tárgyak*” – ismét a szerzőt idézve –, „*egymással egyetlen organikus rendben összefüggő, valódi formáikat megtalálják.*”<sup>95</sup>

A természetes rend helyett olyan önkényes elveket/elvtelenségeket mutatnak a felvételek – a fotók minőségétől függetlenül –, amelyeknek az önkényes individualizmushoz, művészi allűrökhöz, olykor eltűnt korokhoz van csupán köze.

A hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig, nyolcvanas évek elejéig születő, jellemzően esszé-szerű, *teoretikus* hangvételű és tartalmú írások, tanulmányok első hullámának tematikus csírái ebben az első rövid szövegben már felvetődnek. A recenzió első bekezdésének manifesztum-szerű hangütése különösen plasztikusan érzékelteti ezt: „*Munkáinkkal a technikai tárgyaknak (közéjük értve az épületeket is) olyan rendjét kívánjuk szolgálni, amilyenről a 20-as években a Bauhaus építészeti beszéltek...*”<sup>96</sup>

Az ezt követő és az első évtizedet meghatározó teoretikus igényű szövegek tulajdonképpen az itt felvetett gondolat-csírákat fejtik ki. A „*Megjegyzések egy kiállítással kapcsolatban*” című cikk és a „*Molnár Farkas élő hagyatéka*” című tanulmány, valamint a „*Molnár Farkas (1897-1945)*” című rövid monográfia lényegében az építészeti kifejezés azonos kérdéseit járja körbe.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Janáky István: Fotó és építészet; Fényképművészeti tájékoztató, 1964/V-VI. – Lucien Hervé fotókiállítása; in: A hely – Janáky István épületei, rajzai és írásai; Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999; 10.-11.o.

<sup>96</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 10. o.

<sup>97</sup> Janáky István: Megjegyzések egy kiállítással kapcsolatban, Magyar Építőművészet 1965/6.; 48.-49.o.

Janáky István: Molnár Farkas élő hagyatéka – monográfia a Magyar Építőművészek Szövetsége tanulmány pályázatára (megvétel) – 1966, in: A hely – Janáky István épületei, rajzai és írásai, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999. 14.-29. o.

Janáky István: Molnár Farkas (1897-1945), in: Magyar Építőművészet 1967/5, 54.-58.o.

Az említett három, illetve az elsővel együtt négy szöveg – melyek bizonyos egyező részletei szövegváltozatoknak is tekinthetők – kiindulópontja és gondolatmenete nagyjából ugyanaz. Mindegyik szöveg a hatvanas évek kortárs építészetének „idegen, használhatatlan, csak divatos eszmények útvesztőjébe” jutott, egy „új romantika” vagy „új expresszionizmus” sémáiba, „kész szépségeibe” torkolló aktuális akadémizmusát, mint jelent szembesíti a modern építészet hőskorának elhagyott és elárult ideáival, mint múlttal, hogy a jövő építészetének helyes irányára rátalálhasson.

A gondolatmenetet legteljesebben – különös tekintettel a kibontakozás, a jövő lehetőségeire – a „Molnár Farkas élő hagyatéka” című tanulmány tartalmazza, amelyben a „formálás tisztulásához” vezető útként a „nagy semleges tárgyónák (létrehozásának) gondolata” vetődik fel.

Eszerint manapság egyre többen vannak az olyan formaalkotók, *„akiknek nincs már hozzá elég hitük, vagy szívük, hogy a tárgyalakítás felelősségének súlyát viselni tudják”,* s ennek következménye az, hogy a *„sokasodó 'technikusok' seregének munkája a tárgyi kultúra elfeledésének veszélyével fenyeget.”*<sup>98</sup>

Jóllehet *„ma a szocreál már csak hamar felejthető emlék. A magyar építészet mégis késlekedik megtalálni a hitnek, a feladatok, problémák iránti szeretetnek azt a légkörét, amelyet Molnár Farkasék megízleltek”* – írja a szerző. Pedig a Bauhaus tagjai, köztük Molnár Farkas is, már annak idején felfedezték a nem ábrázoló építészet és tárgyformálás „fő fogásait”, s ezek segítségével igyekeztek megszabadítani a tárgyakat a képzőművészetek teljességet szolgáló „morfológiai nyűgétől”.

Hiszen – itt és most a gondolatmenet részletes kifejtése nélkül – *„ilyen alakítással biztosítható lenne, hogy a tárgyak – megszabadulva a technika fetisizmusától, az avított individualizmustól, a kisdéd romantikától – a technikai készítés természetes gesztusaival legyenek létrehozhatók”.*<sup>99</sup>

A teljességérzetre törekvő, maradandóságnak szánt „szerethető” és „beszélő” formák helyett a tárgyakat anélkül kellene széppé tenni – az ízlés, mint a formák valódiságát, korszerűségét, őszinteségét hitelesítő „sajátos ítélőképesség” segítségével –, hogy megkívánnánk tőlük a teljességet.

---

<sup>98</sup> Janáky István: Molnár Farkas élő hagyatéka (1966); in: A hely, 14-29.o.,

<sup>99</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 25. és 28. o.



„Mi azt valljuk – hangzik a tanulmány egyik fontos végkövetkeztetése –, hogy éppen az élet ápolásához és fenntarthatóságához szükségesek ezek a 'holt' tárgyszervezetek.”<sup>100</sup>

Az élet ápolásához és fenntarthatóságához szükséges semleges építészeti és tárgyi formálás, formaadás gondolata a tárgyi-építészeti környezet dzsungelének járhatóbbá tételét óhajtó szándékkal fogalmazódott meg a hatvanas évek második felében. A hetvenes évek közepétől születő Janáky írások – a teoretikus hangvételű szövegek második hullámaként – e szándék gyakorlati megvalósításának lehetőségeit kutatják egyúttal elmélyítve a tárgyi világ viszonyainak megismerését, értelmezését is.

Az írások egy adekvát építészeti kifejezőmód, alkotói magatartás tudatos keresését tükrözik, amelynek birtokában „alkalmas tárgyi környezet” hozható létre, amelynek segítségével kifejezésre juthat „a bonyodalmak tisztázhatósága”, ami a „fenyegetően kaotikus” tárgyi valóságban igencsak kívánatos lenne.

Ezeknek az írásoknak a célja egy olyan formálás-mód, poétika megtalálása volt, amelyben – Umberto Eco szavait idézve – „a mű nyitott struktúraként kínálkozik fel” a világban-lét többértelműségét alkotva újjá, a ténylegesen elgondolható viszonyok sokaságára kiterjedő „lehetőségmezőt” teremtve a megértés és a cselekvés számára, annak tárgyát mintegy „struktúrává artikulálva”.<sup>101</sup>

E célokat „Két felfogás” című rövid írásában, ami a „Tulipán-vitához” való hozzászólásként született, Janáky ekképpen exponálta: „Kollégáimmal és barátaimmal tapasztalatokat gyűjtögettünk – ezek azt sejtetik, hogy az épületek egyre inkább hetedhét országból összesereglett tárgyak (...) átjáróházai, és maguk is – egyre nyíltabban determinált elemek (...) montázsai. Egy konkrét építészeti feladatnál e tárgyak és elemek közül egyre kevesebb keletkezhethet egy építész közreműködésével és keletkezik egy hagyományos vizuális köznyelv fennhatósága alatt. Ezen okulva mai és itthoni építészeti kifejezésünk lehetőségeit már nemcsak az általunk befolyásolható egyes tárgyakban, elemekben, épületrészekben keressük, hanem főleg a sok és sokféle tárgy, elem, épületrész, épület tervezhető, tervezett és spontán elrendezési struktúráiban. Rendezettségük és

<sup>100</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 29.o.

<sup>101</sup> Umberto Eco: Nyitott mű; Gondolat, Budapest, 1976 – magyarul az első teljes kiadás: Umberto Eco: Nyitott mű; Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998 (!)

*rendetlenségük anatómiáját saját hazai cselekvés-szerkezetünk alakítja. Ebből az anatómiából kiindulva és egy-egy feladat keretében azt befolyásolva akarunk építészeti jelentést kifejezni.*"<sup>102</sup>

A teoretikus intenciójú szövegek második vonulatának első darabja egy 1974-es – a Magyar Építőművészek Szövetségében Reimholz Péterrel közösen tartott – előadás, „Két tervezés” címmel.

A százhalombattai olajfinomító Nagynyomású Kísérleti Intézetének tervezése kapcsán a tervezés elvi és elméleti alapjait ismertető előadás gondolatmenetének kiindulópontja az, hogy a hazai építőipar fejletlensége és a tervezőirodákban fejlett országokból eredő ideálokat kergető építészek tervei között áthidalhatatlannak tűnő szakadék tátong, következésképpen az ilyen tervek megvalósulása eleve kudarccokat eredményez. „A kudarccok halmozódnak és az építészek legjobbjai is állandó elégedetlenségben öregszenek meg.”

Mindezt elkerülendő kívánatos volna a fejlett technológiát kívánó – Hollein, Stirling, Foster építészetére jellemző – „detáj-orientáció”(sic!) helyett az építészeti részletek minőségére szinte érzéketlen „telepítés-orientáció” érvényesítése a tervezésben, hisz itt a „minőség hangsúlya” a detail helyett a telepítésen van – hangzik Janáky és Reimholz következtetése.

Hazai viszonyok között alkalmas építészeti-tárgyi környezetet teremteni tehát detail-orientált, formai homogenitásra törekvő, tárgy-központú tervezési szemlélet helyett – úgy tűnik -, inkább telepítés-orientált, homogenitás és heterogenitás dinamikus egyensúlyát megteremteni képes, cselekvés-központú struktúrák létrehozásával lehetne, amelyek képesek dacolni „a már szinte az (épület) átadás(a) előtt megindult átalakításokkal, kivitelezői és építtetői önkényeskedésekkel” is.<sup>103</sup>

E kivitelezői és építtetői önkény, párosulva a valóságos igényekre érkező inadekvát tervezői válaszokkal, együttesen eredményeznek olyan, végső soron anarchikus vagy „fenyegetően kaotikus” tárgyhalmazokat, amelyek az épületeket „hatedhét országból összesereglett tárgyak átjáró-házaivá” teszik. Ezek az átjáró-házak azután a „determinált elemek – értsd: betervezett gyártmányszerű elemek – montázsaiivá” válnak, ahogyan ezt a már idézett „Két felfogás” című rövid szövegében – egy évvel a „Két tervezés” című előadást követően – Janáky megfogalmazta.

---

<sup>102</sup> Janáky István: Két felfogás; Magyar Építőművészet, 1976/2 – hozzászólás a Tulipán-vitához (1975); in: A hely, 38.o.

<sup>103</sup> Két tervezés – Előadás a Magyar Építőművészek Szövetségében Reimholz Péterrel 1974. április 11-én; in: A hely, 31.-35. o.

A tárgyak átjáró-házaivá változó épület-montázs problémáját ezt követően, immár nem csupán egy tervezési feladathoz kapcsolható elvi szinten, hanem az elméleti általánosítás teljes igényével, további három tanulmány járja körbe, illetve fejti ki.

Az első „*A negyedik műtípus*” című tanulmány, a második az „*Egy mátrix*” című „gondolatjáték”, a harmadik pedig „*A tárgyi együttes, mint rendszer*” című összegzés, amely részben az első tanulmány szöveg-változata.<sup>104</sup>

A szövegek a tárgyi világnak értelmet adó strukturáltság, mint az építészeti kifejezés számára kínálkozó formálási lehetőség módozatait vizsgálják, azokat, melyek a bonyolult valóságot nem redukálni kívánják, hanem az „összemontírozott struktúrák” autonómiáját meghagyva, karakteres elválasztottságuk révén jutatják kifejezésre a viszonyaikban érzékelhető konfliktusok kezelhetőségét.

A negyedik műtípus című írás eredetileg az építészhallgatók Bercsényi 28-30 című kiadványában jelent meg. Ebben az először publikált szövegváltozatban – ahogyan a *Művészet* című folyóiratban megjelent későbbi változatban is – a tanulmány első fejezetét lényegében a „Két felfogás” című írás fentebb majdnem teljes terjedelmében idézett szövege képezi.<sup>105</sup>

A második fejezet az építészeti léptékben értendő „abszolút” halmaz – egy szemétdomb – példáján a strukturálatlanság majd a strukturálás/strukturáltság (időbeli) fázisait vizsgálva az eredeti állapot és a változások összefüggését, illetve eme változások környezetalakításban döntő jelentőségét veti fel. Egy strukturálatlan halmaz rendezetlen, tehát jelentés nélküli, a strukturált halmaz viszonyai és változásai viszont a legfontosabb tárgyi jelentések hordozói. Következésképpen, egy létrejövő épületegyüttes meglévő, tervezett (originális) és virtuális (spontán) elemeinek viszonyai, és az elemek strukturális zónáiban, illetve zónái között végbemenő változás-típusok – kontamináció, penetráció stb. – az ilyen hatásoknak kitett képződményt a tárgyi világ irányában nyitott és jelentéskörét tekintve is nyitott műként teszik értelmezhetővé. Ez a műtípus – kapcsolódva Németh Lajos műtípus-modelljeihez – nem „önmagában zárt világ, mikrokozmosz, Gestalt.” – állapítja meg Janáky.

<sup>104</sup> Janáky István: *A negyedik műtípus – sorozattervezés, rendszerszervezés; Művészet, 1977/8; in: A hely, 39.-45.o. – a tanulmány első közzélése: Janáky István: A negyedik műtípus – (Németh Lajost követve) – Megjegyzés az MTA Vizuális Kultúra Kutató Munkabizottságának működéséhez; Bercsényi 28-30/77; 27.-35.o.*

Janáky István: *Egy mátrix – esszé Németh Lajos emlékkönyvébe, 1979; in: A hely, 46.-52.o.*

Janáky István: *A tárgyi együttes mint rendszer – Egy új műtípus körvonalai, in: Rendszerkutatási tanulmányok 2. – A rendszerelmélet mint társadalmi igény, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, 107-119. o.*

<sup>105</sup> Az említett szövegváltozatokban a „Két felfogás” című írásnak csak azok a mondatai maradtak ki, amelyek a Tulipán-vitát akaratukon kívül kiváltó pécsi építészcsoportra vonatkoztak. A hely című kötetben az írás első fejezete szerkesztési megfontolásból – nyilván a szövegismétlődés elkerülése miatt – egy mondatra redukálódott.

Mindez egy új műtípus körvonalait rajzolja ki, amelynél *”nem a tárgy a fontos és nem is a létrehozó, hanem csupán az a cselekvés és körülményei, amelynek révén a tárgy létrejön”*.

Amíg ugyanis kezdetben – a rituális-mágikus mű esetében – a tárgy szinte teljesen eltakarta alkotóját, manapság – a szubjektív-romantikus műtípus hőskora után – viszont még mindig a tárgyat, a művet takarja el az alkotója, holott a tárgyak immár még alkotójuktól is eltávolodnak, mert a tárgyalakítás cselekvés-orientált lett.

*„A negyedik műtípus lehetőségének felvetésével annak a váagnak szeretnénk hangot adni, hogy a tárgyak fényre kerüljenek a háttérből, az ember árnyékából – írja a tanulmány zárógondolataként Janáky. Miért? Mert altakartságuk szemmel láthatóan azt eredményezi, hogy nagymértékben csökken a tárgyak kvalitásaira vonatkozó ítélőképességünk, és így közel állunk ahhoz, hogy elveszítsük tárgyainkkal való egészséges kontaktusunkat, ahhoz, hogy vizuális kultúránk egy mélypont felé süllyedjen.”<sup>106</sup>*

A negyedik – objektív-strukturálisnak is nevezhető – műtípus tárgyi együttesek montázs-szerűen képződő rendszerét tekinti műnek, amelyben e struktúra elemeinek dinamikus viszonyai és változásai kínálják fel, illetve teremtik meg a kifejezés lehetőségeit a létrehozók számára.

Az ilyen montázs-szerű művek létrehozásakor a formai artikuláció vonatkozásában sem a „homogenizálási mánia”, sem pedig „valamilyen heteronómia terrorja” nem lehet célravezető, mert a homogenitás a valóságos viszonyok iránt érzéketlen redukcióba torkollik, a heterogenitás pedig anarchikus viszonyokat teremt.

A nyitott, struktúraként értelmezett, tárgyi együttesként felfogott mű formálási lehetőségeinek körüljárásakor tehát – kimondatlanul is – „a nagy semleges tárgyónák (létrehozásának) gondolata” bukkan fel újra, jóval árnyaltabban, differenciáltabban és mélyebben, mint először, egy évtizeddel korábban.

„A negyedik műtípus” című írásnak mindemellett a (kor)történeti, vagy inkább történet-szociológiai kontextusa is említést érdemel. Keletkezésének idején, illetve azt megelőzően, a hazai szellemi és kulturális élet egyik legfontosabb eseménysorozata az úgynevezett „strukturális-vita” volt.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> Janáky István: A negyedik műtípus; in: A hely, 45.o.

<sup>107</sup> A strukturális-vita I-II., Dokumentumgyűjtemény – Opus irodalomelméleti tanulmányok 1-2., összeállította: Szerdahelyi István, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977.

A vita témája tulajdonképpen a strukturalizmus, mint fogalom, mint szemlélet, mint tudományos irányzat – idehaza kissé megkésett –, hivatalos elfogadása”, elfogadtatása volt, elsősorban az irodalomelméletben.

A strukturalista szemlélet, a strukturalizmus – elsősorban Claude Lévi-Strauss (kulturális antropológiai) munkássága nyomán – ugyanakkor a társadalomtudományok más területein is kurrens irányzattá vált, többek között a művészetelméletben, az esztétikában, vagy a szemiotikában.

A hatvanas évek elejétől formaalkotó művészetek körében hódítva elsősorban az építészetre, különösen a holland építészetre gyakorolt nagy hatást. Aldo van Eyck nyomán a tanítványok – köztük Herman Hertzberger –, szembehelyezkedve a funkcionalizmus leegyszerűsítő szemléletével, az épített környezet „labirintusszerű tisztaságát” igyekeztek megteremteni, a konfiguratív építészet valamint a „polivalens” – több vegyértékkel rendelkező, átvitt értelemben: nyitott – tér koncepciójában találva meg a megoldást. A „polivalens tér” fogalmáról Hertzberger a következőket írta:

*„Az egyéni életminták kollektív értelmezéseit jelentő prototípusok helyett olyan prototípusokat keresünk, amelyek a kollektív életminták egyéni értelmezését teszik lehetővé. Másképpen fogalmazva, úgy kell építeniünk, hogy mindenki képes legyen a kollektív minta egyéni értelmezésére. Mivel lehetetlen (és mindig is lehetetlen volt) az egyéni környezetet olyan módon alakítani, hogy mindenkinek megfeleljen, meg kell teremtenünk az egyéni értelmezés lehetőségét azzal, hogy olyan dolgokat hozunk létre, amelyek valóban értelmezhetőek.”<sup>108</sup>*

A nyilvánvaló – társadalmi, kulturális és politikai körülményekből is magyarázható – különbségek mellett és a megkésetttség ellenére, érzékelhetőek a hasonlóságok is. A holland strukturalisták problémafelvetése rokonságot mutat a hazai strukturalista indíttatású építészeti felfogással. A téma részletesebb tárgyalása nélkül is nyilvánvaló, hogy a „konfiguratív építészet” fogalmával összecseng „az elrendezés struktúrák” átláthatóságára törekvő, „semleges tárgyónak” létrehozását szorgalmazó elméleti felvetés, ami a legplasztikusabban „A negyedik műtípus” című írásban fogalmazódik meg. Janáky mellett ennek a strukturalista felfogásnak idehaza a legmarkánsabb, teoretikusan megalapozott építészeti szemlélettel rendelkező

---

<sup>108</sup> Az 1963-ra keltezett Herman Hertzberger idézet forrása: Kenneth Frampton: A modern építészet kritikai története, 2., bővített kiadás, TERC kiadó, 2009, 392. o.  
Aldo van Eyck: Lépések egy konfiguratív építészet felé, 1962, in: A mérhető és a mérhetetlen – építészeti írások a huszadik századból, szerk.: Kerékgyártó Béla, 149-162. o.

képviselője – ahogyan ezt a már érintett „Két tervezés” című előadás/írás közös szerzősége is jelezte – Reimholz Péter volt.

