

MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

A SPONTÁN

AVAGY AZ AKARATLAN ÉPÍTÉSZETI FORMÁLÁS TERMÉSZETRAJZA

SZERZŐ: KECSKÉS TIBOR
TÉMAVEZETŐ: MÓNUS JÁNOS
2011. JÚLIUS

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	9
MOTTÓ	10
ELŐSZÓ	11
<u>DOKTORI ÉRTEKEZÉS:</u> <u>A SPONTÁN FORMAGENEZIS ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE</u>	
BEVEZETÉS	12
A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET KULTÚRTÖRTÉNETI HÁTTERE	13
A civil nézőpont.....	13
Pozitivizmus	13
Alaklélektan.....	14
Fenomenológia	14
Ludwig Wittgenstein és a nyelvi fordulat	14
Strukturalizmus	15
Az építészeti strukturalizmus és a spontán	15
Posztmodern	16
Építészeti brutalizmus	17
Metabolista építészet	17
Dekonstruktivizmus	17
A 20. század: az omnipotencia hitének alkonya	18
STRUKTÚRA ÉS FORMA KETTŐS TÜNEMÉNYE	19
Nem tudunk szorozni	19
Mégis tudunk szorozni.....	19
A két szorzási mód tanulságai	20
A struktúra és a forma viszonyának vizsgálata.....	20
Gyermeki-érzelmes kötődésünk a formához	21
Sémaszám és sémakomplexitás	21
Tudomány és művészet.....	22

STRUKTÚRA ÉS FORMA TALÁLKOZÁSA AZ ÉPÍTÉSZETBEN	23
Szakértő és laikus	23
Kétféle dizájn	23
A találkozás.....	23
ÁLTALÁNOS ÉS SPECIÁLIS SPONTÁN	24
Általános spontán.....	24
Speciális spontán	25
A spontán négy „műtípusa”.....	25
SPONTÁN-ÉLMÉNY DÉLKELET-ÁZSIÁBAN	25
Utazó és vándor.....	25
Építészettörténet és építészet	26
A vándor katarzisa	26
Ártatlan spontán	27
Bűnbeesés	27
A SPONTÁN ERŐK MUNKÁBA FOGÁSA	28
Mesterséges ártatlanság.....	28
Lakmusz-építészet.....	28
A regény hal meg utoljára	29
A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET NYELVI MEGKÖZELÍTÉSE	29
Tekinthető-e nyelvnek az építészet?.....	29
Az építészet nyelvi jellege.....	29
Az építészeti szintaxis és pragmatika	30
A kompetens nyelvhasználó	30
A kompetens házhasználó	31
A megszólalási tér felkutatása	31
Stílus, divat.....	32
Ízlés, termékenység, tehetség	32
A standard és a dialektusok	33
Kiábrándító feltevés.....	33
Új típusú katasztrófák	34

AZ ÉPÍTÉSZET HULLÁMFÜGGVÉNYE	34
A struktúra mint szuperpozíció	34
Az építészet mint hullámfüggvény.....	34
Az építészet hullámfüggvényének összeomlása	35
A dilettantizmus dicsérete.....	35
A spontán építészet kvantumfizikai nézőpontja	36
A tékozló kvantum hazatérése.....	37
NAGY NARRATÍVA, KIS NARRATÍVÁK ÉS A KEVERT NARRATÍVA	37
A narratíva-típusok származtatása	37
Humor és irónia	38
A kevert narratívák érdemei.....	38
A SPONTÁN JÓTÉKONY SZFUMÁTÓJA	39
A formák disszonanciája	39
A kevert frekvencia gyógyító ereje	39
A giccs és a spontán alakítás viszonya.....	40
A KÁOSZ FORMAGENEZISE	41
A káoszelmélet és vonzatai	41
A Mandelbrot-halmaz spontaneitása	42
A Mandelbrot-halmaz esztétikája	42
AZ EVOLÚCIÓ ÉS A SPONTÁN FORMAKÉPZŐDÉS	42
Az evolúció filozófiai jelentősége	42
Az evolúció csodálatos formagenezise	43
A formahit harca az evolúció ellen.....	43
Evolúciós és kortárs vernakularitás	43
Evolúció és tervezés	43
A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET MEGHATÁROZÓI	44
A felhasználói akarat szerepe	44
A stilisztikai meghatározók	44
Az elit kánonok leszivárgása	44
A gazdasági tényezők hatása	44

A kivitelezői gyakorlat.....	45
Az építőanyag-piac és a tűzépbarokk	45
Az építési szabályzatok és a hatóságok szerepe	45
A véletlen szerepe	46
A természetes erózió	46
A SPONTÁN ÉPÍTÉSZELET TERMÉSZETE	46
A spontán alakítás kompetenciaköre	46
A spontán alakítás alapkaraktere	47
A hektikus spontán	47
A spontán alakítás univerzalitása	48
A spontán építészet ambivalenciája.....	48
Az alkotás ideálhorizontja	48
 <u>MESTERMŰ: A SPONTÁN ÉPÍTÉSZELET PÉLDÁINAK ELEMZÉSE</u>	
BEVEZETÉS	49
A SPONTÁN ALAKÍTÁS KÜLÖNBÖZŐ LÉPTÉKEI	51
Grafikai lépték	52
Spontán dizájn.....	62
Kerítések, díszítések	72
Belső terek.....	88
Háznál kisebb	104
Nem valamilyen házak	118
Középületek	128
Ipari spontán.....	138
Városi spontán.....	148
A SPONTÁN STRUKTÚRÁK VISELKEDÉSE.....	161
Struktúrák	162
Felület, anyag, szín	174
Toldások, átalakítások.....	186
Léptékváltás, groteszk	196
Véletlen, montázs.....	208

ESETTANULMÁNYOK, ELEMZÉSEK	223
A sáttortetős kockaház	224
A perbáli lakótelep spontán evolúciója	236
A Bokodi tó spontán univerzuma.....	252
Nyarálóépítészet (Agárd, Horány, Római part)	272
Délkelet-ázsiai spontán (Indonézia, Malajzia, Vietnam, Laosz, Burma)	282
Délkelet-ázsiai keresztény templomok	324
Afrikai spontán (Nigéria, Tunézia, Egyiptom)	336
Hektikus mutációk	352
Tervezett spontán	364
Párhuzamok	378
ZÁRSZÓ	396
DOKTORI TÉZISEK	397
DOCTORAL THESES	399
KIVONAT	402
ABSTRACT	402
IRODALOMJEGYZÉK	403
KÉPJEGYZÉK	406
JEGYZETEK A DOKTORI ÉRTEKEZÉSHEZ	428
JEGYZETEK A MESTERMŰHÖZ	430
SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ	432
NYILATKOZAT	436

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönöm témavezetőmnek, Mónus Jánosnak a munkámat kísérő, gondosan megfogalmazott észrevételeit, és a sok biztatást, amivel megerősített a téma fontosságát illető meggyőződésben. Köszönöm továbbá Janáky Istvánnak és Mátrai Péternek a spontán építészeti példák elemzése terén nyújtott segítséget, Nádasdy Ádámnak pedig a vernakularitás nyelvi természetét megvilágító alapos magyarázatokat.

„Nincsen forma, amely természetes módon használható volna, ezért a forma személyes, egyszeri, úgy van, hogy nincs. Kérdéses, és nem válaszos.”¹/Esterházy Péter/

ELŐSZÓ

Az építészet valódi történetét szinte teljes egészében a spontán építészet teszi ki. Az akadémikus építészettörténettel viszont különös módon épp ellenkező a helyzet: *nagy narratívájában* a vernakularitás csupán lábjegyzetként szerepel. Bernard Rudofsky, mint a spontán alakítás egyik fő szószólója, nem győzte hangsúlyozni ezt a feltűnő ellentmondást. A hivatalos elit tagjaként is mély meggyőződéssel vallotta, hogy a spontán építészetnek valódi szerepéhez méltatlan mellőzöttség jut osztályrészül a kanonizált közbeszédben.

A történelmi kezdetektől megfigyelhető a spontán és a hivatalos építés egymást ellenpontosító léte, ami szerepeik örök aszimmetriájából ered. A spontán képviseli az időben lassan alakuló és nagy inerciával előrehaladó névtelen alapstruktúrát, míg a hivatalos építészet az emberi elmeél nagyfrekvenciás, formaközpontú és erősen normatív világának a vetülete. A spontán alakítás alapkaraktere pragmatikaközpontú, míg a műépítészeté szemantikai jellegű. A spontán a működő struktúrák kevésbé látványos, célszerű kezelésével foglalkozik, ezzel szemben a műépítészet elsősorban reprezentáló, és a formák mindenkori jelentésvilágára összpontosít.

A spontán építészet narratívában szegény, és verbális önlegitimációval egyáltalán nem rendelkezik. Beállva a Rudofsky mögötti nem túl hosszú sorba, dolgozatommal megkísérlem a fenti verbális deficitet némileg csökkenteni. A spontánt illető szakmai diskurzushoz szeretnék olyan új típusú megközelítésekkel hozzájárulni, amik bizonyítják, hogy a témát egy magára valamit is adó szakmai közegek örökké napirenden kell tartania.

Az akaratlan építés, a néma struktúrák világának leírására azonban a hagyományos, jelentésközpontú és definíciókra építő elemzési mód kissé szűkösnek bizonyul. Ezért a vizs-

gálat analitikus módszerét kiegészítem a kései Wittgenstein pragmatikaalapú metódusával, aminek fő alapvetése a nyelvhasználat elsődlegessége a steril jelentéssel szemben. Ennek jegyében doktori munkám az elemző és a pragmatikus eszközök együttes használatával igyekszik minél teljesebb képet adni a vizsgálat tárgyáról.

A Doktori értekezés képviseli az analitikus megközelítést, amennyiben logikailag konzisztens kategóriákat felállítva értelmezi a spontán építészet jelenségét, vizsgálja eredetét, működését és viszonyát a műépítészethez. A pragmatikus összetevő itt a megközelítési irányok sokfélesége révén adódik. Megjegyzendő, hogy a diszkrét logikai formák nyelvén fogalmazódnak meg bizonyos, éppen a diszkrét formák kompetenciahatárait kijelölő következtetések.

A Mestermunka ellenkező arányban elegyíti a pragmatikus és az elemző attitűdöt: a spontán alakítás nyelvhasználati módjait több mint ezer fényképes illusztráció segítségével mutatom be, melyekhez kiegészítésként szöveges elemzéseket társítok. Az elemzések részint közvetlenül az aktuális képekre referálnak, részint pedig általános következtetéseket fogalmaznak meg.

Dolgozatomban alapvetően az építészeti spontánnal foglalkozom, de a megfigyelés körét – a tárgy folytonosságának okán – kiterjesztem a tárgyalakítás kisebb léptékei, így a dizájn² és a grafika irányába is. Külön hangsúlyt kap a spontán tér- és tárgyalakítás különböző léptékeinek egymáshoz fűződő viszonya és a spontán illetékességének kérdésköre e léptékek függvényében.

Munkámmal igyekszem világossá tenni, hogy a spontán formagenezis nemcsak a névtelen alkotóerők alapvető sajátja, hanem a tudatos alkotások lelkét is ez adja, amennyiben az alanyi építész egyedi formaszegmenseit az általános struktúrák érlelik használható egésszé. A vernakularitás hatalmas lendkereke jótékonyan stabilizálja a kifinomult individualista kreativitás hektikus mozgását.

DOKTORI ÉRTEKEZÉS:
A SPONTÁN FORMAGENEZIS ELMÉLETI
MEGKÖZELÍTÉSE

BEVEZETÉS

A Doktori értekezés vezérfonalát a struktúra és a forma sajátos kettősének elemzése adja. A sajátosság lényege, hogy e fogalompár nem a klasszikus descartes-i dualitás jegyében ölt testet, hanem egylényegű kategóriák vagylagos jelenlétéből következik.

A mindenkori alapot az érzékek elől elzárt mögöttes struktúra képviseli, aminek eseti vetületeiként adódnak az érzéki formák. A megfigyelt struktúra a megfigyelés, ill. beavatkozás hatására forma képét ölti magára, mely forma a struktúra kizárólagos reprezentánsaként viselkedik. Dolgozatomban bizonyítom, hogy ez a viselkedés megtévesztő, mert az eseti formák efemer tünemények, melyek reprezentáció helyett mindig csupán referálnak az őket generáló háttérstruktúrára.

Egy kultúrtörténeti áttekintés után az elemzés első részében bemutatom, hogy a struktúra mint olyan az ember számára idegen minőség, szimultán dimenzióit és szimultán működéseit linearitáshoz szokott szemléletünkkel a maguk valóságában felfogni nem tudjuk. A struktúrák kezelésére kizárólag a formák közvetítésével, éspedig azok egészes érzékelésének jóvoltából vagyunk képesek.

A formatünemények így – efemerségük ellenére is – nélkülözhetetlen eszközökké lépnek elő a valóság adekvát leképzésében és kreatív kezelésében. Az értekezés fontos tanulsága azonban, hogy az elemi formatények egyenként alkalmatlanok a mögöttes struktúra megszólítására. A formáknak csupán együttes, statisztikai mintázata – amit felettes formaként is értelmezhetünk – rezonál a struktúra lényegét adó, többdimenziós arányrendszerre.

A kettős természetű fenomén vonzásában a spontán formák világát a mögöttes struktúrák öntörvényű manifesztációiként tételezem és bemutatom, hogy ez a világ állandó ellenpólusát képezi a tudatos alkotás dogmatikus, eseti formákra koncentrááló és tipikusan esztétika-orientált rendszereinek.

A struktúra-forma kettős viselkedését és a spontán formagenezist többek között matematikai, fizikai, nyelvészeti és evolúciós modellek bevezetésével próbálom minél alaposabban megvilágítani. Az elméleti nyelvészet és az evolúció tudománya egyaránt komoly jelentőséget tulajdonít a nagyszámú, de névtelen egyedi mutáció meglétének, amiként ez a spontán formarendszereknek is állandó jellemzője. A véletlen és a kiszámíthatatlanság szerepét a kvantumfizikai párhuzam teszi érthetővé, míg a Mandelbrot-halmaz az érzékektől elzárt háttérstruktúra kódokkal aktíválható rejtett formatartalmát példázza. A speciális és általános spontánról szóló fejezetben az akaratlan és a tudatos alakítás viszonyát vizsgálom, bemutatva egyúttal a formagenezis lehetséges alternatíváit is.

A posztmodern filozófiáktól sűrűn körülvéve nem hallgathattam a *nagy narratíva* és a spontán építészet viszonyáról sem, bevezetve mellé a *kis narratíva* és a *kevert narratíva* terminus technikusait. Ebben a kontextusban a spontán alakzat *kevert narratívája* ellenpontozza a zárt műalkotás *nagy narratíváját*, és egyúttal, a formadisszonanciák oldásaként, jótékony szfumató képében tűnik fel a kreativitás színpadán.

Az értekezés végén számba veszem a spontán építészet legfontosabb determinánsait és összegzem a habitusát kirajzoló jellegzetességeket. Fontos feladatként megvizsgálom kompetenciakörét és elemzem szembeötlő univerzalizálásának lehetséges okait. Végző konklúzióként pedig az alkotás ideálhorizontját az egyedi spontán formatények egyesített, statisztikai kontúrjaként azonosítom.

A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET KULTÚRTÖRTÉNETI HÁTTERE

A civil nézőpont

A nagyhatalmi vonulatokkal oppozícióba kerülő civil mém fejlődése képezi történetünk fősodrát, és vezet el bennünket a *nagy narratívák*ból kieső laikus polgár öntevékeny alkotói világába.

A reneszánsz gyökerekkel bíró polgári nézőpont megjelenése (lásd még: perspektív geometria) a felvilágosodás gondolati áramában felerősödve a francia forradalomban társadalmi robbanáshoz vezetett. A két Rousseau (Jean-Jacques Rousseau és Henri Rousseau) közé kifeszülő másfél évszázad a gyarmatosítás gőgös, de az idegen kultúrákra mégis ablakot nyitó hátterével ráébresztette az öntudatos európai polgárt, hogy a fennálló kulturális-hatalmi rendszereken kívül is van élet. A romantika ráadásul az idegen, egzotikus világokat, és általában a természetet mint olyat a legmélyebb igazságok forrásaként tétélezte, és ezzel egyidejűleg felfedezte a vernakularitás őseréjét. (Jean-Jacques Rousseau, a társadalommal szembeszálló, dacos polgár eszméiből kiindulva.)

A 19. század végi dekadencia elvágódása a Gauguin-hez hasonló vakmerő lelkeket messze földre vitte. Az onnan hazaküldött, torokszorítóan egzotikus képek, mesék ihlettek többek között a „vamos” Rousseau varázslatos képeit. A kulturális tükröződések gyönyörű példája az Henri Rousseau-Walter Spies-vonal. (18-24. kép)

A 20. század első felének művészeti útkeresései szinte kivétel nélkül az establishmenttel szemben fogalmazták meg magukat. A vallási *nagy narratívák* a szekuláris tendenciák nyomán meggyengültek, a *politikai nagy narratívák* piacán pedig akkora lett a forgatag, ami a kizárólagos ideológia mémjét szintén háttérbe szorította. A világ újrafelosztásáért kirobbantott első világháború zűrzavarában – melynek

egyébként az anarchista zsenit, Jaroslav Hašeket köszönheti Közép-Európa – a zürichi Cabaret Voltaire-ben Tristan Tzara együtt itta az abszintot az emigrációban lévő dadaista politikussal, Vlagyimir Iljics Leninnel.

A két világháború közötti kulturális feszültség, mely a logikai neopozitivista étosz és az anakronisztikus neobarokk érzület között feszült, a második világháborút követően a posztmodernbe vezetett. (A modernizmus stílussá merevedett és nem volt képes választ adni a valóság rétegzett kérdéseire.) A posztmodern szerint a modern volt az utolsó *nagy narratíva*; saját magát ezzel szemben fragmentált ideológiai konglomerátumként éli meg. A *nagy narratíva* alternatívájaként ily módon feltűnő *kevert narratíva* otthonos közeget jelent a mindenkori hatalmi valóságformálást ellenpontoszó, az *általános spontán* struktúráknak szabaddab teret adó laikus, civil artikuláció számára.

Pozitivizmus

A szekularizálódó európai polgár a filozófiai és tudományos kérdésekre saját tapasztalati világában kezdte keresni a választ. Az empirikus-tudományos gondolatok rezonáltak minderre, és a 19. század végén a pozitivista világgépben kulmináltak (August Comte). A pozitívizmus viszont nagyban segítette a modern természettudományok fejlődését, mely fejlődés visszahatásaként tovább erősödött a szekuláris érzület.

A pozitívista filozófia lényegét a világ racionális, tudományalapú megközelítése adja. A hit alapú világmagyarázatokkal szemben a ténycentrikus levezetésekét részesíti előnyben. Szigorú szellemi aszkézissel igyekszik nem tovább nyújtózkodni, mint ameddig tudományos takarója ér. (Példaként hozható a divatos *UFO* szó eredeti jelentése,³ ami tipikus pozitívista megközelítést mutat.) A pozitívista gondolatokban elsősorban az európai liberális polgárság találta meg saját hangját.