A strukturalizmus kapcsán ugyanakkor – némi elfogultsággal „hazabeszélve” – talán fontosak bizonyos különbségek is. Olyan teoretikus alapvetésből következő különbségek, amelyek nem csupán a kialakulást befolyásoló, meghatározó, eltérő külső körülményekkel magyarázhatóak. Például az, hogy Janáky Istvánnál az épített és a tárgyi környezet strukturálisan mindig egyfajta összetartozó és összefüggő rendszert alkot, ahogyan ezt az írások konzekvens szóhasználata is bizonyítja.

A legösszetettebb tárgyaknak tekintett épületek mellett az épületeket benépesítő és kiegészítő tárgyak, elemek, mint holt tárgyszervezetek bonyolult és különböző tulajdonságú rendszerei, alkotnak egy olyan struktúrát, amelyet csak a viszonyaik pontos feltárásán és megértésén alapuló „cselekvés-szerkezet” mentén lehet alakítani.

Ez a cselekvés-szerkezet a forrása és az alapja annak az építészeti kifejezésnek, amelynek elsősorban az alakítás intencióját kijelölő, lehetőségmezőt biztosító minősége a fontos, egy olyan afirmatív poétika jegyében, amelynek nyomán rendet lehet vinni a káoszba.

Rendet vinni a káoszba! – ez a szándék nem csupán a strukturalista építészeti törekvéseket jellemezte, hanem – némileg eltérő hangsúlyokkal – a poszt-strukturalista nyelvfilozófia teoretikus bázisán a nyolcvanas években kibontakozó építészeti dekonstruktivizmus bizonyos törekvéseit is.

„A negyedik műtípus” című írás kapcsán ezt szóba hozni talán azért lehet fontos, vagy csak érdekes – kissé eltávolodva a szorosán vett témától –, mert a dekonstruktivizmus egyik emblemikus épületegyüttesének koncepciójában mintha a majdnem egy évtizeddel korábbi Janáky-féle környezet-értelmezés bizonyos mozzanatai lennének felismerhetőek. Közvetlen kapcsolatról természetesen nincs és nem is lehet szó – ezt még felvetni sem szerencsés –, de bizonyos rezonanciák, áthallások ennek ellenére, különösen a Janáky írás ismeretében, talán mégis vannak. Ezek a némileg rezonáló, bár alapvetően más intenciókat megvalósító, mozzanatok Bernard Tschumi „Parc de la Vilette” tervének koncepciójában mutathatóak ki.

Tschumi a saját pozícióját, magától értetődően, nyilván nem a produktivista funkcionalizmustól elhatárolódva fogalmazta meg, mint annak idején Janáky, hanem a posztmodern stílusutánzatokat forszírozó szemléletével szemben, de helyzet-meghatározásának némely vonatkozása emlékeztet a modernnel szembehelyezkedő formalizmust elutasító, strukturalista indíttatású oppozícióra.

„Nincs tér esemény nélkül, és nincs építészet program nélkül” – mondja Tschumi. Hangsúlyozva, hogy az építészet nem „forma-tudás”, sokkal inkább „tudásforma”, és e tekintetben a hely, nem a passzív szemlélődés tárgya, sokkal inkább az emberi aktivitás terepe, az aktivitásoknak (életnek) keretet adó (strukturális) minőség, ahol a használatot értelmező „jelölésformák” alapozzák meg az építészeti beavatkozás módját.<sup>109</sup>

A „Parc de la Vilette” pályázati tervének kapcsán pedig építészeti krédóját így fogalmazta meg: „Az építészet nem olyan dolog, ami a funkció (a használat) vagy a forma (a stílus) kérdése volna, sőt nem is a funkció és a forma szintézise. Sokkal inkább egy halmaz lehetséges elemeinek összehozása (permutáció) az analízis lehetséges kategóriái között – tér, mozgás, esemény, technika, szimbólum és így tovább.” Majd később hozzáfűzi: „Nem érdekel a forma, támadom a jelentés rendszerét. A struktúra és a szintakszis igen, de semmi jelentés.”<sup>110</sup>

A park térbeli rendjének koncepcióját megjelenítő diagramon a térszervezés kiindulópontja – a térstruktúra összetevőinek megjelenítése után – a szilánkokra hullott, jelentés nélküli elemek rendezetlen halmaza. Janáky tanulmányának kísérő ábráin a kiindulópont, az „abszolút” halmaz, egy szemétdomb.

Tschumi koncepció-diagramján a káoszt artikulált térbeli renddé változtató következő mozzanatot a halmaz elemeinek egy, a területre vetített, 120x120 méteres raszter metszéspontjaiba történő szétválogatása jeleníti meg, úgy hogy az elemek mennyiségileg egyenletesen, de formai szempontból esetlegesen vannak a metszéspontokba rendezve. Janáky a rendezetlen halmaz, különböző – formailag ugyancsak indifferens – elemeit, sávokra osztott zónákba szétválogatva ábrázolja.

Tschumi koncepciója esetében és Janáky példája esetében is, az alapvető mozzanat egyfajta affirmatív poétika érvényesülése, amelynek nyomán esztétikai értelemben – legalábbis az intenciójuk szerint – indifferens formák, illetve semleges tárgyónák jönnek, jöhetnek létre.

Ezek után még egy kitérő, ami „A negyedik műtípus” című írás gondolatiságának kapcsolatba hozását a meglehetősen távol eső dekonstruktivizmus paradigmatiságával, talán árnyalhatja. Egy olyan Janáky terv, amelyben szintén felsejlenek bizonyos közös vonások a Tschumi-féle koncepcióval, ugyanakkor Janáky építészeti gondolkodásának eredetiségét is

---

<sup>109</sup> Bernard Tschumi: Terek és események, in: A mérhető és a mérhetetlen – építészeti írások a huszadik századból, szerk.: Kerékgyártó Béla, 341-346. o.

<sup>110</sup> •

alátámasztják. A terv egy kőszegi gyermekfalu koncepciója, amely 1991-ben készült. A koncepció leírása a következő:

*„Az árva gyerekek falujának kőszegi helyszíne egy domb, amelyet egy régi térképen görbe rétegvonalak és egyenes parcella-határvonalak hálózhatnak be. E vonalak kereszteződései furcsa változatos alakú idomokat határolnak le. Az egykori parcellahatárookra alacsony (1,50 m magas) kőfalakat, a rétegvonalakra pedig ugyanilyen magas nyírt sövényeket telepítettem. A kusza szövedékegyes mezőibe helyeztem el a gyerektelep szükséges épületeit, majd kialakítottam a keresztül- kasul haladó utakat. Bonyolult, nehezen ellenőrizhető zezugokból álló helyszínrajz jött létre: éppen ez volt a célom. Ha minden megépül a terv szerint, a következő történik: az idegenek nem ismerik ki magukat a labirintusban, eltévednek, be sem merészkednek. Még a felügyelők is nehezen tarthatják folyton szemmel a gyerekeket, ők azonban hamar kiismerik magukat, könnyen tájékozódnak, mint az erdész a másoknak áttekinthetetlen rengetegben. Éstalán először és utoljára birtokolhatnak valami olyasmit, amit csak ők ismernek.”<sup>111</sup>*

A leírás már-már önmagáért beszél. A területet ábrázoló vonalaknak, mint esztétikailag semleges térszerkezeti elemeknek a felhasználása a koncepció, illetve a kompozíció szinte egészének létrehozásában a semleges tárgyozónak érzékeny együttesét teremti – teremthette volna – meg.

Ebben az individuális intenciót mondhatni teljesen nélkülöző koncepcióban, s ezt minden túlzás nélkül lehet megállapítani, nem csupán a strukturalizmus káoszt renddé alakítani akaró affirmatív poétikája érvényesül – ami egyébként a Parc de la Vilette-ben is, kissé önkényesen, de maradéktalanul megvalósul –, hanem rend és szabadság etikailag megalapozott és térbeli viszonyokban leképezett szintézise is.<sup>112</sup>

Az épített környezet és a tárgyi világ rendezettségének és rendetlenségének anatómiáját alakító „hazai cselekvés-szerkezet” vizsgálatában a Janáky-szövegek újabb szintjét, az értelmezés korábbiaktól némileg eltérő horizontját előlegezi az ugyancsak a teoretikus hangvételű írások második hullámába sorolható „Egy mátrix” című „gondolat-játék”, ahogyan Janáky aposztrofálta ezt az írást.

---

<sup>111</sup> Janáky István: A hely, 127. o.

<sup>112</sup> Tschumi a Parc de la Vilette tervében, a raszter metszéspotjaiba szétválogatott elemek (épületek) elhelyezése után (Explosion, Fragmentation, Deconstruction – Implosion, Recomposition, Point Frames – Programmed Deconstruction, 1983) ugyancsak a területre vetített hálózatokkal operál: The Virtual Grids – Deviation, 1983; The Virtual Grids – Galleries, 1984, etc. forrás: Future City – Experiment and Utopia in Architecture, edited by Jane Alison, Marie-Ange Brayer, Frédéric Migayrou and Neil Spiller, Thames and Hudson, 2002.



Ebben a szövegben most már „a létrehozók által életre hívott tárgy-együttesek” elemzése mellett „a társadalom által igényelt tárgyi környezet” elvi szintű tekintetbe vételének szempontjai is megjelennek, miközben a létrehozók köre sem csupán a professzionalistákra – köztük a fásult „technikusokra” – utal immár.

A gondolkodásnak ezen a kibővített színpadán most is az építészeti kifejezés problémája a főszereplő. Az értelmezés korábbiaktól némileg eltérő horizontján, a társadalom igényeinek és a létrehozók szándékainak viszonyain keresztül – a viszonyokat egy mátrix segítségével rendszerezve –, most is az autentikus léthez kötődő építészeti identitás keresése a végső cél.

A társadalom vélt és valóságos igényei és a különböző irányultságú létrehozói szándékok – az építészeti-tárgyi környezet alakulását, alakítását egyaránt befolyásoló két oldal – közötti feszültségek, ellentétek és szakadás ugyanakkor az autenticitás elérése érdekében tett (szellemi) erőfeszítések kudarcait is sejtetik.

A szövegben a korábbi teoretikus hangvételi írásoknál erőteljesebben bukkan fel annak a megsejtése, hogy a „társadalom tárgyi környezeti anarchiájával szemben” – amit a társadalom viszonyai determinálnak – még az adekvátnak gondolt létrehozói szándékok is hiábavalónak tetszhetnek.

Visszatekintve mindez persze akár magától értetődőnek is tűnhet, hiszen akárcsak a szocreál, a felülről zöld utat kapó, megkésett hazai építészeti modernizmus – vagy inkább produktivista funkcionalizmus – is készen kapta politikai ideológiával korlátozott és kontrollált „identitását”.

Az építészet mibenlétének, tartalmának, lehetőségeinek kérdéseivel, ahogyan a szocreál esetében sem, most sem kellett a szakmának sokat „bíbelődni”, hiszen a válaszokat a hatalom készen szállította mondván, hogy az építésügyi kormányzat *„csak annyit kíván a magyar építészeketől, hogy meglevő anyagokból tartós szerkezeteket és ezekből használható – azaz jól funkcionáló épületeket tervezzenek, minél gazdaságosabban, a többit rájuk bízva”*.<sup>113</sup>

A „többi”, vagyis a kor tudatosítására szolgáló adekvát építészeti formálás kérdése, mivel a hatalom számára csupán a produktivitás szintjén volt fontos, a tervezővállalatok tervteljesítő préseibe ömlesztett építésztársadalmat se nagyon foglalkoztatta.

---

<sup>113</sup> Major Máté: A szocialista építészet aktuális problémái. Részlet a Magyar Építőművészek Szövetségének III. Konferenciáján (1959. okt. 27.) elmondott elnöki beszámolóiból. In: Új építészet, új társadalom 1945-1978. Válogatás az elmúlt évtizedek építészeti vitáiból, dokumentumaiból – szerk.: Major Máté, Osskó Judit; Corvina, Budapest, 1981. 16. o.

A rendszer produkálni akart: nagyüzemeket, lakótelepeket, városközpontokat – a politika metaforái által teremtett erőszakosan kollektivizált térben, e metaforák igazolására – tömegesen. A szocialista építőipar és a házgyárak által felkínált technológiák és a mennyiség produkálásának szűkös és kényszerű mozgásterében a szocreál után ismét gúzsba kötve táncolni tanuló építész társadalom zöme pedig a „felismert szükségyszerűség” – ez van, ezt kell szeretni – nevében felmentve érezhette magát az adekvát építészeti kifejezés keresésének szellemi erőfeszítést igénylő, ám eleve feleslegesnek látszó vesződsége alól.

A hazai építészetnek ez a történeti-szociológiai eredetű – a fásult „technikusok” inadekvát építészeti válaszai nyomán sokasodó kudarccal terhelt – „nyomorúsága” a korábbi írásokban is – utalásszerűen, de élesen és pontosan – szinte mindig jelen van a gondolkodás színpadának háttereként. Ráadásul, annak ellenére, hogy az építészeti autenticitás keresésére szolgáló gondolkodás színpadán ez csak háttér, mégis, mintha határozottabban rajzolt képet mutatna, mint némely korabeli, a hazai építészet nyomorúságát direkt módon ábrázolni igyekvő, szociologizáló töltetű apologetika.

Mindennek fényében – de nem csupán történeti-szociológiai aspektusból és nem elsősorban kordokumentumként, az „Egy mátrix” című írásnak a teoretikus hangvételű szövegek között különös jelentősége van.

Egyrészt azért, mert az adekvát építészeti kifejezésre irányuló korábbi elméleti eredményeket összegzi és alkalmazza összetettebb összefüggésrendszerben, másrészt azért, mert ebben a komplexebb kontextusban – a társadalmi igény és a létrehozói szándék szintjén is – itt bukkan fel a „*társadalom spontán tevékenységei során létrejövő anarchisztikus tárgyi együttesek*” képében a később majd spontán építészetnek nevezett, és egyedül csak Janáky István érdeklődésének horizontján megjelenő, köznyelv-szerű építészet.

Az „Egy mátrix” című írás a „hazai társadalom” igényeit és a „hazai létrehozók” tevékenységét egyaránt – négy „műtípus” mentén osztályozva ezeket – egy négyszer négy mezős mátrixba rendezi. A tizenhat mezős mátrix egy, az igény és tevékenység szembenállásából adódó, konfliktussorozatot rajzol ki, amit a szerző szellemesen és érzékletesen elemez.

A mátrix mezőiben a társadalom homogén, montázs-szerű, polarizált vagy anarchikus tárgyi együtteseket, épített környezetet igénylő elvárásai kerülnek szembe, illetve párosulnak a létrehozók homogenitásra, montázs-elvűsége, polarizáltságra törekvő vagy anarchiát okozó munkálkodásával.

Az így felállított körülményrendszer voltaképpen egy lehangoló konklúziókat hozó konfliktussorozatot ábrázol, melynek végpontján annak bemutatása áll, amikor a „társadalom anarchizmusával” a létrehozók anarchisztikus jellegű – azaz spontán – tevékenysége kerül szembe.

*„És itt összeér a kör: a tárgyi berendezkedésében anarchista társadalom bekebelezi a létrehozókat, és azok a széthullás állapotát, mint a létrehozás adott körülményeit elfogadják.”* Az írás végkövetkeztetése, a szövegben végig ott bujkáló rezignáltság ellenére, azonban még bizakodó. Az épített környezet és a tárgyi együttesek konfliktusainak kezelésére *„a montázs-törekvés adhat majd választ”* – reméli Janáky.

*„Ez a törekvés veti fel egy újfajta műtípus igényét és lehetőségeit. E műtípus, a montázs-szerű tárgyi környezeti művek köre, még alig kutatott, szinte alig ismert terület. (...) Rejtélyessége azonban nem elkeserítő, inkább érdekfeszítő.”<sup>114</sup>*

A „montázs-szerű tárgyi-környezeti művek” elméletileg megalapozott gondolata, mint a tárgyi, környezeti anarchia meghaladásának az adott viszonyok között egyedül lehetséges iránya utoljára – repríz-szerűen, mintegy „A negyedik műtípus” című tanulmány átirataként – „A tárgyi együttes, mint rendszer” című, 1982-ben publikált összegzésben bukkan fel. Janáky István teoretikus hangvételű, magának és a hazai építészet számára is új utakat kereső írásainak vonulata ezzel a szöveggel zárul.

A korábbi „Egy mátrix” című gondolat-kísérlet – amely még szintén a teoretikus hangvételű írások vonulatához tartozik –, viszont már az építészet berkeibe indított újabb szellemi kutatások „írásos beszámolóira” jellemző majdani tematikus és szemléletbeli változást, hangsúlyeltolódást is előre vetíti.

A hangsúlyeltolódás szorosan összefügg a teoretikus írásokban az építészet aktuális állapotát és esélyeit körüljáró gondolkodás eredményeivel – a tapasztalatokból leszűrt elméleti következtetések valóságos viszonyokkal való szembesítése Janáky szövegekben tükröződő építészeti felfogását a kritikai szemléletű gondolkodói magatartás irányába lendíti.

Építészetről való gondolkodásának ezen az újabb – inkább kritikai, mint teoretikus szemléletű – szellemi horizontján jelenik meg a „középítészet”, illetve az „építészeti köznyelv” vizsgálatának témája is, az anarchisztikus viszonyok nyomán születő anarchikus tárgyi együttesek, tárgyhalmozok problémájának képében.

---

<sup>114</sup> Janáky István: Egy mátrix, in: A hely, 51.-52.o.

## Műépítészeti szubkultúra, spontán építés, akaratlagos és önkéntelen építészet

Az építészeti praxisban tervezőként szerzett tapasztalatai sarkallták Janáky Istvánt arra, hogy a környezetalakítás aktuális helyzetének és viszonyainak megváltoztatására irányuló elméleti elképzeléseit teoretikus szemléletű írásaiban gondolja végig. Teoretikus szemléletű és hangvételű írásainak témája, és egyben célja is, a „műépítészeti szubkultúra” adekvát – a korszerűséget a kor tudatosításaként megvalósítani képes – kifejezési lehetőségeinek feltárása volt.

E feltárási folyamat egyik elméleti eredménye – a strukturalizmus szellemétől is inspirált – „montázselv”, aminek érvényességét Janáky saját tervezői gyakorlatában is igyekszik bizonyítani.

A kiérlelt elméleti felvetések szembesítése a gyakorlattal, illetve kipróbálása a gyakorlatban – a kor cinikus lózunggá züllesztett elve is ez volt: „az elmélet próbaköve a gyakorlat!” – azonban nem várt eredményekkel kecsegtetett. Többnyire lehangoló tanulságokat és újabb kiábrándító tapasztalatokat hozott.

A helyzetet Janáky „Építészeti kultúra” című rövid szemináriumi hozzászólása érzékletesen írja le, ezért talán érdemes a szöveget szinte teljes terjedelmében idézni.

*„Nem nagyon hiszem – írja –, hogy van a magyar kultúrának az építészetnél és általában a tárgykultúránál rosszabb állapotban lévő szegmentuma.*

*A háború utáni pár évet követően, az 50-es években ez a terület légmentesen elzáródott. Az elzártság évei pedig, ahogy ez nemsokára kiderült, rohamos degenerálódást eredményeztek.*

*A hatvanas évek általános fellendülésének idejét a nagy tervezőirodáknak székelő műépítészetiünk – a Karinthy-féle világ legbutább kisgyerekére emlékeztetően – a fejlett országok építészetével való bratyizás illúziójában töltött. (...)*

*Közben a bámészkodó építészek háta mögött az ország terében egyre nőtt egy másfajta építészet, egy másfajta tárgyi kultúra tömege. Az önerős magánlakás építőké, a gondnokoké, a legkülönbélebb tárgyakat gyártóké, a nőtt gyáráké (a tervezés nélkül építőké), a műépítészet épületeinek használóié, a toldóké-foldóké.*

*A 70-es években az építészek mintha kicsit oldalt fordították volna a fejüket. Bár még nem fordultak szembe, mégis rémülten megpillantották azt a hatalmas volument, amelynek csendes, konok növekedéséről eddig elfelejtkeztek.*

*A 70-es évek közepe táján derült ki, hogy két ellenség áll szemben egymással. Az egyik fél az establishment – a társadalom felső rétegeiben meghúzódó diffúz hatalom – bürokratikus segítségével a hatalmas tervezőirodákban felnövekedett műépítészeti szubkultúra. Minden, ami e paradox szubkultúrában létrejött épületekkel átadásuk után történik, az merőben ellentétes azzal a szándékkal, amely létrehozta őket. A másik fél pedig az a teljesen heterogén, kaotikus, anarchikus, elhanyagolt országos képződmény, amely az egyre nagyobb és egyre távolibb hatalom és építészete mögött létrejött, és amelyet tárgyi tömegkultúrának nevezhetnénk.*

*A két évtized keményre edzette mindkét blokkot, kölcsönösen nehezen hozzáférhetővé tette mindkettőt.*

*A 70-es évek vége felé a fenti szituációban két műépítészeti álláspont rajzolódott ki. Az egyik az itthon tömegkultúráként kibontakozott spontán tárgyi környezetet állította szeretetre méltó példaként maga elé. Bevallhatjuk, hogy a 60-as évek vége, 70-es évek eleje nyugati ellenkultúrájának kissé elkésett és kissé együgyű félreértéseken alapuló hatására. És elálmélkodva a fejlett országok úgynevezett posztmodern építészetén, amely a nyelvészet szemiotikájának mechanikus tárgyi átültetésén alapult. A másik társaságot a Bauhaus óta tartó lendület továbbra is egy merev dogma-rendszer gépén repítette és repíti. Ezen utóbbi építészek a hatalmat végül is jóindulatúnak, meggyőzhetőnek, megértőnek és túlságosan központinak tételezik fel.*

*És most úgy állunk itt a 80-as évek elején, hogy sokan jól tudjuk: a magyar építészek számára mindkét út járhatatlan.”<sup>115</sup>*

A szöveg a korabeli szokásos kritikai tónushoz képest szokatlanul élesen, de a Janáky írásokra jellemző pontossággal és tömörséggel megfogalmazott.