A pozitivizmus 19. századi fejezetét az első világháború után újabb felfutás követte a neopozitivisták (Bécsi Kör) tevékenysége nyomán. Ők a klasszikus empirizmust a lehető legszigorúbb modern logikával ötvözték, és eszerint az új kód szerint készültek új válaszokat adni a filozófia alapkérdéseire. A neopozitivisták közelében és rájuk nagy hatást gyakorolva tevékenykedett a fiatal (korai) Ludwig Wittgenstein, akiről paradigmaváltását követő gondolatai kapcsán még szólunk majd.

A pozitivizmus lendülete a második világháború után megtört, és bár a természettudományok metodikai alapvetéseként továbbra is használatos maradt, a posztmodern filozófiai zajában már alig hallható. A pozitivisták szemlélet – a szekuláris civil attitűd támogatása mellett – különös áttétel útján is rezonál az általam tételezett láthatatlan struktúra kategóriájára. A végsőig pozitivisták Niels Bohr a híres *Koppenhágai Értelmezés*ben többek között azt javasolta, hogy bár modellezhetetlenség híján a kvantumvilág működése – és ezzel együtt az ún. kevert állapot létezése – képzelenségnek tűnik, a fizika matematikájának bizonyítékait fogadjuk el működő valóságként. A tudománytörténetben ekkor írtak le első alkalommal létezőként olyan jelenséget, amire egyáltalán nem alkotható köznyelvi modell.

Alaklélektan

A gestaltpszichológia néven is ismert tudományterület az egészséges észlelés kérdéskörét kutatja. A 20. elején, Németországban bontakozott ki (Max Wertheimer), majd a század közepén átadta helyét a kognitív pszichológiának. Fő állítása szerint az egész több, mint részeinek összessége, és az egész dominálja a részeket.

Dolgozatom sokszor érinti a formagenezis, a formaészlelés problémáját. Megközelítéseimben az alaklélektan és a kognitív pszichológia eredményeire hivatkozva tényként kezelem, hogy agyunk rendelkezik az egészséges formafel-

ismeréshez szükséges alapstruktúrákkal. A formaérzékelés mikrofizikai modelljét bemutató, a kvantumfizikai fejezetben tárgyalt schrödingeri gondolatmenet megmutatja, hogy az egészséges látás híján képtelenek volnánk a fogalmi gondolkodásra. Formaérzékelésünk képezi tehát a hidat az érzéki valóság és az elvont struktúrák között.

Fenomenológia

Az Edmund Husserl nevéhez köthető, a 20. század elején kibontakozó filozófia nem az érzékelés tárgyát vizsgálta, hanem éppenhogy magát az érzékelést tette meg vizsgálat tárgyául. Nem tudjuk, hogy létezik-e az asztal, amit nézünk, de biztosan tudjuk, hogy az asztal látványa, mint szubjektív élmény, létező valóság. Gondolatmenetem fenomenológiai kapcsolódását az adja, hogy a térben manifestálódó formát, eseti tárgyat én is tüneményként tételezem, mely tünemény elvezet a vizsgálódás valóságos tárgyához és céljához, a viszonyokat, arányrendszereket létrehozó és mozgó struktúrához.

Ludwig Wittgenstein és a nyelvi fordulat

A korai Wittgensteintől a kései Wittgensteinig vezető szemléleti változás jelöli ki a filozófiatörténeti utat a steril logikai pozitivizmustól az életszerűen zavaros posztmodern kezdeteiig. A Bécsi Kör idején szemantika-centrikus Wittgenstein a második világháború utánra a pragmatikát helyezte filozófiájának fókuszába. A jelentések egzakt logikai leírása helyett megfogalmazta híres állítását: jelentés nincs, csak nyelvhasználat van. A kései Wittgenstein fellépéséhez kötik a filozófiában végbement ún. nyelvi fordulatot, mely – épp a pragmatika bevonódása nyomán – a filozófiának és a nyelvnek végzetes összefonódásában ölt testet. (Bármiről, még magáról a nyelvről is csak a nyelven keresztül beszélhetünk.) A spontán „jelentését” én is a Mestermű „nyelvhasználati” példáin keresztül definiálom.

Strukturalizmus

A strukturalizmus kezdetei Wilhelm Wundt pszichológiai munkásságához köthetők (19. század második fele). A megközelítési módot hamar átvette a szociológia (Émile Durkheim) és a nyelvészet. Ferdinand de Saussure forradalmian új megközelítése nyomán a 20. század elejére a nyelvtudomány széles körben elterjedt módszerévé vált. Saussure a nyelvi rendszer általános struktúráját (langue) tette meg a tudományos vizsgálódás tárgyává, szemben a beszélt nyelvvel (parole), amit csupán az általános nyelvi struktúra számtalan esetlegességet hordozó, eseti megnyilvánulásainak tekintett.

A strukturalizmus a gestaltpszichológiához hasonlóan nagy fontosságot tulajdonít a rész és az egész viszonyának, mely viszonyban a domináns szerepet az egészhez rendeli. Komplex rendszerek (pl. a nyelv) leírásakor a vizsgálat tárgyát kiemeli a diakrón összefüggések közül, és az egész alkotó szinkrón relációk elemzésére összpontosít. Az egész lényegét részeinek speciális strukturáltságában látja, így a megismerés fő csapásirányát ezen belső összefüggések mind pontosabb leírása jelenti számára. A strukturalizmus ezt az egyedi karakterrel rendelkező belső strukturáltságot azonosítja a formával.

Dolgozatomban én is használom a struktúra-forma dualitását, de a kvantumfizika és a wittgensteini pragmatika megfontolásai alapján éppen hogy a kettős szerep vagylagosságára hívom fel a figyelmet. Gondolatmenetem szerint nem arról van szó, hogy a struktúra és a forma ugyanaz, hanem hogy egylényegű dichotómia alkotói: a formák az ember számára elérhetetlen mögöttes struktúrák mindenkori, érzéki megtestesüléseként adódnak elő. A forma nem más, mint a struktúra érzéki kezelőfelülete. Híd, mely összeköt, de egyszersmind el is választ: értékelnünk kell, mert lehetővé teszi a valóság struktúráinak elérését és kezelését, de óvatosnak is kell lennünk együttal, mert hajla-

mos, kivételes szerepével visszaélve, valóságként azonosítani önmagát.

A strukturalizmus a 20. század közepére a komplex tárgyakat vizsgáló tudományok és a kultúrfilozófia alapnyelvévé vált, bevezetve a nyugati gondolkodást a posztmodern világába. A szociológia (Pierre Bourdieu), az antropológia (Claude Lévi-Strauss), az általános nyelvészet (Noam Chomsky), a filozófia (Roland Barthes) és a művészetelmélet (Hans Sedlmayr) területén egyaránt nyelv alapú, strukturalista nézőpontból vizsgálta bonyolult tárgyainak szerkezeti rendszerét.

Az új *kriticizmus* irányzata ad absurdum vitte a strukturalista metódust: irodalmi művek elemzésekor például hermetikusan elzárta a vizsgált szöveget az összes külső hatástól, és kizárólag a szövegben magában fellelhető tények és összefüggések szolgáltak számára kiindulási alapként.

A posztmodern strukturalisták érdeklődése kezdett egyre inkább a nyitott struktúrák felé fordulni, ami ráirányította a figyelmet az építészeti spontán folyamatok kérdéskörére is. Szintén segítette a spontán ügyét, hogy miután a strukturalista módszerek – szemben a korábban általános normativitással – túlnyomórészt leíró jellegűek voltak, a nem komilfó alakzatok (lásd: Rudofsky: *Non-pedigreed Architecture*) is a szakmai diskurzus tárgyaivá válhattak.

Az építészeti strukturalizmus és a spontán

A nemzetközi építészeti közélet a múlt század 60-as, 70-es éveiben felpezsgött a strukturalista eszmék körül. Saussure és a 20. század első felének művészete fellazította a zárt műalkotás hitrendszerét. Umberto Eco 1967-ben publikálta a *Nyitott mű*⁴ című kötetet, mely egybegyűjtötte az alkotás nyitott rendszereinek tárgykörében addig közzétett cikkeit, tanulmányait.

Bernard Rudofsky és Christopher Alexander emblemikus könyvei (*Architecture Without Architects*,⁵ ill. *A Pattern*

*Language*⁶) bevezették az elit köreibé a vernakularitás működő mintázataiból levezetett, az akadémikus, esztétizáló kánonokat támadó gondolatokat, amelyek nemcsak provokatívak, de paradox módon elitellenesek is voltak.

A japán Kenzo Tange, a holland Herman Hertzberger és Aldo van Eyck neve fémjelzik többek között a korszak strukturalista-építészeti megközelítésének eszmekörét. Közös gondolatuk volt, hogy az építészet produktumai integráns elemként kell, hogy elhelyezkedjenek a környezeti struktúrában, és annak mintegy szerkezeti lebontásaként kell létrejönniük. Fontos tényezőként jelentkezett a kiszámíthatatlanság. (Gödel és Heisenberg már harminc évvel korábban megfogalmazta e kényszerítő erőt.) A helyzet Magyarországon a tervgazdaság örületében vergődő tervezőirodai építészpotenciál, a silány háttéripár és a megbízhatatlan kivitelezői apparátus szürreális szorításában nehezített pályának minősült. Janáky István és Reimholz Péter épp ezért olyan lefelé is, fölfelé is nyitott strukturális módszerről beszélt, mely a körülmények szövetébe lényegében félkész produktumként illeszti be a házat, és a befejezést mintegy rábízva az egyébként meglehetősen kiszámíthatatlan jövőre. Ha nem bíznák rá, mondták, és zárt alkotásokat építenének, azok a jól ismert hazai körülmények között mindenképp átalakulnának, de az átalakulásra való felkészületlenség száználmas deformációhoz vezetne. A strukturalista építészeti elvekből komoly terjedelmű és minőségű publikációs irodalom bontakozott ki.

Janáky István, Mátrai Péter és Pazár Béla számos tanulmányban állt ki a spontán építészeti tevékenység fontossága mellett. Rajk László a *radikális eklektika* manifesztumában fejtette ki a laikus tér- és tárgyformálás jelentőségét és az abból levezetett, kevert építészeti nyelv mibenlétét.

Megfigyelhető, hogy a spontán építészet elemzésének leghatékonyabb útja konkrét példák bemutatásán keresztül vezet. A Mestermű is ezen tapasztalat jegyében készült.

Posztmodern

A posztmodernről biztosan csak annyi állítható, hogy a modern utáni világlátás megjelölése. (Implikálva ezzel az állítást, hogy a modern halott.) Az alapkarakterét adó fragmentált jelleg az egységes értelmezhetőség ellen dolgozik, ami rímel egyúttal a *nagy narratívával* való szembehelyezkedés attitűdjére is.

A posztmodern a szinkrón szemlélet elsődlegességében a strukturalizmus örökösének tekinthető; a történelmet csak a mindenkori jelen szempontjából releváns aspektusaiban veszi fel értelmezési tartományába. A Charles Jenks és Robert Venturi nyomán az 1960-as évek második felében meghirdetett építészeti posztmodern ennek jegyében felszabadította az építészettörténet formakincsét és szabad felhasználásra a jelen kezébe adta. Egyetlen szempont a szinkrón metszet konzisztenciája volt, azaz hogy a homályos etimológiájú alapelemek érvényes nyelvi szövevé rendeződjenek. A posztmodern manifesztum, szándéka szerint, a stílusnak mint olyannak a végítéletét fogalmazta meg, paradox módon azonban az építészeti posztmodern ugyanúgy stílussá merevült, mint tette ezt közvetlenül őt megelőzően a modern.

A formakincstár felszabadítása a történelmi morfológia mellett a jelenben elérhető, de a klasszikus kánonok által eddig mellőzött motívumforrások irányában is érdeklődést indukált. Ennek lett egyik fő csapásiránya a vernakuláris, spontán formák felé fordulás, ami nem volt idegen az „alkotó halála” és „a mű önmagát írja” (Roland Barthes) általánosan használt jelszavaitól.

A posztmodern hatalmas, komplex halmazzá terebélyesedett és jószerével magában foglalja a 20. század második felének összes kultúrfilozófiai irányzatát. Így, bár jórészt a strukturalizmusból nőtt ki, szép lassan önnön részévé tette azt, sőt kitermelte mellé a posztstrukturalizmus (Michelle Foucault) bonyolult rendszerét is. (Alan Sokal nagy bot-

rányt kavaró tréfájával⁷ a túlbonyolítottságában már-már érthetetlené és önjáróvá vált posztstrukturalista retorikát figurázta ki.)

Természetesen az építészeti brutalizmus és metabolizmus is mind posztmodern irányzatoknak minősíthetők. A konstruktivista modern eszméjének antitéziseként végül megjelent a dekonstruktivizmus mint a *nyelvi fordulat* egyenesági örököse. Gondolatai azonban hasonlóan idegenek a köznyelven alapuló szemlélet számára, mint például a kvantumfizika, vagy a káoszelmélet tényei.

Építészeti brutalizmus

Az 1950-es évek elején Angliában megjelenő attitűd (Alison és Peter Smithson) a modern stílus rusztikus változata, mely a nagy plasztikai léptékek, a szerkezeti és gépészeti rétegek markáns megmutatásával és időnkénti erőteljes túlhangsúlyozásával operál. Produktumai durvaságukból következően az átlagosnál jobban viselik a kiszámíthatatlan használói szeszélyt. A brutalista épületek gyakran egyfajta nagyléptékű keretet biztosítanak az építést követő spontán folyamatok számára. Miután a tervezett kompozíció plasztikai, építészeti értékei a várható spontán eseményekénél nagyobb léptékben artikuláltak, meglehetősen biztonságban tudhatják önnön jövőjüket.

Metabolista építészet

Az 1960-ban, Japánban, fiatal építészek (Kenzo Tange, Kisho Kurokawa) által, strukturalista alapokon életre hívott mozgalom a nagyvárosi lét és a gyorsan változó társadalmi viszonyok kérdéseire próbál meg új építészeti válaszokat megfogalmazni. A forma és funkció viszonyának szerintük addigra kiürült, dogmatizálódott elveit fel kívánták cserélni egy, a környezeti változásokra dinamikusabban reagáló tervezési gyakorlattal (Nakagin Kapszulatorony), az európai modernista funkcionális rigiditását pedig a

mulandóság és a változás buddhista interpretációjával próbálták helyettesíteni.

A metabolizmus filozófiája a formáknak a dinamikus háttérstruktúrákból való levezetésével dolgozatomhoz szorosan kapcsolódik. A metabolisták szintén hangoztatták, hogy a folyton változó valóság gondos megfigyeléséből nyert elemkészletet mindig az aktuális helyzethez igazított új sorrendben kell összeépíteni (lásd: kognitív sémák, megszólalási tér, pragmatika).

Dekonstruktivizmus

A Jacques Derrida nevéhez köthető posztmodern áramlat szerint nem elég megállapítani a *nagy* narratívák érvénytelenségét, a nyelv és a filozófia fogalmait rendre vissza kell bontani (dekonstrukció), hogy a folytonos újraértelmezések dinamikus rendszerével a hamis jelentés létrejöttének elejét vegyük. Az interpretációk egyetlen végtelen láncolata kerül a trónfosztott *végső jelentés* helyére.

Derrida a nyelv tényeit csupán a valóság metaforáinak tekintette, és a nyelvi struktúrákat alkotó tények referenciáit kizárólag az adott struktúra keretein belül tartotta érvényesnek. (A konkrét jelentés létét kategórikusan tagadta.) Derrida és Peter Eisenman együttműködése révén a dekonstruktív mém beszivárgott az építészetbe, és nyomában olyan épületek születtek, amik az építészet addigi nyelvi struktúráit igyekeztek lebontani és újraszervezni. Köznyelvi nézőpontból provokatívnak látszó módon a gravitáció, a funkció, az esztétikai kánonok iránt tökéletesen közömbös épületek születtek, melyek fő funkciója az „öntörvény” hirdetése lett.

Dolgozatomnak a formát illető megfontolásai nyomon követhetők a dekonstruktivizmus gyakorlatában is: a szikár derridai elvek struktúrájáról rövid úton levált az irányzat referencia-épületeinek formavilága, és furcsa, autisztikus divat formájában vált a szakmai köznyelv részévé.

A 20. század: az onnipotencia hitének alkonya

A következőket mondja Svejknak a börtönben a kövér egyéves önkéntes: „Büszkeségnek gyász az ára. Addig jár a korszó a kútra, amíg el nem török. Ikarosz elégette szárnyait. Az ember gigász akarna lenni, barátom, pedig csak egy darab szar.”⁸ Jaroslav Hašek az első világháború után írja e sorokat. Anarchista volt, szarkasztikus világlátása sokak számára pusztító méreg. Mégis, ha humorban hozzáfogható kortársával, Karinthy Frigyessel vetjük össze, azt látjuk, hogy kettejük közül ő volt a 20. század adekvát képviselője. Karinthy, lényegében 19. századi lelkületével, azt képviselte, amivé a 20. század válni szeretett volna, Hašek ezzel szemben azt, amivé valójában lett.

A természettudományok fejlődése és a felvilágosodás ugyan sok magasztos mítoszt lerombolt, az embernek az univerzumban elfoglalt központi helyét megszüntette, de cserébe megadta, sőt kényszerűnek tettelezte a ráció jóvoltából előálló korlátlan fejlődés pozitívista hitét.

A fizika tudománya azzal a szilárd meggyőződéssel lépett át a 20. századba, hogy a felfedezhető összes fontos törvényt ismeri már, és a valóság leírásának még tapasztalható hiányosságait csupán a mérési módszerek elégtelensége okozza. Ekkor hitte a fizika utoljára kerek egésznek a világot. Míg a „a 19. század csak gőzgép volt és gyarmatosítás”,⁹ addig a 20. század paradigmaticusan új tudományos modelleket hozott.

Max Planck, kimutatva az atomok kvantumviselkedését az energia folytonosságának hipotézisét cáfolta. A newtoni korpuszkuláris fényelmélet és a Huygens hullámteória történelmi vetélkedése után pedig az derült ki, hogy a foton egyaránt rendelkezik részecske-, ill. hullámtermészettel, anélkül azonban, hogy a jelenségre klasszikus, köznyelvi modell adható lenne.

Einstein speciális és általános relativitás elmélete felülírta a newtoni paradigmákra felépített fizikai világgépet. Az idő,

a tér és a mozgás fogalmi relativizálódtak. Szertefoszlott az abszolút vonatkoztatási rendszer ideája.

A kvantumelmélet az elemi részek olyan abszurd világát tárta fel, amit még Einstein sem tudott minden részletében elfogadni. Heisenberg 1927-ben leírta az ún. *határozatlansági relációt*, amely megrengette a gyakorlati determinizmus teljes világgépét. A tétel kimondja, hogy egy szubatomi részecske helyzete és mozgásállapota elvileg sem határozható meg egyszerre teljes pontossággal.