A tárgyi-építészeti környezet dzsungelének járhatóvá-járhatóbbá tételére tett elméleti gondolat-kísérletek, felvetések és tervezői szándékok, erőfeszítések a diffúz és távoli hatalom érzéketlenség-permetével fertőzött valóság homályos és elhagyatott bozótsaiban rendre fennakadnak.

---

<sup>115</sup> Janáky István: Építészeti kultúra, in: Kultúra és Közösség, 1980/6. 73-74. o. – Elhangzott a Fiala Művészek Klubja „A hetvenes évek kultúrája” című szemináriumán (1980 április)

Elsősorban talán ennek a tapasztalatnak a következménye az, hogy a Janáky szövegek következő vonulatában a teória megoldási javaslatokat feltáró útkeresésével szemben a viszonyok útvesztőiben eligazodni akaró kritikai tisztánlátás igénye erősödik fel és kerül előtérbe.

Fontos ugyanakkor azt is hangsúlyozni, hogy a szövegben tárgyi tömegkultúrának nevezett, ismeretlen és „teljesen heterogén, kaotikus anarchikus, elhanyagolt országos képződmény” növekedésének észlelése és a kialakulásával együtt járó problémák érzékelése a hetvenes évek közepén született teoretikus írásokban is jelen volt, annak ellenére, hogy magának a jelenségnek, mint megnevezett állapotnak az említése csak későbbi szövegekben kimutatható.

Más szóval: a toldók-foldók – önerős és terv nélkül építők, gondnokok és épület-használók stb. – kaotikus világa, mint fontos mellékszereplő a teoretikus írásokban, Janáky építészeti gondolkodásának színpadán korábban úgy volt jelen, hogy a szerző már számolt e „karakterrel”, de előadásaiban még nem léptette színre.

A tematika és intonáció szempontjából *kritikus* szemléletűnek tekinthető írások vonulatában viszont tisztán kirajzolódnak e tárgyi tömegkultúra, a spontán környezetalakítás világának körvonalai.

A spontaneitás világának első árnyalt ábrázolása – azt követően, hogy ez a világ az „Építészeti kultúra” című rövid szöveg-csírában éles kontúrokkal felvillant – az „Egy műtárgy megközelítése” című képregény-szerűen szerkesztett építészeti „útleírásban” jelenik meg.

Az „útleírás” a XIII. kerületi Ingatlankezelő Vállalat műhelyépületének – amit Janáky István és munkatársai terveztek –, átadás utáni meglátogatásáról számol be, illetve az odautazás és az épületbejárás során szerzett, épített környezetre vonatkozó benyomásokat, megfigyeléseket egy fotókkal dokumentált képregény formájában rögzíti.

A Mozgó Világ című folyóiratban napvilágot látó írás poétikus hangvétele – tartalmának kritikai aspektusával együtt –, egyébként mintha a majdani poétikusan intonált Janáky szövegek előfutára (is) lenne.

Az általuk tervezett épületegyüttes látogatására induló „mérnökök”, akik egy külön busszal haladtak, mint egy „batiszkáf” utasai, a belvárosi tervezőirodából külvárosi céljuk felé, tele voltak bizonytalansággal. *„Szorongtak, mert rémítette őket egy sötét és súlyos ellentmondáshalmoz. Az ellentmondások tervezői tevékenységük eredménye (...) és a között a valóság között tátongtak, amely az épületek idővel többé-kevésbé működő tárgy-együttessé való alakulása révén jött létre.*

*Talán ez a zavaró, ködszerűen homályos, fojtogató állapot akadályozta őket (...) abban is, hogy irodai környezetükhöz hozzá merjenek nyúlni. Ezért szobájuk, mint tárgy-együttes maga is magán viselte valami (...) szellemi enyészet, valami fojtott lappangás nyomait.*

*A mérnökökben azonban néha munkált egy gyenge, nagyrészt szunnyadó erő is, amely most is kikalauzolta őket (...) más vidékre: szinte mindegy, hogy hova, mert mindaz, ami az ismert tervezés erózióját képviselte, az számukra valami reményt jelentett a valósághoz való közelebb jutásban.”*

*A valósághoz közelebb jutni igyekvő utazók a „szétrázó tárgyi sokféleség” egyre vadabb és kietlenebb vidékei felé haladtak járművük védett belsejében, ahonnan kitekintve „minden egy absztrakt, az emberek néhány gracióz mozdulatával létrehozható tárgyi rend képzetének martaléka volt.”*

*Az épített környezet felvillanó képkockáin „nagy házakkal letiport vidékek látványa váltakozott a design tehetetlenségét és erőtlenségét bizonyító részletekkel, miközben a felszín alatt mindenütt ott henyélt a széteső, senkinek-nem-érdeke tárgyi posvány.”*

Célhoz érve és megrengésükből felocsúdva figyelmük az általuk tervezett épület montázselvű tárgy-együttese felé fordult.

*Bizonyos távolságból nézve a hatalmas tömegű épület „valóban dacolni látszott a többi tárgy támadásával, s ez igazolni látszott tervezési alapelveik helyességét, miszerint a részletek értékét talán az elrendezés, a telepítés, az építészeti tömegek erejével, építészeti tartalmuk minőségével lehetne helyettesíteni,”*

*Mégis, a sokféleség progresszív kifejezésének ez a szándéka és módja „babiloni látványt” kölcsönzött az épület egyes nézeteinek. „Voltak bauhausi képek, voltak olyanok, amelyek a japán vagy a finn építészet illúzióját kívánták kelteni és voltak, amelyek mindezen elemek szimbiózisát akarták demonstrálni, a mesterséges sokrétűség gyönyörűségeit.”*

*Minden őszinte, de bizonytalan és naiv törekvésük ellenére épületük még „egy régifajta kísértő egység gondolat” érvényesülését is tükrözte. „Szubkultúrájuk hintája két építészeti dogma kötelén lengett – írja a tervezői szándékok részleges kudarcáról Janáky. Az egyik az egyre nagyobb és hozzáférhetlenebb hatalom árnyékában tenyésző, hétköznapi, kültelki spontánságot tűzte zászlajára. (...) A másik belefeledkezett bauhausi ábrándjaiba, és a jóindulatú, megértő hatalom támogatásáról ábrándozott, építészetét – szinte már öntudatlanul – egy ilyen túlvilági hatalom földi visszfényének tekintette.”*

Igazi kudarc-érzést azonban, az épület, mint tárgy-együttes részleteihez közelebb férkőzve, „egyfajta ragadozó heterogenitás” észlelése okozott. *„A spontánság helyett igénytelenséget és az ennek moslékából táplálkozó zűrzavart, a (...) tervezői sugalmazások iránti érdeklődés helyett értetlenséget és nemtörődömséget érzékeltek.”* Majd tovább szemlélődve arra döbrentek rá, hogy ennek oka nem „a használók gunyoros gonoszságnak tűnő nyeglesége”, ami valamilyen általános amoralitás környezetre való kivetítése – jóllehet következményként ez is –, hanem inkább arról van szó, hogy a teret használó emberek elhagyták. *„Elhagyta őket a lélektelen hatalom, és annak bávatos figurái (pl. az értelmiség), és végül is ez a társadalom elhagyta egész saját magát.”*

A „mérnökök” erre a szomorú felismerésre jutva, azután a külváros utcáinak önerős építésű lakóházai között indultak sétára. Ott pedig azt érzékelték, hogy a magukra hagyott emberek által összerótt épületek *„szemlátomást sokkal jobb barátságban éltek a társadalommal, a körülöttük és bennük levő tárgyakkal”*, mint az általuk tervezett épület. Jóllehet – paradox módon – ezek az esendő házak épp az olyan emberek „mentsvárjai” voltak, akik egy tervező kreálta házat képesek *„összecsapott fabrikálásaiikkal”* szenvtelenül eltorzítani és tönkretenni.

*„A mérnökök mégis szeretettel és érdeklődéssel járták a tartózkodóutcákat. Érezték azonban, hogy pusztán ez a vonzalom, amely a spontán építéshez fűzte őket, nem elegendő a tárgy-együttesek létrehozásának és gondozásának jobb utakra tereléséhez.*

*Emlékeztek a legközelebbi múlt külföldi építészeti törekvéseire (Venturi, posztmodern, alternatív építészet...). Féltek azok részlegességétől. Gyanították, hogy Magyarországon e törekvések társadalmi időszerűsége és érvényessége nagyon kérdéses.*

*És nagyon homályosan látták a célt: a műépítészeti szubkultúrát egy valódi tömegkultúra oldalára átlendíteni, és így kiszakítani azt a (...) „nem autentikus létből.”<sup>116</sup>*

A nem autentikus lét oldalán elhelyezkedő műépítészeti „szubkultúra rácsain keresztül egy tömegkultúra egére pislogva” Janáky úgy látja – szemben a korabeli, meggyőzhető hatalommal számoló, jobbító szándékú véleményekkel –, hogy nem az olyan-amilyen spontán tárgyi-környezeti tömegkultúra sodródott távol a valóságtól.

---

<sup>116</sup> Janáky István: Egy műtárgy megközelítése – A Budapest XIII. ker. IKV új műhelyépülete; Mozgó Világ, 1981. május; in: A hely, 53.-63.o. A XIII. ker. IKV új műhelyépületét tervezték: Janáky István, Thoma Levente, Wégner Máttyás, Farkasdi Péter, Bodon Béla, Szakál István, Tóth György, Szabó Lajos, Zoltán Györgyné – IPARTERV, Beruházó: FÜTI, Kivitelező: 23. ÁÉV., 1974.



A hatalom és annak építésze hagyta magára a társadalmat, az embereket, akik elhagyatottságukban, leszorított léthelyzetükből következő életmódjuk viselkedésformáinak folyamányaképpen teremtik azt az „országos képződményt”, amiről sem a hatalom, sem annak „bávatag figurái” – például az értelmiségiek, s köztük az építészek – nem nagyon hajlandók tudomást venni.

A valóság szüli tehát azt a „kültelki spontánságot”, ami végső fokon a társadalom saját maga általi elhagyottságát tükrözi, és ebben az állapotban a spontán építés fogalma egyszerre jelent artikulálatlan lázadozást a fennálló viszonyok ellen, illetve esendő menedéket e viszonyok között. A spontán építésnek ez a kettős jelentése és ambivalens tartalma az írásokban végig kitapintható, bár elsősorban, mint megismerésre méltó „*terra incognita*” és mint a műépítészeti autenticitáshoz juttatni segítő lehetséges „demiurgosz” – segítő szellem – tűnik fel a nyolcvanas évek első felének-közepének kritikai hangvételű szövegeiben.

A már említett, bemutatott íráson kívül további három tanulmány és egy „iromány” tartozik ehhez a szövegvonulathoz. Az első az „Építészeti kultúra” című hozzászólást, mint szöveg-csírát kibontó előadás, ami Magyar Építőművészek Szövetségének Fialat Építészek Stúdiójában – népszerű nevén a Mesteriskolában – hangzott el először, „*Bizonytalan rokonszenvezők Magyarországon*” címmel.<sup>117</sup>

A referátum bevezetője némileg kibővítve a korábbi szöveg-csírában megfogalmazott helyzetleírást ismétli meg, műépítészetre vonatkozó egyes kitételei azonban még élesebbek.

Az ötvenes évek „levegőnélkülisége” – mondja Janáky – „rohamos degenerálódást” eredményezett, a hatvanas évek „akol-melege” pedig „elbágyasztotta” az építészeket, míg végül „az egyre nagyobb és egyre távolibb hatalom és udvari bolondként tartott építésze” mögött jött létre az a spontán országos képződmény, amit a műépítészeti szubkultúra ellentétéként tárgyi tömegkultúrának lehet nevezni.

E másfajta tárgyi kultúra, amely „nagy etikai romlást” is hozott, részben a „toldóké-foldóké”, részben pedig „a tervezéstől messze szakadt” kivitelezőké és „a társadalmi tulajdon nyomása alatt teljesen igénytelenné lapult” beruházóké.

---

<sup>117</sup> Janáky István: *Bizonytalan rokonszenvezők Magyarországon* – (A referátum részben az FMK „A hetvenes évek kultúrája” szemináriumán 1980-ban elhangzott hozzászólás alapján készült.) Az előadás a MÉSZ Fialat Építészek Stúdiójában hangzott el 1981. április 29-én; in: *A hely*, 64.-68.o. A szövegben szereplő rokonszenvezők: Bodonyi Csaba, Dobó János, Ferencz István, (Csomay Zsófia, Gereben Gábor, Mátrai Péter...), Magyar Péter, Nagy Tamás és Rajk László, Petrőczy Gábor, Reimholz Péter.

Erről a kaotikus tömeg-kulturális képződményről, a spontán építés burjánzó televényéről az építészek keveset tudnak, bár a hetvenes évekkel kezdődően néhányan, „ama bizonytalan rokonszenvezők” – Bodonyi Csaba, Dobó János, Ferencz István, Magyar Péter, Nagy Tamás, Rajk László, Reimholz Péter, Ungár Péter és mások – terveiket a „másik táborban” zajló folyamatokra is figyelve készítik.

Munkáikban – mondja magát is középük értve, de meg nem említve Janáky – azonban sok még a bizonytalanság. Az építészet kompetencia-körének bizonytalansága, a módszerbeli bizonytalanság a történelmi helyzet és a hatalommal való együttműködés mértékének bizonytalansága, a stílus bizonytalansága, valamiféle társadalmi vagy információs bizonytalanság – ezek egyike vagy másika jellemzi a tárgyi tömegkultúra jelenségeit megismerni, megérteni, törekvéseit befolyásolni akaró rokonszenvezők építészeti törekvéseit.

*„Ilyenek hát a bizonytalan rokonszenvezők. – zárja az egyes rokonszenvezők bizonytalanságát feltárni igyekvő elemzéseinek sorát Janáky. S, hogy bizonytalanságunkból kikerülhessünk, kérek mindenkit, hogy segítsen megismerni, megérteni, befogadni és befolyásolni az építészetén kívüli dolgokat. Mert e nélkül féltő, hogy még ez az ingatag rokonszenv is hamarosan eltűnik, vagy éppen ellenszenvvé változik.”<sup>118</sup>*

A rokonszenv, ha ellenszenvvé nem is változott, bizonytalan maradt. A bizonytalanságot a nyolcvanas évek elején idehaza újnak számító és általában felszínesen elsajátított posztmodern építészeti nyelvezet gyors terjedése csak tovább fokozta.

Az új építészeti paradigma, mint divat elharapózása a korábbi évtizedek építészeti arctalanságát ugyan oldotta, de a műépítészeti szubkultúra – tisztelet a kevés kivételnek – ezt a szellemi táplálékot sem emésztette meg igazán. A hazai műépítészeti „áruválaszték-szerű stílusképződményei” között ez idő tájt jelent meg markánsan a posztmodern mellett az expresszív formai stilizáción alapuló organikus szemléletű építészet is.

A modern építészeti hagyomány és doktrína bizonytalanságaira újabb bizonytalanságok rakódtak, melyek felkavarták ugyan az építészet állóvizét, de mélyreható tisztulást ezek sem eredményeztek.

A minta-választék bővülése mellett az építészeti kifejezőmódok döntő többsége továbbra is egy „paradox szubkultúra” mesterkélttségét tükrözte és továbbra is megmaradt e szakmai szubkultúra – Janákyt idézve – „zárt, felekezeti jellege”.

---

<sup>118</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 68. o.

A hazai építészet általános bizonytalanságának ekképpen felvethető problémáját Janáky két nyolcvanas évek első felében írott tanulmánya hasonlóképpen járja körül. „*A mai magyarországi építészet stíluskérdései*” című tanulmányban a stílus elavultnak tetsző fogalma felől közelítve bontja ki a témát, amelyet azután feszelebber és letisztultabban fogalmaz újra a „*Magyarország két építésze*” című írásban.<sup>119</sup>

Az elsőnek említett tanulmány kiindulópontja az, hogy a „stílusvonzalom” nem csupán a magánérős építés köznyelvszerű formai kifejezőmódjában van jelen, hanem az építészek mesterkélrt formai gesztusaiban is, annak ellenére, hogy „*a régi értelmű stílusalakítás alól kicsúszott az éltető társadalmi közmegegyezés talaja*”.

Az építésben a stílusnak és a különböző stílusorientációknak úgy tűnik tehát, hogy fontos szerepe van, jóllehet a hatvanas évektől „*a stílus szót már csak a régi építészetre alkalmazták, vagy gúnyolódó megjegyzésekben*”.

Írásában Janáky, kerülve a fogalom túlságos általánosítását, építészeti stílusnak nevezi „*azon kifejezési módok, eljárások, eszközök jellegzetes összességét, amelyeket egy-egy társadalmi, vagy szakmai csoport, vagy akár csak egy-egy személy az építészeti tervezés és az építés területén a maga számára kiválogat*”.

E definíció mentén, a válogatás-választás szempontjából két ellentétes módja lehet a stílusigazodásnak: az egyik a vizuális köznyelvszerű, a másik az áruválasztékszerű orientáció.

„*A vizuális köznyelvszerű stílusigazodások esetében a definíciónál említett választást a társadalom összessége produkálja, míg az áruválaszték-szerűeknél csak egyes rétegek, szakmai, vagy más kötelékű csoportok, sőt egyének választásáról van szó*” – állapítja meg Janáky.

A két eltérő mód történetileg egymást követte – a köznyelvszerű igazodás a régi építészetre volt jellemző, az áruválaszték-szerű stílusorientáció a modern építészet sajátja inkább –, „*a mai építésben azonban mindkét irányzat egy időben létezik*” – mondja a szerző.

„*Manapság hazánkban (...) karakteresen elkülönbözik egymástól a hivatali műépítészet és a spontán építés. Ezeknek a stílushoz való viszonya hasonlít az előbb említett áruválasztékszerű és köznyelvszerű jelenségekre.*”

---

<sup>119</sup> Janáky István: A mai magyarországi építészet stíluskérdései; Magyar Építőművészet, 1984/1. – Az 1981-ben írt tanulmány a Magyar Iparművészeti Főiskola Horányi Özséb által szerkesztett, a vizuális kultúra különböző szegmentumait vizsgáló tanulmánygyűjteménye számára készült. A kéziratot formában összeállított „Tanulmányok a vizuális kultúráról” című szöveggyűjteményben: 117.-129.o., 31 db fényképlappal kiegészítve.  
Janáky István: Magyarország két építésze; in: A hely, 79-85.o. – tanulmány egy videofilm elkészítéséhez Bódy Gábor felkérésére.

Műépítészet és spontán építés között a hatvanas és hetvenes években olyan mértékű ellentét bontakozott ki, ami a társadalmi élet környezetét alkotó, korábban összefüggőnek tekinthető tárgyi világban éles töréseket hozott létre. A kétfajta építészeti jelenség között korábban is voltak ellentétek, de a régi idők reprezentatív építésze és a köznépi építés közötti különbségek inkább csak a társadalmi különbségeket tükrözték anélkül, hogy akár a „magas” és „méltóságteljes” építészet, akár pedig a „közönséges” építés szubkultúra-jellegűvé dermedt volna. A mai helyzet viszont alapvetően más.

*„Ma két eltérő státusú építéshez egy viszonylag homogén társadalmon belül két különböző stílusigazodás tarozik. (...) Az ellentét mélyére nézve feltűnik, hogy a mai hazai műépítészetnek szinte életeleme a stilizációs tevékenység, míg a spontán építésben a stílus csak valamiféle másodlagos dolog, az életmód, a viselkedés terméke. A hivatali építész dogmatikus stilizáló elfoglaltsága egyelőre meggátolja abban, hogy tervezés közben azonosuljon az őt megbízó népeesség életformáival. Jól mutatja az ellentét különleges morbid voltát az a jelenség, hogy magánéletében, sőt saját lakása formálásában is az építész skizofréniásan olykor spontán építőként viselkedik.”<sup>120</sup>*

A tanulmány ezután a „mai műépítészeti stílusképződmények” eredetét kutatva a harmincas évek modernizmusától a szocreál kártékony közjátékán keresztül villantja fel a hazai műépítészet stílusorientációinak stációit, megállapítva, hogy a modernizmus stílusjavaslatai is, és a szocreál stílusdiktatúrája is – mindkettő a maga módján – redukció volt a valósághoz való viszonyát tekintve. *„A kifejezési eszközök kiválasztását itt is, ott is egy szűk réteg végezte el – politikusok és szakemberek.”*

Ez idő alatt a spontán építés, környezet- és tárgyalakítás teremtette televény – az építészek és a modern építészettörténet látókörén kívül rekedve és egyre jobban elfedve „az egykori nagy stílusok összetartó morfológiáját” – folyamatosan növekedett annyira, hogy a hatvanas-hetvenes évekre *„soha nem látott alakú, hatású és méretű tényeztetet”* hozott létre a hazai tárgyi-építészeti környezetben.

A műépítészet stílusorientációi viszont éppen ez idő tájt dermedtek meg. A hatvanas évek elején kezdődő szocreál utáni visszatérés a modern építészethez *„további séta volt egy temetőben az egyik élettelen sírtól a másikhoz”*.

---

<sup>120</sup> Janáky István: A mai magyarországi építészet stíluskérdései, Magyar Építőművészet, 1984/1. A kézirat formában összeállított „Tanulmányok a vizuális kultúráról” című szöveggyűjteményben 120. o.

A műépítészet az elszigeteltségét tovább fokozta, hogy a kivitelezés és a beruházás minőség és valóságos igények iránt rendíthetetlenül érzéketlen, bürokratikus szervezetei a tervezést szinte hermetikusan elzárták a társadalomtól.

Következésképpen „*az (építészeti) eszközök kiválasztása egyre merevebben szűk beruházói, kivitelezői és tervezői csoportok előjoga, magánügye*” volt, miközben ez „*a túlzottan centralizált építéspolitikai és a szerencsétlen tömeges lakás-, közintézmény- és ipari építési akciók nyomása hatalmas energiákat fojtott bele az emberek sokaságába és ezeknek (az energiáknak) nagy része az önkifejezés vágyából termelődött.*”

A nyolcvanas évek elején stílusképződmények zömét – akárcsak korábban – „a szofisztikus hivatali építészet labirintusában” született, a modern építészet évszázados hordalékából táplálkozó és rutinos mesterkéltséggel összerakott műépítészeti kreatúrák alkották, melyek létrehozásához – Janákyval szólva – a „fő csábszavak”: egyszerűség, tisztaság, semlegesség. „*Ezek pecsétjével igazolva sokszor a legdurvább környezet becsstelenítések is szabad utat kapnak, hiszen a hivatalnokoknak nyugalmas ígérnek.*”

Mindamellet e szokvány-műépítészetről hamar kiderül társadalmi megalapozottságának ingatag volta, „*ha az irányzat és a nagy tömegű spontán építés közötti súlyos ellentétekre pillantunk*” – állapítja meg a szerző, majd hozzáteszi: „*paradox szubkultúra ez a tömeges spontán viselkedések mellett.*”

E szokvány-műépítészet jellegtelenségét az építészek gyakran megpróbálják ellensúlyozni – ki így, ki úgy. Vannak, akik a szerkezeti csomópontokat heroizálják, vannak, akik feladatonként változó modor-választékot kínálnak, mások bevált sémák mentén törekszenek egységes életműre, és vannak olyanok is, akik a „szuper-individuális stílusdemonstrációk” irányába próbálnak kitörni.<sup>121</sup>

A szokvány-műépítészet meghaladására irányuló törekvések kritikai-elemző számbavétele után, a „műépítészeti stílusképződmények” sorában Janáky röviden kitér azokra a kifejezési módszerekre, törekvésekre is, amelyek „a műépítészet zárt felekezeti jellegén” igyekeznek lazítani.

Ezek a törekvések olyan építészeti mondanivalót is megpróbálnak kifejezésre juttatni, ami azelőtt csak a spontán építésben fejeződött ki. Ilyen például a sokféleség.

---

<sup>121</sup> Janáky István: A mai magyarországi építészet stíluskérdései – a stílusképződmények számbavételénél Kévés György, Hofer Miklós, Vadász György és Makovecz Imre építészetét kritizálja a szerző.

*„Ez utóbbi építészeti gesztus a választás mozzanatát a zárt körökből a társadalmi szintek felé óhajtja – és talán képes is – eltolni.” – összegzi a „műépítészeti stílusképződmények” mustráját Janáky, majd rezignáltan hozzáfűzi: „Milyen nagy tévedése az utolsó száz év építészetével foglalkozó építészettörténészeknek, hogy csak ezeket, a társadalom egészétől elszakadt építészeti szubkultúrákat vizsgálva igyekeznek bemutatni és magyarázni korunk építészetét.”*

A tanulmány zárógondolatai „a spontán építés stílusjelenségeit” tekintik át, illetve a spontán építés és a műépítészet viszonyát érintik. A spontán építést a szerző tevékenységi fajtákat megkülönböztetve osztja két – szinte az összes változatot magába foglaló – csoportra.

A spontán építés egyik „válfaja” a „magánjellegű építési munkálkodás”, a másik pedig a „köztulajdonú létesítményekkel kapcsolatos tevékenység”.

Hasonlóan a korábbi megfogalmazásokhoz a magánjellegű építés körébe a magukra hagyott önerős toldó-foldók munkálkodásai tartoznak, a köztulajdonnal kapcsolatos tevékenységek csoportjába pedig a műépítészeti produktumait birtokba vevő használók torzító „farigcsálásai” és az úgynevezett „háziagos beruházások” sorolhatók.

A kétfajta tevékenységi forma, és a közöttük lévő feszültségek is, összefüggésbe hozhatók azokkal a „sajátos tulajdonságokkal”, amelyeket „az ország különleges társadalmi rendszere” hozott létre.

*„A magánjellegű eljárások során születő tárgyi együttesekben a sokféleség stílusa, a gyakran nagyon különböző (...) dolgok befogadása és egymás mellé helyezése az utóbbi ötven évben – vagyis a harmincas évektől (Sz. A.) – valami egészen újfajta montázszerű környezet gyakorlata, megértése felé mutat. Ez a környezet egy az építés történetében eddig ismeretlen tartalom kifejeződését jelenti. – írja Janáky. A köztulajdonnal kapcsolatos tevékenységeknél viszont – korunkban általában – csak egy vigasztalan, megértés, irány és törekvés nélkül történő kaotikus, mechanikus cselekvésről van szó.”<sup>122</sup>*

A magán-típusú építés első látásra sokszor rendezetlennek és összefüggés nélkülinek tűnő tárgyhalmazában ugyanakkor megcsillan egy olyan stilisztikai egység lehetősége is, amit – szemben a történeti stílusok teremtette homogén stílus egységgel – „heterogén integrációnak” lehetne nevezni – sejteti bizakodva Janáky, majd hozzátézi: *„Ez a heterogén integráció a köztulajdon körül zajló műveletek során egyelőre általában nem jön létre.”*

---

<sup>122</sup> Janáky István: A mai magyarországi építészet stíluskérdései, Magyar Építőművészet, 1984/1. A kézirat formában összeállított „Tanulmányok a vizuális kultúráról” című szöveggyűjteményben 128. o.

Másrészt a műépítészet és a spontán építés „egészségtelen elzárkózásán” túl „*az ország kulturális energiáit azok az elkülönülések tudathasadások is felőrlik, amelyeket a spontán építési tevékenységek körén belül láthatunk*” – figyelmeztet Janáky.

„*Az a vállalati dolgozó, aki a megszokott közönnyel vesz részt az üzemben folyó felújítási munkákban, unottan toldja-foldja munkahelyi környezetét, az hazatérve a leggondosabb építővé, a legválasztékosabb környezetalakítóvá válik.*” (Hozzátehetjük: a saját képességeihez mérten.)

Az ekképpen körüljárt és jellemzett, számos ellentmondással terhelt helyzet Janáky végkövetkeztetései szerint romolhat is, de javulhat is.

Amennyiben „*az elmerevedett műépítészet és a köztulajdonban folyó igénytelen mozzanatok párosulnak, akkor (...) az idegenül szubjektív – mű– stílusú – környezet a használók rossz bánásmódja következtében egyre távolabb kerül maguktól a használóktól.*”

Ha viszont a műépítészet spontán építéssel kapcsolatot kereső kezdeményezései a spontánság nem apatikus válfajával frigyre tudnának lépni, akkor a műépítészet „*hagyományőrző, a stilisztika mélységeit és finom árnyalatait életre hívó képességét*”, a spontánság pedig „*az életmód, a viselkedés stílusalakító természetességét hozhatja a házasságba.*”<sup>123</sup>

Az átfogó igényű tanulmányhoz opponensként Reimholz Péter fűzött értékes megjegyzéseket.<sup>124</sup>

Opponensi véleményének egyik fontos reflexiója az a meglátás, hogy a „köznyelvszerű” és az „áruválasztékszerű” stílusorientáció fogalom-párjával összefüggésbe hozhatók – bár a párhuzamosság csak látszólagos – az „archetípus” és a „metanyelv” fogalmi.

Ez az összefüggés Reimholz szerint éppen azért fontos, mert az építészet és a spontán építés viszonyának vizsgálatakor, ha Janáky az archetípus fogalmával kissé részletesebben foglalkozott volna, a stílus fogalmát nem terjesztette volna ki a spontán építésre is.

Stílusa ugyanis csak a műépítészetnek lehet, s a stílus voltaképpen a stílusnélküli archetípus koronként változó és számos körülmény által determinált metamorfózisa, ami csak tudatos alkotói cselekvés folyamánaképpen jöhet létre – polemizál Reimholz a Janáky-tanulmány stílusfogalmával.

Az eredeti tanulmány 1985-ben megszülető átirata már igyekszik elkerülni a stílus fogalmának definitív kiterjesztéséből következő elméleti csapdákat. A „Magyarország két építésze” című

---

<sup>123</sup> Janáky István: A mai magyarországi építészet stíluskérdései, Magyar Építőművészet, 1984/1. A kéziratos formában összeállított „Tanulmányok a vizuális kultúráról” című szöveggyűjteményben 129. o.

<sup>124</sup> Reimholz Péter megjegyzései Janáky István tanulmányához – kézirat, in: Tanulmányok a vizuális kultúráról, Magyar Iparművészeti Főiskola, szöveggyűjtemény, 131.-134.o.

szövegváltozat gördülékenyebben és feszesebben fogalmazott és a stílus szó használata is szabatosabb – részben talán azért is, mert „lebegtetettebb” – mint a korábbi, a témát stíluskérdésként exponáló írásban.

Ennek a szövegváltozatnak a befejezése azonban már nem „a helyzet javulásának várható irányáról” szól, ami a műépítészet és a spontánság előnyös tulajdonságainak egyesítésével lett volna remélhető.

„Szép volna ez az idill – írja Janáky. (...) A 70-es években úgy éreztük ez a mi reménységünk. Ma...” – a talányos befejezés csak sejtetni engedi, hogy az akkor „második társadalomnak” nevezett szociológiai képződmény „sötét mocsarában tenyésző” ’második építészet’ zugaiból” a szerző dilemmáira már nem érkezhethet válasz.

Az adekvát – formáiban autentikusságot érvényre juttató – építészeti kifejezés lehetőségeinek kutatása, ami a spontán építést tekintette demiurgoszának, mintha zsákutcába vezetett volna.

A spontánság – már nem, mint teremtő szellem, hanem mint jelenség – azonban továbbra is ott „kísért” Janáky építészeti gondolkodásának színpadán, az építészeti kifejezés újabb aspektusait vizsgáló írásaiban.

Az írások kritikai hangvételi, az adott problémát átfogó jelleggel, feltáró igénnyel megközelítő alapállása is módosul – a szemlélt jelenségeket és vizsgált problémákat „megfejtetni” igyekvő alapállást felváltja egy érzékletesen pontos leírásra törekvő, poétikusan intonált megközelítésmód. „Ez itt csak egy esszéféle, majdhogynem költemény.” – mondja Janáky első poétikusan intonálnak tekinthető írásáról. Az írás címe: „*Iromány a Mesteriskola VIII/a ciklusának évkönyvébe.*”<sup>125</sup>

Az 1986-os keltezésű „iromány” a forma-jelentés-értelmezés viszonyának alakulását vizsgálja a tárgyak, az épületek világában. A mesélt történetre emlékeztető stílusban előadott, *poétikus* hangvételi gondolatmenet szerint a néma dolgok – tárgyak, épületek – beszédnélkülisége izgatta és dühítette az embereket, akik azért, hogy a tárgyakat szóra bírják, alakítani kezdték és elrendezték őket. A tárgyak néma magja körül így egy burok keletkezett, a jelentések burka, ami jelekké változtatta e hallgatag képződményeket.

„Ezek a maggal bíró cseppek azonban védtelenek és szétfolyóak lettek volna, ha nem veszi körül őket az értelmezés légköre, amely maga is anyagként mutatkozott, térfogattal és afféle

---

<sup>125</sup> Janáky István: *Iromány a Mesteriskola VIII/a ciklusának évkönyvébe*; Magyar Építőművészet, 1989./1-2., in: A hely, 91-93.o.



*gravitációval rendelkezett. A három dolog között létrejött egy viszonylag tartós és hasznos szimbiózis, a jelentés jelensége, amely immár elviselhetővé tette a tárgyak kilátástalan, közönyösségét” – szövi tovább „meséjét” Janáky.<sup>126</sup>*

Az idilli – a mag (tárgy) körül koncentrikus burokként (jelentés) és légkörként (értelmezés) elrendeződő – állapot felett azonban, szinte már a kezdetektől ott ólálkodott a szétesés veszélye. *„A szétszakadás folyamata lassú volt, alattomos és következetes. Az ősi idők egyetemességét, amely a természeti egyetemességből nőtt ki, lustán váltotta föl a teljes polarizáltság állapota.”*

Az eredetileg koncentrikusan összetartozó szférák – tárgy, jelentés, értelmezés – szétválása egymástól távolodó elkülönült ponttá és körökké – a tárgy, mint mag, a jelentés és az értelmezés, mint körök – *„a modern hatalmaknak, főleg a diktatúráknak nagyon kapóra jött, mert minden társadalmi szakadás csak megerősítette őket.”*

Az elkülönült szférák közötti köztes mezőben viszont még léteznek azok az energiák, amelyek valaha e szférákat természetes módon összetartották.

*„Ebben a köztes térben jelek (tárgyak), jelentések és interpretációk hulladécai nyüzsögnek, amik az egykor szervesen strukturált három mezőből hullottak ki. A spontán köznapi lét mezeje ez, amelyben – mint mágneses vonzerő – működik a három elem egykori összetartozásának nyoma. Ez az erő ellentétes a modern hatalmak széthúzó erejének irányával. A grafikai allegória – az „írományt” szemléletes ábrák illusztrálják (Sz. A.) – tehát így teljes: a hatalmak, a diktatúrák az életen kívül leskelődnek és dolgoznak, és az űrbe igyekeznek húzni a társadalmakat. A spontán köznapi élet erői pedig befele hatnak, a lét bensőségességét szorgalmazzák.”<sup>127</sup>*

Az építészek erre a történelmileg kialakult helyzetre különbözőképpen reagálnak. Ábrákkal illusztrált tanulmányában Janáky a lehetséges reakciók közül négy változatot emel ki.

Egyesek – pl. „az Endrődy Sándor utcaiak” -, figyelmen kívül hagyva a köznapi élet erőinek energiáit, csak a „jelen síkjában” dolgoznak. *„Jelentésüket vesztett jeleket hordanak össze, amikre eredetileg nem hozzájuk tartozó jelentéseket aggatnak és megbízóikkal karöltve légből kapott interpretációkat kreálnak szorgalmasan.”* – mondja a szerző.

*„Mások – organikusok, expresszionisták, csaktisztaforrásbólmerítők – arra törekszenek, hogy a három mező egységét tűzzel-vassal helyreállítsák. (...)*

---

<sup>126</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 91. o.

<sup>127</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 92. o.

*Magam azt gondolom – fűzi hozzá Janáky –, hogy az összeforrasztást már többé nem lehet megvalósítani és ez nem keserít el, mert azt hiszem, hogy az emberi lét szellemi felderítő útja nem korlátozható csupán az egységesség világára.”<sup>128</sup>*

A harmadik építész tisztában lévén a jelek-jelentések-értelmezések divergenciájával, múltban és jelenben közlekedve igyekszik bejárni a szétvált szférák világának teljes – térbeli és időbeli – terjedelmét úgy, hogy közben figyel a „köztes mezőben” szunnyadó összetartó energiákra is.

A negyedik csoportba tartoznak azok, akik csak egy-egy szférában képesek otthonosan mozogni. Az igazi dizájnér csak a tárgyra fókuszál, a jelentések nem érdeklik. A jelentések megszállottja viszont a maradandónak gondolt „örök” szimbólumok bűvöletében él – az „értelmezések erjedése őt be nem szennyezheti.” – mondja róla Janáky.

*„De e csoportban dekkol a divatfi is, akinek csak az interpretáció a fontos, bármilyen változékony legyen is az. Őneki a jelentés túl forró, a tárgy túl rideg: a langyosat szereti...” – zárja áttekintését a szerző, majd írása végén szinte csak odaveti: „És él még a köznép is a hatalmak és profik között a köztes mezőkbe szorulva. (Ez végszónak szép volna, de az a baj, hogy a köztes mezőkben működő erők gyengülni látszanak, a köznép egyre jobban elveszti a történelem mélyéből származó energiáit, sápad és fejet hajt.)”<sup>129</sup>*

A spontán építés gondolatköre Janáky néhány későbbi írásában is felbukkan. Az egyik ilyen írás, amelyben a spontán építészet – korábban mindig építés! (Sz. A.) – elhagyásáról vall, a „Hét szöveg” címet viselő naplószerű szövegfűzér, a másik pedig az „Akaratlagos és önkéntelen építészet” című poétikus esszé, amelyben a spontán építészet fogalma az „önkéntelen” (viselkedés) fogalmában oldódik fel.<sup>130</sup>

A „Hét szöveg” című írásban Janáky a spontánság három formájáról beszél. A természetességgel használt, vagy „délcegen öregedő” régi dolgokban a spontánság, mint a „szellem jelenléte” nyilvánul meg, a „szomorú vidámságú” újabb tárgytenyészetekben viszont úgy jelenik meg, „mint vad ösztön, a viselkedés állati öntudatlansága.” A spontánság harmadik formája pedig „a végképp gazda nélkül maradt tárgy-gyepük vidékein” burjánzik, „mint a stílus és az emberi viselkedés hiányának tragédiája.” A spontánság újabb formái zavarodottságot, tehetetlenséget tükröznek.

<sup>128</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 92-93. o.

<sup>129</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 93. o.

<sup>130</sup> Janáky István: Hét szöveg – esszesorozat; Magyar Építőművészet, 1990/3-4.; in: A hely...; 108-114.

Janáky István: Akaratlagos és önkéntelen építészet – Vázlat a pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karának Nyelvi és Kommunikációs Intézetében 1990. december ötödikén tartott előadáshoz; in: A hely, 126-129.o.