Kurt Gödel 1931-ben bebizonyított tétele kimondja, hogy amennyiben egy formális logikai rendszer ellentmondásmentes, akkor megfogalmazható benne olyan állítás, ami a rendszer eszközeivel sem nem cáfolható, sem nem bizonyítható. Ráadásul a rendszer ellentmondás-mentességét megfogalmazó állítások mindig ilyen típusú állítások lesznek. A logika kétezere éves történetében azért hasonlíthatatlanul fontos mérföldkő ez, mert Gödel szigorúan a matematikai logika rendszerén belül bizonyította be magának a rendszernek a korlátosságát.

Az ún. fogolydilemma¹⁰ a racionalitás addig ismeretlen hézagaira világított rá, az Edward Lorenz nevéhez köthető káoszelmélet pedig a determinisztikus rendszerek addig békésnek hitt világára mért súlyos csapást.

Maurits Cornelis Escher körbefutó lépcsői önmagukba záródnak, mintegy a század egészére jellemző valóságértelmezési zavar plasztikus illusztrációját adva.

A kvantumfizika vívmányaként megjelent a tranzisztor, ami lehetővé tette a számítástechnika rohamos fejlődését, és vele együtt az addigi hierarchikus rendszerekkel szakító, világot behálózó struktúra, az internet létrejöttét.

A tudományos, művészeti, filozófiai és társadalmi paradigmák oly sokszor és oly alapvetően változtak meg a század folyamán, hogy az ezeket többnyire át nem látó civil szemlélő hajlamos igazat adni a kövér egyéves önkéntesnek, lemondva ezzel az onnipotencia dicső hitéről.

STRUKTÚRA ÉS FORMA KETTŐS TÜNEMÉNYE

Nem tudunk szorozni

Csak összeadni tudunk, szorozni nem. Ezt a szándékoltan provokatív kijelentést úgy bizonyítom, hogy felteszem az ellenkezőjét, hogy ti. tudunk szorozni, bemutatok egy ún. szorzást, és világossá teszem, hogy valódi szorzás az egész művelet során nem történt.

Vegyünk egy egyszerű példát: 35×57 . Elemekre bontás nélkül erre már nemigen vágjuk rá az eredményt. Szorozzuk hát össze őket a részműveletek módszerével:

$$\begin{array}{r} 35 \times 57 \\ 175 \\ + 245 \\ \hline 1995 \end{array}$$

Vegyük észre, mit is csináltunk: elemi szorzások eredményeit adtuk össze, hogy eljussunk a végeredményhez. Ez már nem olyan daliás, de hát ott vannak az elemi szorzások, azokat mégiscsak elvégeztük. Igen ám, de hogyan? Az ún. szorzótábla segítségével. És mi a szorzótábla? Vers. Melodikus memoriter, amely zenei-érzéki kapcsolatot épít ki a különböző alapszámok között. Kétszerkettőnégy. Kétszernégyaznyolc. Az „ötszörötazhuszonöt” tiszta dűrevidenciájával csak a „hatszorzhatazharminchat” dallamosága vetekszik. Legyinthetnénk: ott a számológép. A számológép valóban segít, de mi lesz a valódi szorzás által képviselt struktúrával?

Az addíció lineáris művelet, mellyel elemeket állítunk egydimenziós rendbe. Viszony itt azonban csak a sorban egymást követő elemek között van, nem alakul ki szövet, struktúra. A szorzás elvileg valóban olyan művelet, ami struktúrához vezet, csakhogy mi ehhez nem értünk. Nem értjük a struktúrát. Ezt mi sem mutatja jobban, minthogy őszintén meglepődünk, ha egy 35×57 -es raszterhálóról valaki kijelenti nekünk, hogy 1995 darab négyzet alkotja.

A köbös növekmény még szédítőbb: egy $35 \times 35 \times 35$ -ös kockáról végképp nem szívesen hisszük el, hogy több mint 42 ezer elemi kockát tartalmaz. Ha otthonos volna számunkra a strukturális gondolkodás, csak megvonnánk a vállunkat. De mi három darab 35 -ös egység semmilyen viszonyából nem várunk 100 -nál lényegesen nagyobb eredményt. Szorozni nem tudunk tehát. Baj van a struktúraérzésünkkel.

Mégis tudunk szorozni

Vannak speciális képességeink, amelyek reményt adnak a struktúra bizonyos fajta megközelítésére, sőt akár elérésére is. Az alábbiakban bemutatok egyik ilyen csodálatos szorzási képességünket.

Mennyi $352 \times 1,25$? Trükkös csoportosításokkal kihozhatjuk ugyan a 440 -es eredményt, de egészlegesen, a két számot valódi viszonyba hozva nem nagyon boldogulunk. Ha azonban adnak nekünk egy 352 Hz-es, egyvonalas „F” hangot, rögtön intonálhatjuk a nagytercnyi távolságra lévő 440 Hz-es „A”-t. Ez már valódi szorzás: a két komponens arányát egészlegesen kezeltük. És ezzel a módszerrel keresztül-kasul szorozgathatunk a hangrendszer ravaszabb, szeptimekkel és nónákkal tarkított tartományaiban is.

A fent leírtak természetesen nemcsak a szorzásra, de annak inverzére, az osztásra is érvényesek. Miután az osztás szubsztraktív jellegénél fogva messzebb van a hétköznapi gyakorlattól, mint az additív gyökerű szorzás, még látványosabb az a könnyedség, ahogy az akusztikus módszer a mérőszámok arányos darabolását elvégezni képes. Lásd: $495/1,875=264$, merthogy az egyvonalas „H”-ből egy nagy szeptimet lelépve egyvonalas „C”-t kapunk.

Módszerünk a szorzásnál is nehezebben felfogható hatványozás műveletével is boldogul. A $12\sqrt{2}$ -vel (!) való szorzás, ill. osztás művelete valósul meg, ha adott hanghoz egy kisszekunddal feljebbi, ill. lejjebbi szomszédját intonáljuk.

Esetünkben a hallásalapú intonálás nem ad ugyan matematikai pontosságot, de ez a pontatlanság a használat dikta-ta tőrés határokon belül van, és cserébe elértük magát a struktúrát. Kérdés azonban, hogy lehet-e ezt a struktúra értésének, a strukturált tér birtoklásának nevezni?

A két szorzási mód tanulságai

A matematikai analízis azt mutatta meg nekünk, hogy kognitíve ugyan értelmezzük és használjuk is a struktúra egzakt fogalmát, hozzá „személyesen” eljutni azonban kizárólag formafelismerés útján, jelen esetben a zenei-érzéki képességünk segítségével tudunk (lásd: szorzótábla). A reális világban 35 alma és 57 alma (vagy bármely egyéb létező) szerepel. Ezeket akárhogy helyezük is el egymáshoz képest, 100-nál többre biztosan nem számíthatunk. A természetes gondolkodás inerciája a linearitás felé húz. Meg aztán mihez kezdenénk az „almanégyzet” fogalmával? Külön érdekesség, hogy ebből a 92 almából még akkor hozzuk ki a legtöbbet, ha sorba állítjuk őket, így ugyanis a közvetlenül érzékelhető lineáris dimenzió a 100-hoz közelít. Hálóba rakva 10 alá, térbe rendezve 5 alá csökken ez a méret, ami a 100-as dimenzió mellett gyakorlatilag almáink eltűnését jelenti. A kísérletben leírt növekményszédületnek itt pontos inverzét látjuk.

Nehéz mindezekon kívül nem jelentőséget tulajdonítani annak a spontán közbeékelődő momentumnak, hogy a kiindulási szorzás végeredményeként esetlegesen adódó „1995”-öt konkrét jelentéssel bíró évszámként azonosítjuk, behelyezve azt privát múltunk terébe. Az „1995” erre az időre megszűnik a gondolatmenet struktúrájának integráns része lenni, leugrik a szövegről és önálló formaként asszociációs kapukat nyitogat emlékezetünkben.

Az akusztikus kísérlet tanulsága lényegében a fentiekkel kvadrál, annyi kiegészítéssel, hogy a struktúra kezelését itt a matematikai trükkök teljes mellőzésével, kizárólag

alakfelismerési képességünkre (lásd később: gestaltpszichológia) támaszkodva végeztük. Nyilvánvaló, hogy a hűrfelosztásokat vizsgáló Pithagorasz szintén a zenei-érzéki felismerések segítségével jutott el a hangzások matematikai, azaz strukturális vizsgálatához.

A kérdésre tehát, hogy ti. beszélhetünk-e mindezek fényében a struktúra értéséről, csak nemleges választ adhatunk. Eljutni eljutunk ugyan hozzá, de nem értjük. (A még mindig kételkedők gondoljanak a matematika által leírt és minden skrupulus nélkül használt tíz-, százdimenziós terekre, amikhez szintén csupán eljutunk, de amiknek reális belátása, birtokbavétele reménytelen.)

A struktúra és a forma viszonyának vizsgálata

Az elsődleges megközelítés szerint a forma a struktúra leeső darabja. (Lásd később: szubsztraktív formagenezis.) Létét a struktúrától való különválásnak köszönheti, és nevet is ekkor kap. Thomas Mann-nal szólva: a névadás révén válik le az anyastruktúráról. (Thomas Mann a világelőttiség belső hasadásaként írja le a Teremtést, melyben Isten és Ember lényegében egymást hozzák létre.)¹¹

A gondolatsor fontos pontjához értünk: a forma olyan struktúraszegmens, mely egylényegűségében, osztatlan-ságában, autonóm zárt egységként való megnevezhetőségében az, ami. Akár az atom, mely a molekulastruktúrák szintjén osztatlan egészként, névvel ellátva játssza szerepét még akkor is, ha hiteles források szerint saját belső struktúrával rendelkezik. A forma: adat, tény.