*„Ama egykori spontánság a hatalommal állt szemben, a láthatatlansággal, a hozzáférhetetlenséggel, a valótlanossággal. A mai spontánság ördögi ellensége a valóságos valóság, ” – állapítja meg lemondóan Janáky.*

*Az „Akaratlagos és önkéntelen építészet” című esszében Janáky a régi művészetet, építészetet éltető stílus bomlásának folyamatáról és következményeiről értekezik.*

*A régi művészetben – Janáky szerint – a stílus és a viselkedés nem vált külön, nem volt két külön dolog. A bomlás, szétszilárdás folyamatában azonban stílus és viselkedés egysége szétszakadt, ami életre hívta az akaratlagosat és az önkéntelent. Előbbi azelőtt a stílus, utóbbi pedig a viselkedés velejárója volt.*

*„Az építészetben a külön életre kelt akaratlagosság az úgynevezett műépítészetben öltött testet. – Az önkéntelenség pedig az úgynevezett spontán építészetben nyilatkozott meg.” A szétszakítottság folyamatában először a spontán építés kölcsönzött akaratlagos gesztusokat a műépítészettől – talán a klasszikustól egészen a posztmodern megjelenéséig. Aztán a spontán építészet önkéntelen gesztusai is visszaáramlottak a műépítészetbe – kezdetben (például) a népi építészet motívumaiként.*

*„Később azonban e mozgás oka egyre inkább az, hogy az építészet lassan kiürül, pontosabban: minden megoldás megszületik, az építészet múzeuma megtelik. Az építészek bárhová nyúlnak, mindenütt már ismert, felhasznált, a legkülönbözőbb jelentésekkel, jelentéskombinációkkal megterhelt motívumokat, végigfejtett és elfáradt teoretikai képződményeket találnak. – Végül – mára – nem marad más megoldás, mint valamiféle mesterséges amnéziás állapot keresése: az önkéntelenség állapota akaratlagos előállításának kívánsága.*

*Közben azonban a spontán építés is kétségbeesítően kimerül, mert a köznép önkifejezésének terei a politika, az ipar, a profizmus és más nagy erők szorításában végtelenül szűkössé válnak. Először elhal a ma népi építészetnek nevezett falusi, vidéki paraszti építőtevékenység. Majd ezt felváltja – kb. a 30-as, 40-es évek után – egy sokkal lazább stílusképű, zilált, melankólikus, de a köznép kreatív alkotóerejét még mindig fel-felmutató spontán építési cselekvés. Végül – kb. Az 1970-es években – e meta-népművészet is tehetetlenül felmorzsolódik.*

*Létesül ily módon egy szörnyű állapot: az építészet önkéntelenségének elkallódik vagy felemésződik minden tartaléka. Így lassan elvész az önkéntelenség is, és az építészet a napi pragmatizmusok martalékává válik.”<sup>131</sup>*

---

<sup>131</sup> Janáky István: Akaratlagos és önkéntelen építészet, in: A hely, 9, 10, 11, pont, 128. o.

Az építések többsége ebben a kilátástalannak tetsző helyzetben – Janáky meglátása szerint – szelektál és válogat, keresve azt az építészeti karaktert, „amelyet valami építészettörténeti gondatlanság folytán még nem hoztak létre.” Mesterséges és mesterkéltséggel, kalkulálva-kombinálva fabrikált kreatúráik azt a benyomást keltik, „mintha nagyáruházban járva pakolnák meg a kosarukat”, amikor motívumhalmazokból összerakott épületeiket létrehozzák.

*„Magam – néhány velem egyívásúval – viszont inkább azt keresem, hogy miket szeretek és a szeretett dolgok körét igyekszem (vagy vagyok kénytelen) olyan szűkké préselni, amennyire csak lehetséges. E préselés – amely művelet kényszerűen akaratlagos, de szükségszerűen önkéntelen is – hőt fejleszt. E hővel, mint energiával igyekszem fenntartani magam.”* – rekeszti be önirónikus talányossággal poétikus esszéjét a szerző.<sup>132</sup>

Az önkéntelenség fogalmában „megszüntette megőrzött” spontán építészet – mint az autentikus építészeti kifejezést esetleg táplálni képes szellem – energiái csökkenni és elapadni látszanak. Az építészeti önkéntelenség (spontánság) itt-ott még pislákoló energiáit immár csak „szűkké préselve” lehet egybegyűjteni és hasznosítani, remélve, hogy ezek az energiák még őrzik egy elmúló önkéntelen szépség maradványait.

---

<sup>132</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 13, pont, 129. o.

## Szent világiasság és rejtőzködő szépség

Miután a spontán építészet korábban idillinek látszó vidékei vad ösztönöknek kiszolgáltatott csatamezőkké változtak – ahogyan erről Janáky a „Hét szöveg” című írásában tudósított –, azokat az építészeti és tárgyi képződményeket, melyek még a viselkedés önkéntelen gesztusaiból születve a „lét bensőségességét” sugározták, mintha elsodorták volna az újabb spontánság hordái és hordalékai.

A korábbi spontán építészet boldog-szomorú, esendő szépségeit, szépségét egy viselkedéshiány önkényéből gerjedő, ragadozó ösztönű környezeti tombolás mosta el, amit már nem lehet(ett) spontán építészetnek nevezni.

A spontánság fogalmának ez a tartalmi változása, illetve a fogalom kiüresedése némileg módosította Janáky István építészeti kifejezéssel kapcsolatos vizsgálódásainak irányát. Gondolkodásának iránymódosulása ugyanakkor a posztmodern részleges érvényességű megoldási javaslatokat hozó építészeti kudarcával is összefüggésbe hozható.

A műépítészet „akaratlagos” energiáinak Janáky által észlelt apadása nyomán a posztmodern szimbolizációs, jelképszerűségekre törekvő formaakaráisai is erősen megkérdőjelezhetőnek tunktek. *„Valaha jelképek alakjában jött létre számtalan nagyszerű mű. Ma a legvisszataszítóbb tárgyi kreatúrák keletkeznek jelképek címén.”* – vonja le következtetését ezzel kapcsolatban *„Nincs Jelkép”* című (1992) írásában a szerző.<sup>133</sup>

Az „önkéntelen” és az „akaratlagos” formateremtő energiák (el)apadásának konstatálását követően ebben az írásban Janáky az építészet szimbolizáló képességéről gondolkodik. Gondolatmenetének egyik fontos csomópontja annak megállapítása, hogy a régi jelképszerű *„félelem vagy csodálat övezte építményekben a jelképiség mellett benne foglaltatott más – például köznapi – jelentések tartalma is.”*

Ezek a köznapi jelentések az alakítás fontos tartozékainak tekinthető „jelképiségen kívül jelekben” testesülnek meg, melyeknek évezredes halmozódása *„hozta létre azt a tartalékot, amelyből ma, a jelképek elsovadásának idején táplálkozni lehetséges.”*

---

<sup>133</sup> Janáky István: Nincs Jelkép; 2000, 1992. Január; in: A hely, 137-144. o.

Az építészet létének ilyenformán nem feltétele a jelképezésre való törekvés. „A jelkép nem lehet az egyetlen építészeti jel.” – mondja Janáky.

Hiszen a valaha volt jelképek elveszíthetik egykori jelentésüket, de „*mint beszédes jelek együttese szíven fennmaradnak és beleszövődnek más jelentések anyagába.*”

A profanizálódó, mesterkéltté és talmivá váló jelképek erőltetése vagy a jelképek jelentéskövének erőszakos bővítése helyett immár a dolgokba visszahúzódó építészet alakításában születő, „jelképiségen kívüli jelei” sugallhatnak érvényes jelentést, azaz maradandó szellemi tartalmat.

Ma „a házból túlfolyó építészeti locsogásban” – írja ugyanerről a kérdéstről „*Balatoni leltár*” című szövegében (1992) Janáky – erre az építészeti minőségre nehéz rábukkanni. A „régés-régóta telítődő elemi jelekben”, de nem jelképekben megtestesülő építészeti szellem „gazdag puritánsága” manapság inkább szerény kis épületekben lakozik.

„*Az ilyen ház elemei csendesek, nem kinyilatkoztatnak, hanem tartalmazzak. Az ily módon feszültség alatt lévő házból, annak anyagi előregedése, sőt, romlása folyamán sem távozik el ez a delej, mert az energia, ami gerjeszti, maga nem mulandó.*”

Az ilyen ház egyszerű, arányos, pontos, „*ami alatt azt értem – mondja Janáky –, hogy szerény anyagi adottságainak keretei pattanásig vannak szellemmel kitöltve. Ha csak egy kicsit is többet beszélne, a ház a tartály szétrepedne és a tartalom mérges dogmaként fenyegetően ömlene a szemlélő felé.*”<sup>134</sup>

A szellemmel telített, a dolgokba visszahúzódó és az alakításban keletkezett jelek által kifejező középítészet esendő szépségeiről a leghihletettebben talán „*A szent világiasság*” című szöveg beszél.

Az építészeti jelképiség ellehetetlenülésének vizsgálata és a tartalmazó, de nem kinyilatkoztató építészeti kifejezés erejének felvillantása után ebben a poétikus esszében eme tartalmazó kifejezőerő mibenlétének további rétegeit bontja ki a szerző, vitába szállva Pilinszky Jánossal, aki „*A teremtő képzelet sorsa korunkban*” című írásában a világiasság vakságáról értekezik mondván, hogy „*a világiasság a világból végül is semmit sem lát.*”<sup>135</sup>

„*A világiasság vaksága? Szelíden legyint rá sok kis szerény ház. Most itt a Balaton mellett – replikázik a költővel Janáky – Isten időnként ugyan meglátogatja őket, egy-egy alkonyatban a maga színpadias vörös fényét vetve rájuk, de aztán otthagyja a helyet. A házak ezután megint*

<sup>134</sup> Janáky István: *Balatoni leltár*; 3. part, 1992. ősz; in: *A hely*, 160-163. o.

<sup>135</sup> Janáky István: *A szent világiasság*; Orpheus, IV. évfolyam. 4. szám, 1993, 172.-178.o.; in: *A hely*, 171-174.o.

*Isten nélkül állnak. Ám saját máglyájuk az Istenéhez hasonló erejű. Sajátjuk, mondhatjuk, mert a tárgyiasságukban rejlő erő nemcsak az emberek által rájuk ruházott képesség. Nem az építők varázslói adománya. És hát nem is Istené. Az építők sokszor ostobák, kisszerűek, figyelmetlenek, érzéketlenek voltak. Ami építői tevékenységük nyomán, de annak ellenére is létrejött, e házak térbeli bűvkörei, tőlük akár függetlenül is léteznek. – Ezek az esendő dolgok alkalmasak az időnként ideországoló Isten fogadására és ilyenkor kiderül, egyetemesebbek mint ő, aki túl különöc, írhatnám, nem elég bensőséges ahhoz, hogy egyetemes lehessen.”<sup>136</sup>*

Az isteni teremtés stílust nem igénylő művével versengeni kívánó stílusok korszakainak multával az, „ami e házakon nyilvánul, az már nem egy ilyenfajta stílus jegyeinek együttese – vitatkozik tovább Janáky. – Nem is nevezhető stílusnak. Az ami itt szemben áll ’a világ súlyának mindig teremtő vállalásával’, az nem a stílus, hanem csupán az emberek önfeledt, esendő, szabályozatlan ábrándozása, amely persze – Pilinszky intelmei ellenére – tárgyiasít.”<sup>137</sup>

Ezek a számkivetve álló, „istentelen” házak képesek arra, hogy a rájuk találó képzetnek menedéket adjanak, hogy összegyűjtsenek rég elfelejtett és elhagyott, már-már kifosztottnak hitt tartalmakat – „festői, önkéntelen fényt, páratlan arányokat, senki által nem sugallt hangulatokat, amelyeknek mása nincs.”

Ezek a házak „kimódolatlan pillanatokat” őriznek, amelyekben még tetten érhetőek az emberek viselkedése és a tárgyak tulajdonságai között létesülő „kellő”, azaz egyensúlyt tükröző viszonyok, bár e viszonyok „nagyon sérülékenyek, romlandók és mulandók és nagyon kis tartományban megfelelőek.”

E kis házak minden esendősege ellenére „én mégis bizalommal és érdeklődéssel nézek rájuk – mondja Janáky –, sőt, beléjük kapaszkodom úgy, mint a tengeri fuldokló a szál fába: ő sem a tengerbe kapaszkodik, hát én sem Istenbe.”

Hiszen – írja a költő gondolataival polemizáló költői szövegének utolsó passzusában – „Isten tárgyi képe a vallásosságban egyre homályosabb. Az isten méretéhez méltó nagy stílusokkal együtt az érzékletes, elhíhető intenképek is kivesztek. A mai hitek média-vallások, amelyekben az áttételek sokasága már meggátolja az Isten és az emberi érzékek közötti érintkezést. – A kis lakok tompa csendjében azonban néha még megtörténik, hogy egy-egy pillanatra – a zavaros háttér előtt – élesen kirajzolódik az egyetemesség hatalmas kontúrja.”<sup>138</sup>

<sup>136</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 171-172. o.

<sup>137</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 172. o.

<sup>138</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 174. o.

A „szent világiasság” fogalomköre, ami „az egyetemesség hatalmas kontúrjának” kirajzolódását időlegesen mégis lehetővé teszi az építészeti kifejezésben, egyrészt szervesen ráépül a spontán építészetnek arra a felfogására, amelyben az önkéntelen viselkedés természetessége által teremtett és használt spontán építészeti képződmények – például a „Hét szöveg” című írásban – a „szellem jelenlétének” megnyilvánulásai voltak. Másrészt megelőlegez az „építészeti szépség” később felbukkanó fogalmában megjelenő bizonyos tartalmakat is.

Ennek az „építészeti szépség” fogalomnak – ahogyan ezt a legutóbb említett három írás is jelezte – erős „középítészeti”, az építészeti köznyelvbe ágyazódó gyökerei vannak.

A jelképiség helyett a dolgokba visszahúzódó, elemi jelekből építkező formálás önkéntelen ereje, a szellemi tartalommal való telítettség viselkedés és tárgyak közti viszonyból táplálkozó természetessége – mind olyan tartalmak, amelyeknek eredetét, forrásvidékét az építészeti köznyelv „lakozás-közeli” – elsősorban a hellyel és nem a térrel kapcsolatot tartó – megnyilvánulásaiban lehet fellelni.

Janáky István építészeti felfogásának szoros kapcsolata az építészeti köznyelv eme „lakozás-közeli” vonatkozásaival mintha összezsugorogna Heidegger gondolataival is, miszerint: „Az ember viszonya a helyekhez és a helyeken keresztül a térhez, a bennük való lakozásán alapul.” Mindez pedig az emberi létezés alapvető lényegéből, „a dolgok között élés” állapotából következik.<sup>139</sup>

Az építészeti „szép” mint fogalom – említett vizuális köznyelvi beágyazottsága ellenére – először mégis egy „műépítészeti” témájú Janáky írásban bukkan fel. Az írás – ironikusan lukácsi esztétikai kategóriákra is utaló – címe: „Valamilyen és Nem-valamilyen”.<sup>140</sup>

A szöveg első bekezdése így szól: „Ma a haladó építészetben a Valamilyen: csúnya, a Nem-valamilyen (de nem Semmilyen): szép. Értik ezt, hiszen ezzel küzdenek, Peter Zumthor vagy Herzog és De Meuron építészek. Mások, akikhez az ilyesfajta önmarcangolásoknak a jaja nem ér el, talán nem is sejtene semmit. Ők egyre pragmatikusabbak, miközben a súlyos szellemi bonyodalmak hatalmas, veszedelmes mocsárrá gyűlnek körülöttük.”<sup>141</sup>

Az ironikus és szellemes esszé ezután a *Valamilyen*, eredetileg szépséget jelentő fogalmának történetét vázolja jut el a *Nem-valamilyen* kényszerű „szépszéttanának” kialakulásáig.

<sup>139</sup> Martin Heidegger: *Építés, lak(oz)ás, gondolkodás (Bauen Wohnen Denken)*, in: Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*, Librarius, 2002, 257-270. o.

<sup>140</sup> Janáky István: *Valamilyen és Nem-Valamilyen*; *Magyar Építőművészet*, 1995/1.; in: *A hely*, 187-191. o.



Amikor már minden Valamilyen lett, amikor már minden hasonlított valamire – elkerülendő a Semmilyenség csapdait – az alkotók, létrehozók számára mintha csak egyetlen út kínálkozott volna, ami a Nem-valamilyen felé vezetett. A Valamilyenség létrehozásának mozzanata – Janáky szerint – a „saját-magában-való-elmélyülés” volt. *„A Nem-valamilyenség alkotói módszertanának fő vonása, a tőle való félelem.”*

E rettegettség egyik oka a Valamilyenség felé sodródás veszélye. Ilyenkor az alkotók egy-két vagy sok Valamilyenség összemosisásával vagy ütköztetésével próbálkozva igyekeznek úrrá lenni a nehézségeken.

*„Sok fogás van”* – mondja a lehetséges reakciókat számba véve Janáky, majd később megállapítja: *„A tárgyalt ügy fejfájást okoz. Kínzó önostorozáshoz, kilátástalan szellemi helyzetekhez vezet. A tortúra nem viselhető el huzamosan, ezért a művek előállítását közepette (például) az építészek menekülnek előre, igyekeznek elfelejtkezni róla. A terv, az épület készül, a probléma pedig elfojtva lapít a tevékenység zajában. Hatása azonban, mint valami mérges kipárolgás, marja, erodálja a munkát is, a műveket is. Ez a kór – ha fürkésszük – látszik, érezhető, észrevehető.”<sup>142</sup>*

Az autentikus építészeti kifejezés kényszerítő erejű keresése viszont igényli, hogy tisztán lássuk: *„A Valamilyenség születése csak megfelelő feltételek között lehetséges. Ezek ma nem lelhetők fel és nem állíthatók elő. Ezért a mai Valamilyenségek csupán bűvészműtárgyak. Mint a nő szétfűrészelése. Egy igazi kettévágásnak messzemenő következményei vannak, (...) Míg a műtárgy csak egy könnyű esti mulatság, megmarad a nő, szabadlábban távozik a bűvész, megnyugszik a közönség – ironizál némi szarkazmussal Janáky, majd hozzáfűzi: A kultikus építészethez kultusz kell, a steinerizmushoz Steiner, a magyarsághoz magyarság. Ez nem programbeszéd. Csak konstátálok és nem jósolok vagy ítélek. A történet nagyon érdekel, de egyáltalán nem hajt. Átlátom, de nap mint nap elveszek benne. Szeretem, de nem tetszik. Megváltoztatni nem tudom, de óhajtom.”<sup>143</sup>*

A szöveg befejező gondolatsora sejteni engedi, hogy Janáky számára a Nem-valamilyen, mint a szépség aktuálisan érvényesnek tetsző, műépítészetben honos kategóriája nem igazán kielégítő. Az „építészeti szépség” jelentőségét, szellemmel telített, az egyetemesség kontúrját is

---

<sup>142</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 187.-191.o.

<sup>143</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 187.-191.o.

felvillanni engedő formáit továbbra is másutt keresi tehát; elsősorban az építészek nélküli építészet elhagyatott vidékein.

Az építészeti szépségnek ezekben a maradványaiban továbbra is a formai alakításból táplálkozó kifejezőerő nehezen kifürkészhető mozzanatait igyekszik újra és újra fellelni.

Az építészeti köznyelv autentikus léthez kapcsolódó, „lakozás-közeli” vonatkozásai – a spontán építészetből megőrzött „önkéntelenség” fogalmával együtt – Janáky István építészeti kifejezéséről való gondolkodását, tehát máig meghatározzák.

Bizonyoságot erre a kilencvenes évek második felében és az ezredfordulón született írásai szolgáltatnak: „A jelentőség és a szerep” című, barokk zenei témavariációkat utánzó esszé, „A rejtőzködés” című intim ars poetica, „A kőlap” című rövid beszámoló.<sup>144</sup>

A szövegek ugyanakkor arról is tudósítanak, hogy a tartalmi intencionáltságot felerősítő poétikus intonáció is gazdagodik, gazdagodott az idők folyamán.

„A jelentőség és a szerep” című esszé, nem szaklapban, hanem irodalmi folyóiratban jelent meg.

A 28 egy-két mondatos tételből álló írás az egy témára írt barokk zenei variáció-sorozatok formáját utánozza, vagy inkább azok mintáját követi. Amikor a szöveget, megjelenése előtt körülbelül egy fél évvel szerzője felolvasta a Tölgyfa Galériában, eljárását illusztrálendő, be is mutatott egy olyan barokk zenei variáció-sorozatot, amely szövegéhez inspirációt jelentett.