Az alapstruktúra felől nézve a leszakadt struktúrarészlet inaktíválódik, ami lehetővé teszi a résznek új egészként való észlelését. Az új egész vonatkoztatási rendszerében az inaktívált struktúraszegmens viszont élő alstruktúráként újraszerveződik, és az újszülött forma kontúrfelületének belső támrendszereként szolgál tovább. Az egészes formaérzékelés ebbe a támrendszerbe nem lát bele.

A külön értelmezhető struktúrarészek szerencsés esetben megnevezetten, kevésbé szerencsés esetben névtelen hulladékként önállósulnak. (Hulladék inorganikus leválásokról képződik, és ilyenkor az újraszerveződés is elmarad.)

Egyfelől azt látjuk tehát, hogy a formát, ha lehet ilyet mondani: a forma alakját a belső struktúra adja azáltal, hogy a forma belső terének élő geometriát biztosít. Másfelől viszont a struktúrák csomópontjaiban formákat fedezhetünk föl, melyek többdimenziós kapcsolódása révén léteznek maga a struktúra. Óhatatlanul felfedi magát a fraktálok többléptékű, önazonos szerkezete. (Lásd később a *Káosz formagenezise* című fejezetet.)

Közvetlen, effektív kapcsolatunk csak a formákkal lehet. Felismerni csak megnevezett, számunkra jelentéssel bíró struktúrarészletet, azaz csak formát tudunk. A forma lényegében eszköz a struktúra eléréséhez és kezeléséhez. Tapasztalati tény, hogy a formákhoz többnyire erős emocionális szálak kötnek. Másképpen szólva: ha közvetlen viszonyba kerülünk a formával, az általában érzéki-érzelmi síkon történik. E kötődésnek nem kevés infantilis jellege is van. Együgyű, primitív formákhoz nemegyszer megmagyarázhatatlan, sokszor már szégyellnivaló vonzódást érzünk. A popkultúrák örök virágzása is például éppen erre az infantilis, elemi affinitásunkra vezethető vissza.

Gyermeki-érzelmes kötődésünk a formához

Formakötődésünk az evolúciós és a személyes múlt mélyseges mély távlataiba nyúlik vissza. A még kondicionálatlan érzékelés kezdeti periódusában genetikailag kódolt formasémák segítik a túlélést, az észlelés későbbi időszakában pedig tanult sémákkal tájékozódunk. Miután létünket, boldogulásunkat köszönhetjük a formaszelekció csodás képességének, egyáltalán nem csoda, ha a már sokszor említett érzéki reláción túl érzelmileg is elköteleződünk. Gyermeki viszonyban vagyunk a nyelv formatényei-

vel, a szavakkal is. A már közel egy évszázada strukturalista alapokon működő, leíró jellegű általános nyelvészet a legjobb szándékkal sem tud mit kezdeni azokkal a romantikus-érzelmes nyelvvédő áramlatokkal, amelyek a szóalakokhoz sajátos, legtöbbször nemzeti jellegű értékeket rendelnek, és meg vannak győződve az idegen szavak (értsd: idegen formák) romboló hatásáról (lásd: xenofóbia). A legkisebb mértékben sem véletlen, hogy a laikus vélekedés nem a nyelvi struktúrát ruházza fel az esetleges igazságokkal. A laikus szempontjából a strukturális háttér lényegében érdektelen, nemlétező, hisz érdemi, konkrét viszonyulásaihoz nem használható. (A giccs is éppen erre alapoz: a struktúrák teljes ignorálása mellett a legrövidebb utat kínálja az érzéki-érzelmes formák felé.)

Sémaszám és sémakomplexitás

A formák, mint megállapítottuk, kimerevített, inaktívált struktúraszegmensek, tulajdonképpen sémák. Beszélhetünk egyszerű és komplex sémákról. Az egyszerű sémák gyakorlati továbboszthatósága csekély. Ilyen például legelemibb építőformánk, a téglá. A komplex sémák nagy szunnyadó potenciállal rendelkeznek, inaktívált belső szerkezetük akár több dimenzióban is aktiválható. Ilyenek például a városok és a táji lépték egyéb alkotásai.

A sémák gazdagsága kárpótlást nyújthat a struktúrák felfoghatatlanságáért. Úgy is mondhatjuk, hogy nagyon sok és megfelelően komplex séma, valamint azok helyes használatának ismerete már-már a strukturalitás illúzióját adja. A laikus gyakran hiszi, hogy a sakk mesterek igen sok lépést előreszámolnak, mintegy strukturális modelleket futtatva le az időben. Komoly versenyzők beszámolóiból viszont kiderül, hogy jellemzően nem bábukban és lépésekben, hanem komplett, statikus állásokban gondolkodnak. A táblán adódó aktuális konfigurációhoz kész sémákat asszociálnak, és az adott sémához kötődő egykori tapasztalatai-

kat hívják be a játékba. A strukturáltság tehát nem a sakkjáték végtelenül bonyolult, dinamikus algoritmusában, hanem a formsémák és a kapcsolt élmények intuitíven kezelt hálózatában mutatkozik meg. A sakknagymesterek által ismert, hadra fogható sémák számát 50-100 ezer körülire becsülik.

Mérő László sokszor használja a kognitív sémák fogalmakörét,¹² mely a tudatos cselekedeteket segítő, többnyire elvont gondolati formák strukturált rendszere. A kognitív sémák száma és komplexitása kulcsfontosságú a kreatív képességek kibontakoztatásában. A mesterséges intelligenciát kutató pszichológusok számos kísérlet alapján ún. szakértői szinteket állítottak fel, és az aktuális szakterület sémaszámait vizsgálták. Érdekes eredményként az derült ki, hogy adott szakértői szint eléréséhez szükséges sémák száma a különböző szakterületeken nagyjából azonos. Négy szakértői szintet definiáltak: a *kezdő*, a *haladó*, a *mesterjelölt* és a *mester* szintjét. A *kezdő* lényegében nem rendelkezik szakmai sémákkal, ezért hétköznapi sémáit hívja segítségül, és gyakran már szaksémáknak hiszi azokat. A szakterület problémáit megoldani nem képes. A *haladó* néhány száz szakmai sémával már képes a szaknyelv bizonyos fokú használatára, de míg laikus közegben sokszor a beavatottat játssza a számára nem is mindig világos fogalmak büszke emlegetésével, addig a szakértő közegből egyértelműen kilóg. A *mesterjelölt* ismeri a szakma alapképleteit, ami néhány ezer szakmai sémát jelent. Már csak a tapasztalata hiányzik. A *mester* több tízezer szakmai sémát ismer és képes kreatívan kombinálni. Van egy-két szakterület, ahol a hétköznapi sémák egy darabig jó hatásfokkal használhatók; ilyenek pl. a pszichológia, az irodalom, a politika, az építészet, azok a területek tehát, melyek szakmai sémái bizonyos átfedést mutatnak a hétköznapi sémákkal. A matematika, a fizika, a kémia szemernyi esélyt sem ad szaksémák nélkül.

Tudomány és művészet

Mindkét kategóriát ugyanaz a már említett fraktálszerkezet alkotja, csak a kódolás-dekódolás módjai különböznek. Más optikán keresztül, más nézőpontból használják ugyanazt a szerkezetet: a valóság struktúráját.

A tudomány deklaráltan értékmentes; figyelme a struktúrákat célozza, a fel-felbukkanó formák kizárólag mint a struktúrára utaló nyomok foglalkoztatják. A tudomány nyelvén különös módon jelentést kap a struktúra értésének fogalma, és – szigorúan csak saját absztrakt kontextusán belüli érvénnyel – a matematika például érti is a tíz- és százdimenziós tereket. A tudomány tehát struktúralátó, de a forma tekintetében vak.

A művészet komplementer-viselkedést mutat; moralizáló, értékorientált, esztétizáló, érzelmileg meghatározott rendszer, mely kifinomult érzékenységet mutat a formák iránt. A struktúrákat sejt, és közvetve alkalmazza is (lásd: intuíció, kompozíció), de célja a *szép* rendszer. Előszeretettel használja az *ízlés* fogalmát, és – szigorúan csak saját absztrakt kontextusán belüli érvénnyel – érti is azt. A művészet tehát formalátó, de a struktúra tekintetében vak. A jó ízlés ebben az összefüggésben képesség, mely nagy biztossággal felismeri azokat a formákat, melyek a gyakorlatban már bizonyítottak. (Értsd: jól működő struktúrákat képviselnek.) Ehhez természetesen szükséges feltétel a dinamikus használatban tartott, nagyszámú szakséma.

Hangsúlyozni kell, hogy hiteles produktum tudomány és művészet területén egyaránt csak teljes fraktálszerkezettel érhető el. A jó festményben megvan a szerkezet és egy igazán jó matematikai bizonyítás szép is.

Megfigyelhetünk áttűnéseket a fenti kategóriák között. Schönberg zenei rendszere például közelebb áll a tudományos modellhez, lévén fő célja egy kigondolt hangstruktúra felépítése volt, hangozzék bárhogyan is. (Interesting – mondja a jószándékú hallgató.)

STRUKTÚRA ÉS FORMA TALÁLKOZÁSA AZ ÉPÍTÉSZETBEN

Szakértő és laikus

A szakértő építész tervezési munkái során a laikusok több csoportjával is találkozik, és sikeres munkájának záloga, hogy mindegyikkel optimális kommunikációt folytasson.

A legfontosabb laikus csoport természetesen a megbízók, az építetők köre. A klasszikus megbízó hétköznapi sémával érkezik, és ezek segítségével kezdi meg a párbeszédet az általa kiválasztott szakértő műépítésszel. A hétköznapi kognitív sémák szaksémákkal történő átfedése nagy segítséget jelent ebben a párbeszédben, hiszen garantálja a kölcsönös megértésnek legalább bizonyos fokát. Az általános probléma abban áll, hogy még a legjobb szándékú építetők is hajlamos túlbecsülni hétköznapi sémáinak építészeti kompetenciáit. Ebben a helyzetben kulcsfontosságú tehát a megbízó általános kulturáltsága, hiszen ez biztosítja egyfelől a bölcs önkorlátozást, másfelől a hétköznapi sémák és a szaksémák minél nagyobb átfedését.