A hangzó bemutatás, felolvasás egyébként gyakran velejárója volt a Janáky írásoknak, elsősorban azoknak, amelyekre, a bevezetésben már részletesen tárgyalt, poétikus intencionáltság különösen jellemző.<sup>145</sup>

A felolvasás aktusa egyébként a szövegeknek azt a minőségét is kihangsúlyozza – erről a bevezetőben már szintén volt szó, szoros összefüggésben a poétikus intencióval –, amit a klasszikus szövegekre jellemző tűnődésként lehet meghatározni – amikor a tűnődés „nem a ki nem mondott, hanem a kimondhatatlan jelentője.”<sup>146</sup>

A tömör és rezignált szöveg a tárgyról szól, és ahogyan már az első szövegekben, itt is, az épületeket is nagy, összetett és bonyolult tárgyakként tekinti a szerző. A szinte csak önmagát

---

<sup>144</sup> Janáky István: A jelentőség és a szerep, 2000, 1997. március, in: A hely, 218.-221.o.

Janáky István: A rejtőzködés, Új Művészet, 1998. március, in: A hely, 241.- 243.o.

Janáky István: A kőlap, Alaprajz, 1998. július-augusztus, in: A hely, 250.o., illetve cím nélkül újra megjelentetve in: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon, Terc kiadó, 2004, 104-105. o.

<sup>145</sup> Emlékezetem szerint a szöveg – szerencsés egybeesés – a Tölgyfa Galériában rendezett „Lomtalanítás” című kiállítás alkalmával, vagy közvetlenül az után került felolvasásra.

<sup>146</sup> Lásd: 18. sz. lábjegyzet

jelentő szöveg főszereplője a címben szereplő két fogalom, és az első tétel így hangzik: „A tárgyak mind jobban veszítenek jelentőségükből, de egyre nő a szerepük.”

Valaha a két fogalom – szövődik a szerző meséje – a tárgyakban együtt volt jelen, és az alakításnak – a minőségnek – megfelelően arányosan osztoztak egy-egy tárgy értékében, ezzel meg is határozva az egyes tárgyak helyét a (tárgyi) világban. Mára azonban, ahogyan a tárgyak száma növekszik, és az értékük csökken, a jelentőségnek hűlt helye, a tárgyaknak csak szerepe maradt.

Majd a szöveg tovább szövődik, s a mondatok, mint értelem-alakzatok úgy hordozzák a mondanivalót, hogy annak értelme megfelelően csak a szöveg összefüggésében érvényesül és nem jelent mást, csak önmagát: „A jelentőség a létbe való bepillantás szerepe. A pusztá szerep csak a tárgyak egyszerű részvétele az emberi tevés-vevésben.” – hangzik a két fogalmat új megvilágításba (is) helyező tétel.

„A jelentőség a jelentések társulása a tárgyban, a szerep csak mechanikus ottlét.” – folytatja a szerző a két fogalom viszonyát árnyaltan kibontó, aforisztikus szövegében, majd rezignáltan megállapítja: „A jelentőség a művészet bizonyítéka volt. A szerep uralma a művészet pusztulásának szimptomája.” Hajdan a jelentőség és a szerep is „a létrehozás természetességével, közvetlenségével volt frigyben”, ma viszont már csak a létrehozás önkéntelensége, spontaneitása képes néha-néha jelentőséghez juttatni valamit. Egyébként: „A világ mezejét a jelentőség tárgytetemei borítják.”<sup>147</sup>

A témát sok irányból közelítő, zenei témavariációkra emlékeztető tétel-mondatok egyrészt a címadó két fogalom aspektusait bontják ki, másrészt olyan fontos szavak (fogalmak) is lappanganak a szövegben, amelyek majd csak később tesznek szert nagyobb és önálló jelentőségre. Ilyen szó például a *szépség*, illetve kisebb jelentőséggel, az arányosság, vagy az alakítás (talán, mint a majdani kulcsszó, a *kidolgozottság* előzménye).

„A rejtőzködés” című írás, mint egyfajta intim ars poetica, különlegesnek számít a Janáky szövegek mikrokozmoszában. Ha e mikrokozmoszban hasonlót szeretnénk találni, talán csak a korábban már tárgyalt „*Prelúdium és fúga*” című írás rokonítható ezzel a szöveggel.

Mindkét szöveg tulajdonképpen az építészetről, pontosabban az építészet dolgához való (személyes) viszonyulásról szól. Ugyanakkor a tartalmi különbségeken túl, a két szöveget az is

---

<sup>147</sup> Janáky István: A jelentőség és a szerep; 2000, 1997. március, in: A hely, 221. o.

megkülönbözteti, hogy a „Prelúdium és fúga” esetében az írást – a nyilvánosság számára is nyilvánvalóan – áthatja a személyes érintettségéből fakadó csüggedt hangulat.

„A rejtőzködés” című írás nyitó gondolata a nyilvánosság szerepének negatív változásáról szól. Annak idején *„a művészet előmenetelének a nyilvánosság volt a hajtóereje (...) Mára megfordult a helyzet: a nyilvánosság most már gátolja a művészi értékek létrejöttét, mert módszereinek elfajulása eredményeképpen apatikus, gonosz óriássá torzult.”*<sup>148</sup>

A kialakult helyzet azt eredményezi, hogy egy-egy alkotásnak azokat az erényeit, amelyek a „remeteség erkölcsén alapszanak” a nyilvánosság megbecsteleníti. A közszemlére tétel elmaradása viszont ismeretlenséget, hatástalanságot eredményez. De ez talán nem is baj, hiszen a jót és a szépet kiválasztani, mértéküket megállapítani, alapvetően nem a nyilvánosság ítélete nyomán lehet, hanem „a századok és ezredek munkája és tapasztalata” nyomán. *„Így előfordulhat, hogy a mű létrehozása és értékelése a rejtőzködés barlangjának mélyén lejátszódó tünemény lesz, amiből kint nem látszik, nem hallatszik semmi.”*

Az építész számára a rejtőzködés nehezen megvalósítható. *„Jelentős terjedelmű rejtett építészet ezért inkább az építészek közreműködése nélkül folyó, vagy a szerepüket erősen korlátozó építési tevékenységek körében lelhető fel.”*<sup>149</sup>

Az építészetben fellelhető rejtettség jellemzője az intimitás, aminek (egyik) forrása az önkéntelenség. Az önkéntelenségből fakadó intimitás rejtett körülményei között még létrejöhet valamiféle (formai) teljesség.

*„Az építészet erkölcsét valamikor a stílus regulázta. A rejtőzködő építészet kénytelen elhagyni a stílust. Titkos törvénykezését így aztán nevezhetjük belső erkölcsi önszabályozásnak is.”*<sup>150</sup>

Az építésznek, ha rejtőzködésre adja a fejét, mindezt tudomásul kell vennie. De a „magánya táplálékául” az építészetet választónak azt is tudnia kell, hogy „e munka eleve nem párbeszédszerű”, és azzal is tisztában kell lennie, hogy a nyilvánosság, a média, az újságírók, a „hírvivők” áldozatra vadásznak a rejtőzködők között.

*„A felfedezett rejtőzködők megismerik egymást, konferencia szerveződik, megírják a bűvés tankönyvét, egymással történő megismerkedésük ideges unalomba fullad. Az újságírók megelégedetten ülnek kényelmessé alakított magaslesükön, esznek-isznak és a szépség ideájától tökéletesen mentesen szemlélik a világot.(...)”*

<sup>148</sup> Janáky István: A rejtőzködés, Új Művészet, 1998. március, in: A hely, 241. o.

<sup>149</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 242. o.

<sup>150</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 242. o.

*Hogy az efféle gusztustalan szatíra ne fordulhasson valóra, a rejtőzködésnek tökéletesnek kell lennie ez csak úgy lehetséges, ha az eltűnni akaró lemond a kultúrához való mindennemű hozzájárulásról, azt nem kívánja gyarapítani. Mert önzőségének mértékén múlik a léte mértéke.*<sup>151</sup>

A magányos rejtőzködés tehát – Janáky szerint – alapfeltétele az etikailag megalapozott alkotásnak. A nyilvánosság viszont, beleértve a kritikát is, ellensége ennek, mert értetlen és elősködő. „A valóság fogalmi megértés számára hozzáférhetetlen mélyén vadászik zsákmányára. A kritika önmagával helyettesíti a művészetet” – állapítja meg ezzel kapcsolatban Emmanuel Lévinas.<sup>152</sup>

„A rejtőzködés” című írásban a kritika művészetet önmagával helyettesítő gyakorlatát Janáky is élesen elutasítja. A tudatos építészeti tevékenységtől függetlenül születő rejtett és önkéntelen szépség születésének körülményeit viszont csak sejteti, mint ahogyan azt is, hogy csupán a rejtőzködést választó műépítész tudatos elköteleződése egyfajta belső (szakmai) erkölcs iránt képes megteremteni azt a műben megmutatkozó elkötelezetlen teljességet, ami a szépség forrása lehet.

Janáky Istvánnak ez az írása bizonyos értelemben mondhatni záróakkord, de nyitány is egyben. Záróakkord, amennyiben lemondást hirdet a kultúrához való hozzájárulásról, elrejtőzést a nyilvánosság „sintér” természete elől, már-már szöges ellentétben azoknak a korai írásoknak a szándékával, amelyek a járhatatlannak tűnő építészeti-tárgyi környezet „dzsungelének” járhatóbbá tételéhez, vagyis az építészeti kultúra minőségének javításához akartak hozzájárulni. E nemes cél elérése az idők folyamán aztán, s ezt az írások tartalmi-tematikus módosulása is jelezte, mintha egyre elérhetetlenebbnek tűnt volna. A változás magabiztos akarását később felváltotta az óhajlás, konstatació, hogy a „dzsungel” viszonyainak megváltoztatásához e rengeteg törvényeinek mégoly alapos ismerete sem elegendő önmagában.

A poétikus jellegű írásokban tulajdonképpen ezzel függhet össze, hogy a „spontán építészet” befogadó, összefoglaló, tág fogalmát fokozatosan felváltja az „önkéntelenség”, majd pedig az „önkéntelen szépség” rokon értelmű, de szűkebb tartalmakat jelző kategóriája. „A rejtőzködés”

---

<sup>151</sup> Janáky István: i. m. in: A hely, 243. o.

<sup>152</sup> Emmanuel Lévinas: A valóság árnyéka, in: Nappali ház, 1992. 2. 3-12. o. – Janáky felfogása és Lévinas gondolatai a művészetéről, az alkotásról nem hozhatóak közös nevezőre és nem is egy irányba haladnak, de vannak korrespondenciák – a kapcsolat szó talán félrevezető lenne –, jöllehet Janáky, csak sejteti mondandója végső tartalmát.

című írás ennek a szépségnek a rejtettségeről tudósít, valamint arról, hogy az ilyen szépség felismeréséhez, illetve a hozzájuk fogható szépség létrehozásához elengedhetetlen a rejtőzködés. A létfeltételnek tekintett rejtőzködés kívánalmának megfogalmazása tulajdonképpen nyitánya annak a fokozatosan egyre intenzívebbé váló és évekig tartó kutatási folyamatnak, amibe Janáky ebben az időben fogott. A kilencvenes évek második felében, végén az országot járva gyűjteni kezdi az „építészeti szépség” rejtőzködő és el-eltűnedező maradványait. A fényképes gyűjtés eredményei aztán kötetté állnak össze, „Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon” címmel.<sup>153</sup>

Az évekig tartó gyűjtés kezdetéről, mint egy időközi kutatási beszámoló, „A kőlap” című rövid és szikár fogalmazású tömör szöveg tudósít, ízelítőt nyújtva abból, hogy hogyan és milyen rejtett kincsek feltalálására irányul a keresés. A nagyvázsonyi kőfaragó mester öt centi vastag, nagyméretű, szabálytalan formájú fűrészelt kőlapokkal borított homlokzatú háza az önkéntelen építészeti szépségek gyűjteményének egyik első, minőségét illetően pedig talán egyik legértékesebb darabja – a szerzőnek az írásban előforduló szinte egyetlen értékelő megjegyzését idézve: „súlyos építészet”.<sup>154</sup>

Az ilyen és ehhez hasonlóan „súlyos” és „szép” építészet keresése közben azonban nem csupán ilyen rövid, de nagyobb lélegzetű írások is születtek. Ezek az írások a keresés közben „vadászként céljára összpontosító” kutató távolabb kalandozó, de végső soron a szépség dolgához mégis kapcsolódó gondolatait gyűjtik egybe, öntik szövegbe. Az egyik írás címe „A vak”, a másiké, „A kidolgozottság” – később mindkettő bekerült „Az építészeti szépség rejtekei...” című kötetbe.<sup>155</sup>

Témáját tekintve „A vak” című írás tűnik szerteágazóbbnak, amennyiben ebben a szövegben a szépségről alkotott, alkotható kép problémája is megjelenik. Az írás kiindulópontja egy valakivel korábban folytatott gondolat-játék. Annak a feltételezése, hogy amennyiben egy születésétől vak embert az orvostudomány fejlettsége rövid időre, átmenetileg mégis részesíteni tudna a látás adományában, akkor mi lenne az, amit meg kellene neki mutatni a világból ahhoz, hogy annak szépségére akkor is emlékezessen, amikor visszakerül vaksága sötétjébe.

---

<sup>153</sup> Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon, Terc kiadó, 2004.

<sup>154</sup> A gyűjtés, pontosabban a keresés/rátalálás a spontán építészetre irányuló érdeklődés idején is jellemző volt Janákyra. A hetvenes években a villanyszerelő bergmancsó borítású hajlékát, a nyolcvanas években a kőműves mester nyerstéglafalú kockaházát publikálta a Magyar Építőművészetben. Utóbbi: Magyar Építőművészet 1986/5 – válasz a lap szerkesztőségének körlevelezőlapjára.

<sup>155</sup> Janáky István: A vak, in: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon, Terc kiadó, 2004, 133-136. o.

Janáky István: A kidolgozottság, Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon, Terc kiadó, 2004, 138-144. o.

A feltételezés nyomán, hosszas válogatást, okoskodást, „műveltségfitogtatást” követően a választás Benozzo Gozzoli „A háromkirályok vonulása” című freskójára esett a választás, amely a firenzei Medici-Riccardi palota kápolnájában van, és – idézve a szerzőt –, „az itáliai középső reneszánsz idejéből” való, „mert lehetséges, hogy akkor láttak legjobban az emberek. És talán akkor tudtak leggyorsabban, a vak rövid idejével arányosan rövid idő alatt számot is adni az emberi látás szellemi tettének magasrendűségéről, a látás gondozásához szükséges legjobb eredményeik konstellációjáról.”<sup>156</sup>

Vagyis lehet, hogy ekkor láttak a legjobban és ekkor születtek a legszebb képek, de látás és kép egymással később szorososan összefonódó története nem egyszerre kezdődött.

„Ősi időkben, a humán létnek az állathoz hasonló állapotában a népesség feltehetően csak egyes tárgyakat és alakzatokat látott, figyelt meg és fogott fel, és nem képeket – kezdi immáron az írása magvát jelentő gondolatmenet kifejtését Janáky. Még nem tudták elképzelni, hogy a különállónak látszó dolgok egy-egy összefüggő kép elemei. Nem tudták a képet egyben látni – befolyásolni meg még kevésbé. Csak az érdekelte őket, amiben veszély rejtőzhetett, vagy amire közvetlenül szükségük volt (...) Azt is elgondolom – szövi tovább mondandóját –, hogy ebben a helyzetben az egykori látó azt hitte, hogy a tárgy, amit lát, benne van a fejében. Azt élhette át, hogy nincs különbség a dolog látványa és a dolog tárgyi valósága között.”<sup>157</sup>

A barlangrajzok viszont már arról tudósítanak, hogy az ember elméjében már elkülönült a látott tárgy, a dolog maga, és annak a képe.

„A látás története ekkor összekapcsolódott a képével, és a két fenomén ezután egymást gerjesztette – ajzották és hajtották az embereket a tárgyi világ látásának és alakításának újabb és újabb kalandjai felé.

Telt-múlt az idő, és a képlátás, a kép akarása egyre tudatosabb lett. A látott, felfogott és a művészet eszközeivel előhívott képeket részben természeti, részben a művi környezetből és a képzelet rejtekeiből származó részletek töltötték ki. E három formáció egyedeinek isteni és emberi minősége együtt hatott az ábrázolat miféleségére és minőségére. Ugyanakkor az ábrázolás is visszahatott a tárgyi valóságra. (...) Az emberek szépet akartak látni, olyan szépet, mint a képek, amiket a festők festettek. (...) Az emberi fejekben létrejövő kép, a valóságos tárgyi környezet és a festett kép kart karba öltött.”<sup>158</sup>

<sup>156</sup> Janáky István: A vak, in: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon, Terc kiadó, 2004, 134. o.

<sup>157</sup> Janáky István: i. m. in: Az építészeti szépség rejtekei, 134. o.

<sup>158</sup> Janáky István: i. m. in: Az építészeti szépség rejtekei, 135. o.

Az emberek – némi platonikus áthallást is megengedve – a képek által kalauzolva igyekeztek a természettől kidolgozottságot tanulni, az isteni sugallatok nyomán arányokra, kapcsolódásokra, összhangokra, egységességekre, ellentétekre, azaz kompozícióra törekedni, amikor a világukat ábrázolták és akkor is, amikor a világukat, a környezetüket alakították.

A (tárgyi) világ alakítását jótékony hatással befolyásoló „képlátás élvezete”, a „szép képek vágyának szokatlanul heves tüze” ugyanakkor nem csak az itáliai reneszánszban „lobogott” az emberi szemekben, hanem máskor is, másutt is, majd lassan mindenütt alábbhagyott.

Egyre több lett a kép, egyre könnyebb létrehozásuk, és egyre gyorsabban váltakoztak az emberek szeme előtt. A képi elemek szaporodtak, a kompozíció fellazult, a képek darabokra töredezték. Az embereket korábban lelkesítő képlátás ambíciója pedig, „amely a szép képek létrejöttét szép tárgyi világ kreálásával kívánta biztosítani”, a gépi képelőállítók tevékenységének köszönhetően mára a múlté.

*„Most már bármiféle környezet képét lehet úgy manipulálni, hogy az egy pillanatra tetszetős legyen. A képecskék vibrálásának apatikus mámore pedig ma már elég az igénytelen, apatikus, elcsigázott látónak. A valóságos miliő kinézetének befolyásolásáról is letesz, hiszen annak elemei óhatatlanul gyárák, világcégek, nagykereskedők, idegenek, ismeretlenek alkotmányai.”<sup>159</sup>*

A látás és a kép idővel összefonódó történetén, illetve a képlátás élvezetének elmúlásán tűnődő esszé alapgondolata tehát, hogy a szép kép igénye mozgatta a szép tárgyi világ – ami olyan szép, mint a képeken – létrehozásának vágyát, de mára ennek vége.

A mai képek nem ösztönzik a látást, a látók, mint igénytelen nézők – akik néznek, mint a moziban –, pedig lemondtak a tárgyi világ alakításában való részvételről. S mindennek következménye, bár ez a szövegben nincs kimondva, hogy a szépség eltűnt, vagy rejtőzködővé vált.

Az írás sok irányba lendítheti a gondolkodást; tudományos értekezésekben leírt tartalmak felé és saját tapasztalatok felidézése felé is. Mindebből kiemelni most talán csak egy lényeges tartalmi vonatkozást érdemes: a „kompozíció” fogalmát, amely a „kidolgozottság” fogalmával együtt, a szövegben mintha a szépség, illetve a szép kép egyik összetevőjeként szerepelne. (Igaz, így leírva: kidolgozottság + kompozíció = szépség, minden szó tartalma eltorzul.)

Az arányok, kapcsolódások, összhangok, egységességek, ellentétek fogalmaival, azaz „a látvány képmezejébe kerülő dolgok között” lévő viszonyok jellemzőivel együtt említve mindezt,

---

<sup>159</sup> Janáky István: i. m. in: Az építészeti szépség rejtekei, 136. o.



ugyanakkor határozott reminiscenciák adódnak bizonyos, a forma értékteremtő minőségét hangsúlyozó – korábban már részletesen bemutatott – teóriákkal.<sup>160</sup>

„A kidolgozottság” című írásban, a „címszereplő” mellett, az egyik fontos szereplő az emlékkép fogalma, amit a képzelet idéz fel. Nevezhette volna a szerző az emlékképet emlékezetnek is, de nem nevezte. Mintha nyomatékosítani kívánta volna, hogy az emlékezés folyamán kirajzolódó emlékkép a képzeletben képződik.

Az irodalmi erényekben is bővelkedő szöveg a gyermekkor egyik helyszínének felelevenítésével kezdődik. A nyárvégi kert fáinak, bokrainak, növényzetének emlékképei élesebben jelentek meg a képzeletben, mint a lombok között megbúvó házak fátyolszerű homálytól takart, elmosódó emlékképei.