A műépítésznek együtt kell működnie ezen kívül egy másik laikussal is, akinek motivációi az előbbi típusénál jóval kevésbé átláthatók. A szakértő építész saját laikus énjéről van szó, ami – akárcsak Karinthy „énkéje”¹³ – folyton beszél a magasztos, nagy ívű gondolatokba. Ez a *laikus én* kifinomultabb ízléssel ugyan, de osztozik a laikus megbízó vonzalmaiban. Vonzalmuk közös tárgya: a forma.

Kétféle dizájn

A hivatalos építészettörténet genealógiája szerint a klasszikus képzőművészetek az építészet testéről leválva lettek független alkotási kategóriák. Ennek jegyében a formatervezés, azaz a dizájn evolúcióját is megfogalmazhatjuk ebben az összefüggésben. Leválása az anyastruktúráról pedig pontosan a korábban leírtak szerint ment végbe:

a komplex alaprendszer felől értelmezve olyan zárt kontúrok képződtek, melyek egyfelől jótékonyan lehetővé tették az egészséges formaérezlelést, másfelől viszont melyek belső világának újraszerveződött alstruktúrája többé már nem olvasható az alapstruktúra nyelvén.

A fenti származtatási modell a klasszikus, tárgyorientált dizájn jelenségét definiálja rendszerem keretein belül. A klasszikus dizájn fő sajátja, hogy az építészet kontextusában stuktúraközömbös. Míg az építészet komplex struktúrára, addig a dizájn tárgy egylényegűségében fejt ki hatását. A tárgyi dizájn mellett – másik nagy csoportként – beszélhetünk ugyanakkor az építészeti dizájnról is. Az építészeti dizájn ambivalens viszonyban van az őt hordó építészeti struktúrával, mivel – bár esetében nem történt meg a leválás és elmaradt az ezt követő önlegitimációs fejlődés is – megfigyelhető részéről a tárgyi dizájn iránt táplált állandó és erőteljes vonzalom.

A találkozás

Az építészet komplex rendszerének fontos paramétere a lépték. A lépték határozza meg, hogy a komplexitás melyik síkját tegyük alapértelmezett helyzetbe. Az építészet komplex rendszere „rázummolható”. Az egyes komplexitás-síkok külön-külön rendelkeznek saját, önérvennyel bíró horizontális struktúrával. A rendszer megismerésében főszerepet kap a léptékváltások idő- és térbeli dinamikája és a párhuzamos léptéktartalmak folyamatos összevetése.

Az építészet összefüggésében a klasszikus dizájn egyléptékű és egylényegű. A gondosan formatervezett tárgyhöz hozzátenni, ill. belőle elvenni nem lehet semmit sem. Esetében a zárt mű voltaképpen egyetlen adekvát megjelenéséről van szó, bár valóságkezelési képessége kérdéses.

Az építészet primer találkozása a klasszikus dizájnnal árthatatlan esemény. A megfelelő közös léptéktérben additív viszonyba kerülnek csupán, így legfeljebb stilisztikai disz-

szonanciákkal kell számolnunk. Azonban, oldható kötésről lévén szó, az esetleges disszonanciák sem végzetesek.

Végzetes lehet azonban, ha az építészeti dizájn kerül ütközésbe az öt hordó alapstruktúrával. Amíg az építészeti dizájn a felsőbb struktúrák organikus (only Wright!) lebontásából képződik, nincs ütközés. Ám, ha a klasszikus dizájn felé történő romantikus kikacsintás formálja a házat, strukturális disszonancia jön létre.¹⁴

Az építészeti forma – ami egyaránt lehet a ház morfológiája és a csupán felszínen megjelenő ornamentika – gyakran válik külön az építészeti alakítás olyan strukturális kérdéseitől, mint például az alaprajzszervezés vagy az épület-szerkezet. A laikust alapvetően az különbözteti meg a szakértőtől, hogy speciális kognitív sémák híján az adott területek formái vetületét látja csupán. Az építész legnehezebb feladata éppen az tehát, hogy megbízója és saját maga laikus énjével dacolva a strukturalitás védelmére keljen.

ÁLTALÁNOS ÉS SPECIÁLIS SPONTÁN

Általános spontán

Nevezzük *általános spontánnak* a tudatos beavatkozás nélkül végbemenő formagenezis jelenségét. Ezeket a folyamatokat pusztán a fizikai törvények és a véletlen szélességének erőtere határozza meg. Az *általános spontán* forma születése lehet teljesen emberi kéz közreműködésétől mentes, tisztán természeti jelenség, és lehet az emberi tevékenység akaratlan mellékterméke. A növények és állatok által létrehozott formációk jelentős része is ebbe a körbe sorolható. (A kategóriából a tudatosság megjelenése vezet ki, de hogy ez az élővilág mely csoportjaiban és milyen mértékben tételezhető, nem képezi dolgozatom tárgyát.) A 338-376. képeken az *általános spontán* köréből vett példákat mutatok be.

Az *általános spontán* formaszületés elsődleges módja a már érintett szubsztraktív genezis. Mint mondtuk, a szubsztraktíve létrejött spontán forma nem más, mint a komplex struktúra hasadása során a szövetről leváló, egységében érzékelhető alakzat. Miután a valós világ komplex struktúrái heterogén belső szerkezetűek, a lehetséges hasadási helyek nem egyenrangúak. Vannak ezen kívül a belső szerkezetből adódó olyan immanens felületek, amelyek mentén a struktúra szívesen hasad, és vannak olyan kvázi „kényszerfelületek”, melyek mentén nem szívesen teszi ezt. Ez utóbbi felületek az immanencia állapotában nem is léteznek! A leváló pozitív forma mellett megjelenik az anyastruktúrán egy, a forma hiányából következő negatív alakzat. „Isten hiánya isten alakú...”¹⁵

Másodlagos spontán formaszületésként vehetjük számba az additív genezist, amikor is több szubsztraktív eredetű forma összeáll és közös térben újrastrukturálódik. Az így létrejött együttes kontúr új forma felületét definiálja. Vannak szívesen összeálló formációk, és vannak, amelyeket erővel kell egyben tartani. A tisztán természeti spontán ritkán tesz erőszakot, legyen szó akár szubsztraktív, akár additív geneziszről, így formái szinte mindig hitelesek.

Az emberi beavatkozás hasító- és illesztőerői viszont sokszor nincsenek a struktúrákhoz hangolva. Az ilyen disszonáns, sokszor erőszakolt formagenezis hektikus alakzatokhoz vezet. Ebben a körben viszonylag nagy merítés kell ahhoz, hogy érdemleges formákra leljünk.

Általánosnak nevezhetjük tehát a spontán formát, amennyiben a létrehozó erő véletlenül fejt ki hatását, még akkor is, ha más területekre egyébként akaratlagosan fókuszt. A Janáky István által összegyűjtött spontán építészeti példák¹⁶ éppen ilyenek; a laikus építkezők nagyon is szándékosan jártak tüzepről tüzepré, korántsem véletlenül költötték pénzüket nekik tetsző vasrácsokra, de rejtélyes módon Janáky rendre ott talál építészeti értéket, ahol a cél-

orientált akarat éppen kihagyott, és a véletlen vezette az alkotó kezét. A laikus szemlélő nyilván értetlenül is áll e példahalmaz előtt, és polgárpukkasztásra gyanakszik.

Az *általános spontán* által generált, jelentésközömbös formát pragmatikus formának is nevezhetjük, megkülönböztetendő az individuális akarat jellemzően jelentéscentrikus, szemantikus formáitól.

Speciális spontán

Michelangelo tudta, hová kell helyeznie vésőjét, hogy a márvány a kívánt helyen és a kívánt formában hasadjon. Ars poeticája szerint a kész szoborhoz egyszerűen el kell távolítani a nyers kőtömb felesleges részét. Akár tőle származik, akár nem, a gondolat gyönyörű, és kiválóan alkalmas a *speciális spontán* illusztrálására. A *speciális spontán* megjelenésekor arról az esetről van szó, amikor tudatos erők találják meg a struktúra optimális kezelési módját, hogy létrejöjjön és láthatóvá váljon a kívánt érzéki alakzat, a – mondjuk így – szép forma.

Az a tudatos alkotási folyamat, mely a spontaneitást kizárva nem vesz tudomást az *általános spontán* élő strukturális háttérrel, kizárólag akadémikus, dogmatikus, végső soron tehát csak halott formát eredményezhet.

Ha nem akarjuk elvetni a tudatos alkotást, helyet kell találnunk benne a spontaneitás számára. Az *általános spontán* végtelenül gazdag formaterméséből a szakértő válogatás úgy emeli ki a számára használható, rendszerébe beépíthető elemeket, mint kiránduló a folyóparti kavicsok közül a legszebb darabokat. Ez az eset azonban a tudatos jelenlétet egyfajta, alapvetően passzív, megfigyelői szerepben mutatja, ahol az aktivitás mindössze a kész formációk osztályozására szorítkozik.

A *speciális spontán* ezzel szemben aktív szerephez engedi az alkotó tudatot, és lehetővé teszi számára, hogy szándékainak megfelelően találjon rá a struktúra rejtett, imma-

nens törvényszerűségeire. Lehetővé teszi, hogy Michelangelo jó helyre illessze vésőjét.