*„És ez a tárgyi homály mintha a dolgok jelentésére is átterjedt volna. A leveleknek, ágaknak nem volt eleve beléjük helyezett jelentése, ezért az idő nem tudott kimosni belőlük semmi ilyesfélét, állandóan frissek voltak, érintetlenek (szemiotikai szempontból is) – öröktől. A házak egészének és részleteinek beszéde viszont zavarossá vált, a felismerhetetlenségig átalakult, felkeltve a gyanút, hogy talán eredetileg, létrejöttük idején sem lehetett teljesen, világosan érthető, hogy mit is akarnak mondani.”<sup>161</sup>*

Az élmény később arra a meggyőződésre vezette a képeket felidéző szerzőt, hogy az emlékképek élességét a kidolgozottság fogalmával hozza kapcsolatba, megkülönböztetve isteni (beláthatatlanul pontos, tökéletes) és emberi (mindig többé-kevésbé hibás, nem tökéletes) kidolgozottságot.

*„Az emberek kezdettől fogva maguk előtt látták az isteni teremtés dolgainak végtelenül megmunkált voltát. (...) Amikor... maguk is tárgyakat, építményeket kezdtek létrehozni, e minta hő vágyukat szította, hogy munkáikat hasonló gondossággal készítsék el. (...) Ügyet csináltak a kidolgozottság finomságából, elmélyültségéből, az alakítás, a kikészítés teoretikájából, észrevették a stílust, külön misztikája támadt a szerszámoknak, e különös kifejezésű segéd-tárgyaknak...”<sup>162</sup>*

Az emberi kidolgozottságnak Janáky szerint számos különféle fajtája lehet. Például van az elemek mechanikus egymás mellé sorolásán alapuló, vagyis a sok, de egylényegű elem

---

<sup>160</sup> A kompozíció és a többi fogalom, ha nem is kategória-szerűen, de kontextuálisan és felfogásban mindenképpen kapcsolatba hozható Fülep Lajos építészet-meghatározásával, valamint Szentkirályi Zoltán (építészeti) forma-értelmezésével is – lásd: az „Emlékezés és kifejezés” című fejezetet.

<sup>161</sup> Janáky István: A kidolgozottság, in: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon, Terc kiadó, 2004, 140. o.

<sup>162</sup> Janáky István: i. m. in: Az építészeti szépség rejtekei, 141. o.

együttesében megnyilvánuló kidolgozottság, és van olyan is, amikor a kidolgozottság egy bonyolult és sokrétű struktúra minden eltérő lényegű elemére kiterjed úgy, hogy az annak a dolognak az egységét szolgálja.

A sokféleségen keresztül és az egységen keresztül érvényre jutó – inkább a példákkal érthetővé tett – módzatai az emberi kidolgozottságnak mintha mind ugyanazt céloznák: meghaladni az isteni teremtést, felülkerekedni a természet kidolgozottságán.

S bár az „ügy” haladni látszik, „*mégis-mégis rávetül minden emberi kreatúrára valami árnyék*” – elmélkedik Janáky. Majd így folytatja: „*Ködféle ez, az ügy végességének melankóliája, az egyértelműség beteges hiánya, a hibák elkerülhetetlenségének ijedelme, a természettel való viadalom kilátástalansága, az emberiség halálbüntetésének szomorúsága, a halálvárás ernyesztő állapota.*”<sup>163</sup>

A gyermekkor valóságos képe az emberi kidolgozottság műveiről még bizalommal teli, és ennek köszönhetően éles. Az idő múlásával az emberi dolgokat illető bizalom fogy. A mulandóság, az esendőség, a jó és a rossz megkülönböztethetlensége, „a szép elkeserítő viszonylagossága” és „sok más kétes ügylet” ezért aztán az emlékképet homályossá teszi.

De forrása az emberi művekre ereszkedő homálynak az is, hogy a természetben nincs jelentés, az ember alkotta világban viszont van.

„*A teremtés nem akar közölni semmit, nincs mondanivalója, ellentétben a mi tárgyainkkal, amelyek úgyszólván tocsognak a jelentések levében. E jelzések azonban időszakosak, hamar avulók, át-meg-átalakulók, ezért terjesztik a homályt. – Mégis, az emberek által létrehozott tárgyak jelenségeinek mélyén van valamely, a természetével rokon vonás, valami hasonlóan jelentésnélküli, néma szubsztancia, ami tartósnak, mozdíthatatlannak, érinthetetlennek látszott. Ám manapság mintha egy kór ezt is kikezdte volna.*”<sup>164</sup>

S, hogy szerzőnk okoskodása helyességéről vagy helytelenségéről bizonyosságot szerezzen, sok év után újra felkereste a helyszínt. Útközben arra gondol, hogy tévedett, és a kép minden részlete egyformán éles lesz, „*hisz a fény mindig mindent egyformán részesít kegyeiben*”.

De nem: a fák, a kert képe éles, a természetben tapasztalható isteni kidolgozottságnak megfelelően, a házak viszont „*elmosódó, bizonytalan rakások, ahogy tehetetlenül, együgyű megadással várnak az emberek léha parancsaira*”.

---

<sup>163</sup> Janáky István: i. m. in: Az építészeti szépség rejtekei, 143. o.

<sup>164</sup> Janáky István: i. m. in: Az építészeti szépség rejtekei, 144. o.

A csattanóval végződő írásnak tágas konnotációs mezeje van. A kidolgozottság fogalma például a szövegben nem csak a tárgyak létrehozására, a létrehozás módjára, illetve minőségére, hanem a róluk alkotott képre, képzetre s az ezzel kapcsolatos képzelőerőre is vonatkozik. Ahogyan azt is fontos hangsúlyozni, hogy az írás – részben éppen a kép vagy a képzelet okán –, legalább annyira szól a képzelet rajzolta emlékképről, vagyis az emlékezetéről, mint magáról a kidolgozottságról, bár mindezt szálakra-rétegekre bontani a szövegben nem könnyű feladat.

Az emlékezet/emlékezés valamint a kép- illetve formaalkotás különböző aspektusai összefonódnak a szövegben, amelynek elsődleges mondandója mintha csupán az isteni és az emberi kidolgozottság összehasonlítása lenne, aminek kapcsán a jelentés problémája is felmerül.

A „jelentések levében tocsogó” tárgyak emlékképeinek élessége-homályossága, és eme tárgyak keletkezése kapcsán ugyanakkor az emlékezés kettős karakterének kontextusa is felvillan, jóllehet mindez nem feltétlenül a fülepi emlékezés-teória gondolati feszességével bukkan fel – az emlékképek nem csupán konzerválódnak, de formálódnak és komponálódnak is –, hanem sokkal inkább a tűnődés fátyolán keresztül érzékelhetően, a szöveg kontextuális vonatkozásaiból érezhetően.<sup>165</sup>

„A vak” és „A kidolgozottság” című írásokon kívül, „Az építészeti szépség rejtekei...” című kötetben más kisebb lélegzetű szövegek is vannak. A bevezetésen kívül, a többi cím nélküli kommentár és eseteírás, de ezek között is találhatóak olyanok, amelyek Janáky István építészeti gondolkodásának színpadán fontos szerepet kaphatnak.

A bevezetésben a gyűjtés céljai és módszerei fogalmazódnak meg, valamint a kutatás némely tapasztalata összegződik.

*„Sokféle olyan épület található Magyarországon minden vidékén, amelyek elkerülik a hivatalos, a szakmai vagy közérdeklődés figyelmét, holott magasrendű kulturális értékek hordozói”* – kezdi mondandóját a szerző. Vannak közöttük régi házak, a műemlékvédelem érdeklődésén kívül, vannak közöttük önerős és félkész épületek, és néhány modern ház is. A gyűjtemény az ország még fellelhető ismeretlen építészeti szépségeinek egy kis részét igyekszik „kétségbeesetten” felmutatni.

*„Ez egy képeskönyv, műfaja nem a tudományos feldolgozásé. Impressziókat rögzít. A vidékek bejárása sem volt módszeres, csupán találomszerű, részleges. Az országban sok-sok példát lehetne még keresni. Még azt is megkockáztatom – fűzi mindehhez, egyszersmind elébe vágva az*

---

<sup>165</sup> A szöveg fogalmainak tartalmi vibrálását, pozícióváltzásait, kontextusának szilárd intenciója, vonatkozási horizontjának egyenletessége teszi gazdagon értelmezhetővé. Mindez a szöveg poétikus jellegével, tűnődő, ki nem mondott tartalmakat lebegtető minőségével függ össze szorosán. Lásd: 18. számú lábjegyzet.

esetleges kritikáknak is –, *hogy a könyv anyaga nem nevelő célzatú, nem akar rábeszélni. A gyűjtés fő indítéka inkább a saját jó ízlésem karbantartása volt, mert úgy éreztem, hogy az ízlést manapság sok minden betegíti.*”<sup>166</sup>

A kötetben publikált épületgyűjtemény egyik fontos jellemzője a tipológiai és kronológiai értelemben egyaránt értendő heterogenitás. A sokféleség ugyanakkor más vonatkozásban mintha korlátok közé szorított lenne. Például a kifejezetten népi építészeti jellegűnek tekinthető házak, illetve a valamely stílust képviselő, vagy annak erős hatását mutató épületek mintha kiszorultak volna a válogatásból. Az önkéntelenség kritériuma az effajta stílus-tudatos, mintakövető szépség lehetséges előfordulását (elvileg) mintha kizárta volna a kollekciónak. Ennek ellenére a stílus formajegyeket és kompozíciót meghatározó-befolyásoló hatása – és nem csupán szabályt erősítő kivételként – gyakorta felbukkan a képeken.

De hasonló a helyzet a kötet modern építészetet reprezentáló példáival is. Bizonyos házak mintha azért szerepelnének a gyűjteményben, mert beteljesítik a modern építészet egyik vagy másik épület-paradigmáját, más házak pedig mintha éppen azért lennének benne, mert eltérnek ezektől a mintáktól. Utóbbiakban néha valamilyen hibrid jelleget mutató formafelfogás testesül meg, amelyben a „szépség” nem kimondottan a formai „sikerültség” eredményeképpen áll elő.

Ugyanakkor, korábban már favorizált témák, illetve szempontok is vezérlői voltak a keresésnek és a válogatásnak. A „spontán építészett” iránti érdeklődés korszakából származik például a befejezetlenséghez való vonzódás.<sup>167</sup>

A félig-késztségben, a befejezetlenségben, a ház kendőzetlen önmagával-azonossága nyilatkozik meg, ahogyan az anyagukat megmutató vakolatlan, nyers falak és felületek is hasonló képzeteket ébresztve, válnak a gyűjteményben a szépség forrásává, illetve hordozójává.

S amilyen heterogén a kollekciónak, olyan divergens az a szépség-fogalom is, amit a képeskönyv reprezentálni hivatott. E szépség-fogalom fundamentumát mintha az „önkéntelenség” – teljességet eredményező – kritériuma jelentené. Ebben az önkéntelenségben ugyanakkor a „kidolgozottság” – emlékképekből táplálkozó, emlékezet által inspirált – tárgyi (formai) minőséget alakító szerepe meghatározó.

„Évtizedek alatt rájöttem – írja erről a divergens szépségről könyvében a szerző –, *hogy az emberi építmények (tárgyak) szépsége lényegének ugyanúgy nincs köze az emberi értelmezéshez*

---

<sup>166</sup> Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei..., Bevezetés, 7. o.

<sup>167</sup> Janáky István: A befejezetlen ház (egy kiállítás megnyitója), 1987, in: A hely, 103. o.

(és talán az emberkéztől való származáshoz sem), mint ahogy a természeti tárgyak szépségének sincsen. Szépséget az ember akaratlagosan nem tud előállítani. Annak létrejötte adódik (...) Ezért aztán a szépségnek nincs is magyarázata. A szavaknak, amelyekkel az emberek a tárgyakat kerülgetik, szintén van szépségük, de ez semmi összefüggést nem mutat az érintett tárggyal. És nincs kapcsolat a tárgy szépsége és története között sem. A történet ilyen vagy olyan kimenetele nem befolyásolja a tárgy szépségét, nem csökkenti vagy növeli azt.”<sup>168</sup>

Ezért aztán egy ház szépségét nem lehet azzal magyarázni, hogy például azért szép, mert „rég”, vagy azért szép, mert „összeérett a tájjal”, esetleg azért, mert „esendősége utal társadalmi környezetének állapotára, sőt múltjára és homályos jövőjére is”. Ilyesmikkel összekötni egy épület szépségét „követhetetlenül bonyolult rafinéria” – vélekedik Janáky – és hiábavaló is. Hiábavaló és szükségtelen – a szépség mintha lényege szerint lenne kimondhatatlan. A látszat (szerinti szépség) utal a lényegi szépségre – mint igazságra – de az, amire utal, elmondhatatlan. A szépség olyan, mint a kinyilatkoztatás.<sup>169</sup>

Az persze nagyon erősen vitatható, hogy „szépséget az ember akaratlagosan nem tud előállítani”. Legfeljebb az erre irányuló emberi törekvést nem mindig koronázza siker, illetve ha siker koronázza is, az sohasem maradéktalan. A mester ezzel a mondatával nyilván írói túlzásba esik. A művészet, és benne építészet, ugyanis formaalkotásra törekszik, és – felidézve a fülepi teóriát – „nem részleteket, hanem totalitásokat ad, lezárt egészeket, magukban megálló teljességeket, amelyekből ki van zárva a fizikai végtelenség s mindaz, ami merő természet”.

Művészi forma akkor keletkezik, ha a formáló tevékenység tudatos, s csak ott van esztétikai élménnyel dolgunk, ahol „a formában telő öröm manifesztálódik”, aminek eredménye a szép forma. Ráadásul a művészetben a „szép forma” nem azért szép, mert sikerült, hanem azért sikerült, mert szép.<sup>170</sup>

Ettől persze a szépség titka még ugyanolyan megfejthetetlen és megfejtetlen marad, mint akkor, ha azt hisszük, hogy a szépség akaratlagos már nem is lehet. A szépség szeretője – vándora/koldusa – nem azért keresi a szépséget, mert fel akarja törni a titkát, hanem mert tanúja és szemlélője akar lenni a jelenülésnek, a kinyilatkoztatásnak.

---

<sup>168</sup> Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei..., 25. o.

<sup>169</sup> Heller Ágnes: A szép fogalma, Osiris Kiadó, 1998 – Második rész: Eltűnőben a szép fogalma ?, 4. Benjamin: A szépség mint idea (ideál). A szép misztikus fogalma, 297-308. o.

<sup>170</sup> Fülep Lajos: Az emlékezés a művészi alkotásban, 635. o.

Röviddel az építészeti szépség rejtekeit bemutató könyv megjelenése után, Janáky a velencei építészeti biennále „Széptől szépig (és vissza)” című magyar kiállításának is fontos szereplője volt, részben éppen a szépség sokféle értelmezésének bemutatása okán. Az egyik szépség-felfogást az ő útirajzai reprezentálták a kiállításon.

Amíg „Az építészeti szépség rejtekei...” című kötetben Janáky először publikált fényképeket, elsősorban ezekre a képekre bízva közlendőjének lényegét, addig a biennále-kiállítás rajzai azt a meglehetősen hosszú időszakot ölelték fel, amikor a mester még nem bízott a gépi képekben.

Az útirajzok „egy kettős mánia” szorításában fogantak – egy aktuális és személyes építészeti problémára kell összpontosítani, miközben csak rajzolni szabad –, de Janáky meggyőződése szerint ezek a rajzok hatékony eszközei voltak annak, hogy a barangolások alatt feltűnő tárgyak (épületek), illetve azok képei ne merüljenek feledésbe. A kiállításon hat utazás képei szerepeltek. Janáky rövid előszava az útirajzokról szól, de a szakmai életút, szelíd öniróniával előadott, tömör kommentárja is.

*„Az erdélyi út (1971) a világhódító strukturalizmus és a rendszerelmélet magyarországi elterjedésének idejére esett. Ezen a kiránduláson kezdett el kergetni a kényszer, hogy a látottakat, a tárgyak világát valamilyen bizalmat keltő rendbe kellene szedni. Görögországban (1972) aztán egész úton egy olyan következetes, mindenre kiterjedő tárgyrendszer összehozásán munkálkodtam, amely majd a csapodár, áttekinthetetlen teoretikájú építészeti tervezést lesz hivatva megfegyelmezni. A finnországi túrán (1976) az Aalto épületeivel való találkozás hatására, majd a Hollandia körüli utazáson (1985) már engedett szorításából a rendszer-szenvedély, és kezdtem megbarátkozni azzal a tapasztalattal, hogy az emberek létrehozta tárgyi világot nemigen lehet bekényszeríteni egyértelmű, szabatos szisztémák keretei közé. Az olaszországi sétafikálások (1991/1993) végülis felhőtlen vagy felelőtlen csavargásokká szelídültek, kényelmesen települtem át egyik tárgytól a másikhoz, és már nem összefüggéseket kerestem, de fogadtam a szétszórtság meglepetéseit.*

*Most, öregedve azt gondolom, hogy a halál, amely Krúdy Gyula szavai szerint 'az egyetlen bölcsesség', majd mindent rendbe szed, ha szükséges.”<sup>171</sup>*

A csak egy bizonyos építészeti problémára reflektáló, tematikusan monoton útirajzok tehát igyekeztek ellenállni az úton kínálkozó látványbeli sokféleség csábításának – a valóság

---

<sup>171</sup> Janáky István: Útirajzok elé (Velence), in: Széptől szépig (és vissza) – a 9. Nemzetközi Építészeti Kiállítás, Velencei Biennále, Magyar Pavilon, katalógusa, kurátor és szerk.: Janesch Péter, 2004, 36. o.

teljességet nélkülöző elemeit felismerni, gyűjteni és esztétikailag semleges rendszerbe foglalni inkább, hiszen az ilyen töredékek struktúrája vihet rendet a káoszba, semmint beleveszni a heterogenitás mocsarába. Ez volt a kiindulópontja az útirajzok készítésének. A rajzok, skiccek távlatot nyitottak a képzeletnek és az emlékezetnek is. Nem mechanikusan rögzítették a látványt, hanem átalakítva és megformálva megörökítették azt, mondhatni elemi képet alkotva róla.

A heterogenitás ereje azonban hatalmat szerzett a rendszerezési szándékok és a rendszer feltételeként elgondolt esztétikai indifferencia felett. Nyilvánvalóvá vált, hogy az elképzelt rend, illetve rendszer, aminek lényege a változás és legfőbb értéke a változtathatóság, még részlegesen sem képes megvalósulni. A kudarc nyomán a megfigyelő érdeklődése a részlegesről a teljességet még magában hordozó (rejtőző és maradék) szépség felé fordult. Ez új építészeti felfogást szült, s az új felfogás valamelyest módosította a képet alkotó hozzáállását is, de a lényeg változatlan maradt – elfogulatlan képet alkotni, illetve kapni a kialakult helyzetről.

A biennále katalógusában, az útirajzokhoz írott tanulmány szerzője ezt a „képet alkotó” törekvést, mint alapmagatartást, Janáky egész építészet iránti elköteleződésének metaforájaként értelmezi. Interpretációjának egyik fontos vonatkozási pontja a „negyedik műtípus”.

*„Janáky negyedik műtípusa (...) az időbeliséget ragadja meg, azt az állapotot, amely megelőzi, befogadja, elhelyezi, majd tovább örökíti a művet, amely nélkül a mű nem valósulhat meg. A vándorlás állapota ez, egyfajta készenlét, ahol számtalan tárgy és számtalan jelentés lehet jelen, amelyekből ártatlan, érdektelen elemi képek épülnek fel és bomlanak el.”* Az elemi képek állandó mozgása a képzelet, amely a meséhez hasonlóan mindig egyszerre „vándorút és visszatérés”. Korunk viszont nem a képek és a vándorok, hanem a jelek és az utazók kora. A jel utasít, figyelmeztet, tájékoztat és irányít. A kép kalauzol, de nem kötelez semmire. A képek a jelek uralma alatt felmorzsolódnak. A vándor eltűnő alakja pedig képpé válik.

*„Janáky, a kép embere, még vándor. Spontán, önkéntelen vándor. Nem tud mit kezdeni a jelekkel, a képre van szüksége. Vándorútjain az ártatlan képre figyel”* – írja Pazár Béla.<sup>172</sup>

Befejezésül, kevésbé poétikusan, ehhez talán csak annyit érdemes hozzáfűzni, hogy a „képet alkotás” szüntelen igénye, az „ártatlan” kép általi kalauzolttság vágya – úgy is, mint az igazi képzés lényege – az írásokban is maradéktalanul tükröződik.

---

<sup>172</sup> Pazár Béla: Az ártatlan kép, in: Széptől szépig (és vissza), 2004, 30-32. o.

## Felhasznált irodalom

Alison, Jane / Brayer, Marie-Ange / Migayrou, Frédéric and Spiller, Neil (edit.):  
Future City – Experiment and Utopia in Architecture,  
Thames and Hudson, 2002.

Bacsó Béla: "Mert nem mi tudunk..." – filozófiai és művészetelméleti írások  
Kijárat Kiadó, Budapest, 1999

Bacsó Béla: Írni és felejtetni – filozófiai és művészetelméleti írások  
Kijárat kiadó, Budapest, 2001

Bacsó Béla: Az elmélet elmélete – filozófiai és művészetelméleti írások  
Kijárat kiadó, Budapest, 2009

Bacsó Béla (szerk.): Szöveg és interpretáció  
(A.Danto, J. Derrida, H.-G. Gadamer, M.Heidegger, P.de Man, P. Ricoeur írásai)  
Cserépfalvi kiadása

Barthes, Roland: A szöveg öröme  
Irodalomelméleti írások - Osiris könyvtár  
Osiris kiadó, Budapest, 1996

Barthes, Roland: S/Z  
Horror Metaphysicae sorozat, Osiris-Gond  
Osiris kiadó, Budapest, 1997

Baudrillard, Jean: Az utolsó előtti pillanat – beszélgetések Philippe Petit-vel  
Lassuló idő sorozat  
Magvető, Budapest, 2000,

Benjamin, Walter: *A német szomorújáték eredete – Ismeretkritikai előszó*  
in: Angelus Novus  
Magyar Helikon, Budapest, 1980. 195-232. o.

Böhringer, Hannes: Kísérletek és tévelygések  
A filozófiától a művészetig és vissza  
Balassi kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1995

Capon, David S.: *Kategóriák az építészet- és tervezéseméletben: levezetés és példa*  
in: Designelmélet, Tanulmányok, szerk.: István Mária és Slézia József  
Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola Szakelméleti kutatócsoport, 1990, 63-103. o.



Derrida, Jaques: Grammatológia  
Életünk, Magyar Műhely, 1991

Dilnot, Clive: *A design mint társadalmilag jelentős tevékenység*  
in: Designelmélet, Tanulmányok, szerk.: István Mária és Slézia József  
Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola Szakelméleti kutatócsoport, 1990, 127-152. o.

Eco, Umberto: Nyitott mű  
Gondolat, Budapest, 1976

Eco, Umberto: Nyitott mű (teljes kiadás)  
Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998

Figal, Günter: Tárgyiség – A hermeneutikai és a filozófia  
Figura 4.  
Kijárat Kiadó, 2009

Flusser, Vilém: A design szóról  
Iskolakultúra, Budapest, 1995/20-21, 119-121.o.

Flusser, Vilém: Az írás  
Van-e jövője az írásnak?  
Balassi kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997

Flusser, Vilém: A fotográfia filozófiája  
Tartóshullám - Belvedere - ELTE BTK, Budapest, 1990

Flusser, Vilém: Az ágy – válogatott tanulmányok  
Budapest, 1996 – Teve könyvek, Kijárat kiadó

Flusser, Vilém: Az új képzelőerő  
in: Athenaeum, I. kötet, 1993, 4. füzet, 253-262.o. (Kép - Képiség)

Frampton, Kenneth: A modern építészet kritikai története  
Terc, 2002, 2. bővített kiadás 2009

Frampton, Kenneth: Studies in Tectonic Culture  
The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century,  
The MIT Press Cambridge, Massachusetts / London, England, 1995; second printing, 1996

Frampton, Kenneth: *Rappel a L'ordre: the Case for the Tectonic*  
in: A.D. 1990 (3-4), 19-25. o.

Fülep Lajos: Művészet és világnézet  
Cikkek, tanulmányok 1920-1970  
Magvető, Budapest, 1976

Fülep Lajos: (Célszerűség és művészet az építészetben)  
A II. rész töredékei  
Ars Hungarica, 1985/1, 129-143.o.

Fülep Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig  
Cikkek, tanulmányok I-II. kötet  
Magvető, Budapest, 1974

Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása  
T-Twins kiadó, Budapest, 1994

Gadamer, Hans-Georg: A filozófia kezdete  
Horror Metaphysicae sorozat, Osiris-Gond  
Osiris kiadó, Budapest, 2000

Grassi, Ernesto: A szépség ókori elmélete  
Tanulmány kiadó, Pécs, 1997

Groys, Boris: Az utópia természetrajza  
Budapest, 1997 – Teve könyvek, Kijárat kiadó

Heidegger, Martin: „...költőien lakozik az ember...” – válogatott írások  
T-Twins kiadó/Pompeji. Budapest, Szeged 1994

Heidegger, Martin: A műalkotás eredete  
Európa könyvkiadó, Budapest, 1988 - Mérleg sorozat

Heidegger, Martin: Építés, lak(oz)ás, gondolkodás  
in: Schneller István: Az építészeti tér minőségi dimenziói  
Librarius, 2002, 257-270. o.

Heller Ágnes: A szép fogalma  
Horror Metaphysicae sorozat, Osiris-Gond  
Osiris kiadó, Budapest, 1998

Heller Ágnes: *A hiülorfizmus kétértelmű hagyatéka*  
in: Költészet és gondolkodás  
Múlt és Jövő Kiadó, Budapest, 1998

Janáky István: A hely – Janáky István épületei, rajzai és írásai  
Műszaki Könyvkiadó, 1999

Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon  
Terc kiadó, 2004

Janáky István: *Molnár Farkas (1897-1945)*  
in: Magyar Építőművészet 1967/5, 54-58.o.

Janáky István: *Építészeti kultúra*

in: *Kultúra és Közösség*, 1980/6, 73-74. o.

Janáky István: *A tárgyi együttes mint rendszer – Egy új műtípus körvonalai*

in: *Rendszerkutató tanulmányok 2. – A rendszerelmélet mint társadalmi igény*  
Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, 107-119. o.

Janesch Péter (kurátor és szerk.): *Széptől szépig (és vissza)*

a 9. Nemzetközi Építészeti Kiállítás, Velencei Biennále, Magyar Pavilon, katalógusa, 2004,

Jencks, Charles / Kropf, Karl (edit.): *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*  
Wiley-Academy, second edition, 2006

Józsa Péter: *Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika*

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980

Kerékgyártó Béla (szerk.): *A mérhető és a mérhetetlen – Építészeti írások a huszadik századból*  
Typotex, 2000.

Lévinas, Emmanuel: *A valóság és árnyéka*

in: *Nappali ház* 1992.2. 3-13. o.

Lévinas, Emmanuel: *Nyelv és közelség*

Tanulmány kiadó – Jelenkor kiadó; Pécs, 1997

Dianoia sorozat

Major Máté, Osskó Judit (szerk.): *Új építészet, új társadalom 1945-1978.*

Válogatás az elmúlt évtizedek építészeti vitáiból, dokumentumaiból  
Corvina, Budapest, 1981.

Mezei Balázs: *A lélek és a másik – Jan Patočka és a fenomenológia*

Atlantisz – Kísértések

Atlantisz Kiadó, Budapest, 1998

Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója*

Gondolat, Budapest, 1970

Németh Lajos: *Minerva baglya*

Magvető kiadó, Budapest, 1973

Németh Lajos: *Törvény és kétely*

*A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*

Gondolat, Budapest, 1992

Németh Lajos: *A műinterpretáció kérdéseiről*

in: *Ars Hungarica*, 1985/1, 5-19.o.

Németh Lajos: *A művészetelmélet és a népművészet*  
in: *Ethnographia*, 1977. 1. 103-113. o.

Németh Lajos: *A vizuális gondolkodás*  
in: Elméleti Konferencia 1989, Előadások  
Tölgyfa Füzetek, Magyar Iparművészeti Főiskola, Vizuális Nevelési Központ, 1989

Németh Lajos (szerk.): Tudományos ülésszak Fülep Lajos születésének századik évfordulójára  
Dunántúli dolgozatok (E) Művészettörténeti sorozat 1,  
Studia Pannonica (E) Series Historiae Artium, Pécs, 1986

Nitschke, Günther: *Shime – binding-unbinding*  
An investigation into the origin of, and the relationships between, human building, sign-systems  
and religious beliefs,  
in: A.D. Vol. XLIV. 12/1974, 748-791. o.

Padovan, Richard: *Dom Hans van der Laan: Modern Primitive*  
*Architectura and Natura Press*, 1994

Poszler György: *A szépség és a felé mutató csillagok / Hat tézis a kritika esélyeiről...*  
in: *Vonzások és taszítások*  
Liget Könyvek, 1994

Preziosi, Donald: *Architecture, Language and Meaning*  
The Hague, 1979

Ryle, Gilbert: *A szellem fogalma*  
Osiris könyvtár sorozat  
Osiris Kiadó, Budapest, 1999

Salamon János: *A világ romlásáról – A klasszikus és a modern dialógusa*  
in: *Nappali ház*, 1993. 2. 20-25. o.

Santillana, Giorgio de and Dechend, Hertha von: *Hamlet Malma*  
*Értekezés a mítoszokról és az idő szerkezetéről*  
Pontifex Kiadó, MCMXCV

Szentkirályi Zoltán: *Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok*  
Terc kiadó, Budapest, 2006

Szerdahelyi István (szerk.): *A strukturalizmus vita I-II.*  
*Opus – Irodalomelméleti tanulmányok 1-2.*  
Akadémiai Kiadó, Budapest 1977

Sztoljar, A. D.: *A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában*  
*Javaslatok egy probléma megoldásához.*  
in: *A művészet ősi formái*, Gondolat, 1982. 30-82. o.

Tengelyi László: *Lévinas és a jó anarchiája*  
in: Holmi 1996, augusztus, 1141-1150.o.

Takács József: Benedetto Croce művészetelméleti nézetei  
Modern Filológiai Füzetek 32.  
Akadémiai Kiadó, Budapest, 1981

Tímár Árpád (szerk.): Fülep Lajos emlékkönyv  
Cikkek, tanulmányok Fülep Lajos életéről és munkásságáról  
Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1985

Trencsényi Balázs: *A tegnap árnyékában – Bibó István és az Uchronia*  
in: Nappali ház 1993.2.35-45.o.

Valéry, Paul: Két párbeszéd  
Eupalinosz vagy az építész /A lélek és a tánc  
Gondolat, 1973

Wittgenstein, Ludwig: Előadások az esztétikáról  
Latin Betűk, Debrecen, 1998

## További irodalom

Agazzi, Evandro: A jó, a rossz és a tudomány  
A tudományos-technikai vállalkozás etikai dimenziója  
Jelenkor kiadó, Pécs, 1996, Dianoia sorozat

Bacsó Béla (szerk.): Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?  
Ikon kiadó, ELTE Esztétikai Tanszék, Budapest, 1995

Baudrillard, Jean: A rossz transzparenciája – Esszé a szélsőséges jelenségekről  
Balassi kiadó – BAE Tartóshullám – Intermedia, Budapest, 1997

Böhringer, Hannes: Szinte semmi – Életművészet és más művészetek  
Balassi kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 2006

Böhringer, Hannes: Daidalosz vagy Diogenész – Építészet- és művészetfilozófiai írások  
Terc kiadó, 2009

Danto, Arthur C.: A közhely színeváltozása  
Művészetfilozófia  
Enciklopédia kiadó, Budapest, 1996

Danto, Arthur C.: Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?  
Atlantisz – Kísértések, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997

Ferkai András, Pazár Béla (kurátorok): Baustelle: Ungarn – Neuere Ungarische Architektur  
kiállítási katalógus, Akademie der Künste, 1999

Frank, Manfred: A megértés határai – Egy "rekonstruált" diskurzus Habermas és Lyotard között.  
Jószöveg könyvek, Jószöveg Kiadó, Budapest, 1999

Habermas, Jürgen: Filozófiai diskurzus a modernségről  
Tizenkét előadás  
Helikon Kiadó, 1998

Harbison, Robert: Thirteen Ways – Theoretical Investigations in Architecture  
Graham Foundation / MIT Press Series in Contemporary Architectural Discourse  
The MIT Press, 1997

Hays, K. Michael (edit.): Architecture / Theory since 1968  
Columbia Books of Architecture  
The MIT Press, 1998, third printing, 2002

Heller Ágnes – Fehér Ferenc: A modernitás ingája  
T-Twins Kiadó, 1993

Hegyi Lóránd: Az interpretáció és a műalkotás-tipológia néhány kérdése a 20. századi  
művészetben  
Ars Hungarica, 1985/1, 105-121.o.

Huxley, Aldous: Divatok a szerelemben – Esszék  
Európa könyvkiadó, Budapest, 1984

Mannheim Károly: Ideológia és utópia  
Atlantisz – Mesteriskola, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1996

Mallgrave, Harry Francis (edit.): Architectural Theory  
Volume I – An Anthology from Vitruvius to 1870  
Blackwell Publishing, 2006

Mallgrave, Harry Francis / Contandriopoulos, Christina (edit.): Architectural Theory  
Volume II – An Anthology from 1871-2005  
Blackwell Publishing, 2008

Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin: Monumenalitás – Kritikai antológia  
Építészeti elmélet a 20. században, Terc kiadó, Budapest, 2006

Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin: A tér – Kritikai antológia  
Építészeti elmélet a 20. században, Terc kiadó, Budapest, 2007

Moravánszky Ákos, M. Gyöngy Katalin: A stílus – Kritikai antológia  
Építészeti elmélet a 20. században, Terc kiadó, Budapest, 2009

Nagy Pál: „Posztmodern” háromszögletű pontok: Lyotard, Habermas, Derrida  
Magyar Műhely, Párizs – Bécs – Budapest, 1993

Patočka, Jan: A jelenkor értelme – Kilenc fejezet egyetemes és cseh problémákról  
Kalligram, Pozsony, 1999

Patočka, Jan: Európa és az Európa utáni kor  
Kalligram, Pozsony, 2001

Pawson, John: Minimum  
Phaidon Press Limited, 1996 / 2006

Popper Leó: Esszék és kritikák  
Magvető könyvkiadó, Budapest, 1983

Poszler György: Találkozások  
Liget Könyvek, 1994 (második kiadás)

Sedlmayr, Hans: A modern művészet bálványai  
Gondolat kiadó, 1960 - Stúdium könyvek 22.

Szilágyi Ákos: A vágy titoktalan tárgya  
Liget Könyvek

Szilágyi Ákos: A tények és a lények  
Liget Könyvek, 1995

Virilio, Paul: Az eltűnés esztétikája  
Balassi kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1992

Virilio, Paul – Lotringer, Sylvère: Tiszta háború  
Balassi kiadó – BAE Tartóshullám, Budapest, 1993

Tengelyi László: Tapasztalat és kifejezés  
Atlantisz – Kísértések, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2007

Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 1. – Képleírás, képi elbeszélés  
Kijárat Kiadó, Budapest, 1998

Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 2. – Történet és fikció  
Kijárat kiadó, Budapest, 1998

Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 3. – A kultúra narratívái  
Kijárat kiadó, Budapest, 1999

Thomka Beáta (szerk.): Narratívák 4. – A történelem poétikája  
Kijárat kiadó, Budapest, 2000

Thomka Beáta, László János (szerk.): Narratívák 5. – Narratív pszichológia  
Kijárat kiadó, Budapest, 2001

Zumthor, Peter: A szépség kemény magva  
in: arc'1, 1998. október, 31-35. o.

Zumthor, Peter: Thinking Architecture  
Birkhäuser – Publishers for Architecture, 1998

Zumthor, Peter: Atmospheres – Architectural Enviroments, Surrounding Objects  
Birkhäuser, 2006

A belső címlapon látható fénykép a szerző saját felvétele. A felvétel Domján Gyula szobrászművész diplomamunkáját ábrázolja.



## POÉZIS ÉS FORMA

Értekezés az építészetéről Janáky István írásainak tükrében

Összefoglalás

Janáky István idestova több mint négy évtizede ír és publikál kisebb-nagyobb lélegzetű építészeti témájú, az építészetéről szóló írásokat. Írásait, esszéit, tanulmányait ő maga szövegeknek, esetenként – némileg önironikus szerénységgel – irományoknak nevezi.

Modern értelemben Janáky talán nem tekinthető vérbeli teoretikusnak, de a szó eredeti jelentésének megfelelően – poétiké: készítő – poétikával szövődő szövegeinek „szövetében”, írásainak nyelvi közegében bizonyos teoretizáló hajlam mégis tetten érhető.

Ez a nyelvi közegben tetten érhető teoretizáló hajlam Janákynál elsősorban – Vilém Flusserrel szólva – (bizonyos) „ideák szemlélését” jelenti, ellentétben a modernség teória-felfogásával, ahol a teória „újonnan kidolgozott ideákat” jelent.

Janáky szövegeiben fontos a nyelvi közeg működése. A nyelv mozgásba hozza és rögzítettségükből kilendíti a fogalmakat, ismét szavakká változtatva azokat – szavakká, melyeknek mindig azon a helyen van értelmük, ahol elhangzanak. Írásainak ez a klasszikus teóriát és szövegeket idéző jellegzetessége természetesen részletesebb interpretálást igényel. A fontosabb Janáky szövegek ilyen jellegű interpretációjának az lehet a hozadéka, hogy írójuk gondolatainak világában közös részesedést nyerhetünk, gyarapodván az írásokban szavakba foglalt értelem-alakzatok, gondolatok által.

A szövegek a (hazai) kortárs építészeti gondolkodás egyik fontos és sajátos szegmensét reprezentálják. Mindegyik írás témája az építészet, mint formaalkotó tevékenység, ill. ennek különböző aspektusai – környezetalakítás, építészeti jelentés, tárgyi világ – elsősorban a formálás (és a formáló) lehetőségeinek szemszögéből vizsgálva.

Janáky praktizáló építész, de ugyanakkor „gondolkodó építész” is, akinek filozofikus-filozofáló hangvételű írásai az építészeti teória és az építészeti praxis mezsgyéjén mozogva teremtenek összeköttetést két olyan világ között, melyek egymásra utaltak – vagy inkább szorosan összetartozóak –, de mégis nagyon gyakran távol sodródhatnak egymástól. E két világ közelítése talán az írások teoretikus igényű interpretációján keresztül is elősegíthető, vagy legalábbis előmozdítható. Egyrészt azáltal, hogy meghatározhatóvá válhat a Janáky-írások helyi értéke a kortárs (magyar) építészeti gondolkodásban – megkönnyítve az írások recepcióját is –, másrészt pedig serkentheti azt is, hogy az építészetéről való gondolkodás elmélyülhessen, továbbblendüljön olyan irányba, amely az építészet művészetelméleti vonatkozású értelmezését gazdagíthatja.

## POESY AND FORM

Treatise about Architecture in Connection with the Writings of István Janáky

### Abstract

István Janáky has been publishing shorter or longer texts on or related to architecture for about four decades. With some sort of ironic self-depreciation he calls his articles, essays, studies simply “scripts”.

Janáky cannot be defined a theorist in a modern sense, still in his poetic texts some tendency of theorizing is traceable. This theorizing vein recognizable in a lingual context means – using Vilém Flusser’s words – “contemplating the ideas”, while in the concept modernity theory is “elaborating new ideas”. In Janáky’s texts working of the lingual context is very important. Language sets notions in motion turning them to words – words that have the proper meaning only in the very place where they are heard.

The characteristics of Janáky’s writings being reminiscent of classical texts and theory need of course a detailed interpretation, because it helps us to read the texts properly so that one can unravel the matter woven in the fabric of the text.

As a result of interpreting the more important Janáky writings we should share in the thoughts of the author, and grow with the help of the ideas behind the words.

The texts represent an important and unique segment of the contemporary thinking of architecture in Hungary. The topic of each text is architecture as a creative activity, and different aspects of it – forming the environment, semantics in architecture, world of objects – as seen from the modeling point of view.

Janáky is a practicing architect, but he is a “thinking architect” at the same time. His texts philosophical in tone are set on the border of theory and practice of architecture creating connection between two worlds that are dependent on each other, still often drift far apart. Converging these fields could be helped by the theory-orientated interpretation of the texts. On the one hand the value of the Janáky-texts in the contemporary architectural thinking could be estimated – making the reception of these writings easier. On the other hand an absorbed general thinking about architecture could be stimulated which can enrich the interpretation of the art theoretical aspects of architecture.