A speciális spontán minden hiteles tervezési folyamat sine qua nonjaként tételezhető, ugyanis ez garantálja a valóság általános struktúráival való szerves kapcsolódást. Működési mechanizmusát a délkelet-ázsiai tapasztalatokat továbbértelmező *Spontán erők munkába fogása* című fejezetben mutatom be.

A spontán négy „műtípusa”

A Janáky István-féle négy műtípus¹⁷ parafrázisaként felvázolom a spontán formációk négy lehetséges változatát:

1. akaratlanul akaratlan
2. akaratlanul akart
3. akarva akart
4. akarva akaratlan

Magyarázat:

1. A természeti formák (pl. kőmintázatok, vagy a természetesek vára). Alkotásnak nem tekinthető. Ez *általános spontán*.
2. A laikus spontán sikerei. Szándékosság híján alkotásnak ez sem tekinthető. Ez is *általános spontán*.
3. Az akadémikus, zárt mű. Alkotásnak tekintik, de alkotás-e a gép, amelyik pihenő alkotója mellett nem forog?
4. A nyitott, ha úgy tetszik, negyedik műtípus, a *speciális spontán* területe.

SPONTÁN-ÉLMÉNY DÉLKELET-ÁZSIÁBAN

Utazó és vándor

Pazár Béla egy lírai tanulmányában¹⁸ érinti a negyedik műtípus kérdését is. A következő rövid idézet szép felütés az ázsiai vándorút témájához.

"Janáky negyedik műtípusa nem lehet mű, mégis a műre vonatkozik. A mű időbeliségét ragadja meg, azt az állapo-

tot, ami megelőzi, befogadja, elhelyezi, majd tovább örökíti a művet, ami 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 utazóval ellentétben a vándornak nem kell, hogy határozott úticélja legyen, lehet, hogy célja a vándorlás maga.”

2005 és 2009 között összesen nyolc hónapot utaztam Délkelet Ázsia kilenc országában.¹⁹ Az út azonban, Pazár Béléra hivatkozva, inkább volt vándorlásnak nevezhető, hisz az események egyetlen tervezett és biztos eleme mindig csupán a hazafelé szóló repülőjegy volt.

Igyekeztem elveszni a minden ízében idegen közegben, sodortatva a spontán erők és a véletlen körülmények által. Az Ázsiába utazó európaiakat gyakran megkísérti Spengler, és ezen kultúravégi hangulatában hajlik arra, hogy kapaszkodót és kiutat keressen a romantikusan egzotikus, ismeretlen világban. Én is megpróbáltam, de bevallom, nem sikerült. Ez azonban nem akadályozott meg abban, hogy életem egyik legnagyobb építészeti katarziséát éljem át.

Építészettörténet és építészet

A művészet tudományai nem teljesen mentek át azon a paradigmaváltáson, ami pl. a nyelvészetet már vagy száz évvel ezelőtt új utakra vitte (Saussure). Hogy ti. az adott tárgyat elemző és rendszerező tudomány strukturálisan, és ne történeti alapokon vizsgálódjon. Ha kíváncsiak vagyunk a kortárs művészet mechanizmusaira, a jelen időmetszetében értelmezhető szabályszerűségeire, kénytelenek vagyunk művészet-történészhez fordulni. Az építészetet tárgyaló tudós ember szintén történész. Miután a természettudományoktól elvárható pozitívista önkorlátozás a történetorientált rendszereknek nem sajátja, óhatatlanul eltávolodnak a szinkrón gyakorlattól, és lehet, hogy szép,

megnyugtatóan konzisztens, de öncélúan zárt rendszerként működnek tovább.

A fenti problémára visszavezethető szakadást tapasztaltam a legendás Angkor és Borobudur felkeresésekor. Európai építészként kettős tudattal barangoltam a sötétszürke vulkáni kőből emelt, a szó szoros értelmében monolitikus templomok és síremlékek labirintusában. Meglepetten tapasztaltam, hogy e műtörténeti csodák kizárólag a bennem lévő laikust nyugözik le, és szakmai énem csak udvarias rezignáltsággal kíséri a lelkes civilt. Az esernyős, értelmetlen pidgin english-t rikoctozó idegenvezetők, a digitális fényképezőgépeket vakon kattogató utazók (vagy ami még ennél is kevésbé vándor: turisták) olybá tűntek, mint valamely hatalmas állati tetemen ideges összevisszaságban futkozó és lakmározó hangyaraj. (Az Építész Mesteriskola 1995-ös szicíliai útjának résztvevőit hasonló szakmai vívódások lepték meg: míg Agrigentóban unottan kerülgettek a szertesztét heverő kannelúrás antik kődarabokat, Taormina, Cefalu, és pláne a turizmustól érintetlen szigetközépi falvak élő, szabálytalan, spontán formavilágától teljesen lázba jöttek.)

Építész énem, távol tartván magát e civil tortól, éhes maradt, és más eleség után nézett. A pazári vándor mesebeli szerepében pedig végül bőséges kárpótlásban részesült.

A vándor katarzisa

Valóban katartikus élmény volt a laoszi, ill. burmai bambuszházak végtelenül változatos és egyszersmind végtelenül egységes világának felfedezése. Szégyelltem is magam az Angkor Wat hatalmas árnyékában, de nem volt mit tenni. Vagyis nagyon is volt: néztem, bámultam és sok száz fényképet készítettem a vörösporos, szegény kis falvakban. Nyilván személyes okokra vezethető vissza, hogy miért éppen itt, és ekkor szólalt meg számomra az építészet mélystruktúrája. A katarzissal egyidejű volt ugyanis a fel-

ismerés, hogy itt az építészet strukturális ősmélye tárul fel. Az a rendkívüli erejű sejtés, hogy az autentikus, igazán releváns alkotás lényege a struktúrákban már eleve kódoltan megtalálható, és a kreatív tudat feladata nem más – és ebben ki is merül –, mint hogy megfejtse ezt a kódot, és koordinálja a spontán folyamatokat. Hogy levezényelje a már megírt szimfóniát. Hogy levezesse a szülést.

Ebből pedig következik a komplementersejtés: ha a karmester nagyon ugrál, csak szétvezényli a zenekart. Az sem jó, ha beleénekel a zenébe, és az sem, ha a közönség felé fordulva vezényel.

Ártatlan spontán

Sajnálatos tény, hogy az a natúresztétika, ami ezt a bájos építészetet jellemzi, az ártatlanság vékony szálán függ. Az ártatlanság, természeténél fogva, illékony jelenség. (És nyilvánvalóan nem erény, csak állapot, ami ha túl sokáig áll fent, retardációba fordul.) Jelen esetben az individuális akarat még viszonylag csekély mértéke, és a nulla körül mozgó GDP tartja fent azt az organikus egységet, ami a felhasznált anyagok és technológiák, a közösségek és a természet harmonikus létében ölt testet. A Mesterműben szereplő képanyag bemutatja egy Burmában²⁰ található vízfalu²¹ építészetét (715-723. képek), valamint a laoszi²² bambuszházak jellemző típusait (724-735. képek). Ezek a produktumok teljességgel lefedik a Janáky-féle negyedik műtípus kategóriáját. Nyitott, dinamikus konstrukciók, amelyek érzékenyen, szinte élő időben reagálnak az őket körülvevő alsó és felső struktúrákra. Érdeemes megfigyelni, hogy a fizikailag is rugalmas szerkezetek elviselik, hogy a lábakra állított ház jelentős szögben, az összeomlás kockázata nélkül megdőljön. Földrengésveszélyes területen ez az organikus alkalmazkodás a túlélést jelenti.

Az ártatlanság abban is megnyilvánul, hogy az építők elfogulatlanul használják és hitelesen integrálják még az olyan

számunkra nemtelen anyagokat is, mint a rikítóan színes műanyag ponyva vagy a rozsdás hullámlemez. Miután a motivációk rendszeren belülről fakadnak, az eszközök és anyagok valósággal megszentelődnek.

Bűnbeesés

A bambuszházak üvegezetlen ablakaiban este színes fények villódnak. Mert áram már van. És ha áram van, kínai szonitévé²³ is van. A megmozdult és átértelmeződött reneszánsz táblakép pedig gyönyörű, egzotikus világokról mesél, ahol fehérbőrű, szőke nők piros sportkocsiba ülnek, és felhőt karcolnak a házak. Ahol Jockey Ewing viszkispohárral a kezében áll és néz.

Aki ebben a világvégén túli világban a halálbüntetéssel fenyegetett, mégis virágzó kábítószer-kereskedelem, vagy amerikai fejlesztésű bőrfehérítő krémek importja (lásd: csempészet) révén igazi pénzhez, azaz dollárhoz jut, végre komoly és szép házat épít magának. A 889. kép egy ilyen sónévönungot mutat. Ha az ember jól kimosolyogta magát, eltűnődik. Ebben a házban tetten érhető ugyanis mindenekelőtt a bensülött ázsiai feltétlen csodálata a technikateremtő nyugat iránt. Míg az euroatlanti hobbikrisnás lét a kamaszkor elmúltával rendszerint szövődmények nélkül gyógyul, addig itt komoly felnőtt emberek építenek üres sörösdobozokból házioltárt maguknak. A gyarmatosító aszimmetria nyilvánvaló. Struggle for life. Úgy tűnik, hogy ballusztereket és boltíveket illetően még a Rózsadombon sincs ennél nagyobb zavar. Meglehet azonban, hogy a rettenetes kulturális és fizikai távolság egyszerűen kiszakítja ezeket a formákat az általunk értelmezett kontextusból, és érvényteleníti esztétikai kánonunkat. Ha nem, oda az ártatlanság? Bűnbeesés történt?

Jómagam már vagy hat éve nézegetem ezeket a fotókat. Biztosan meglepő, de a csúnyácska dzsungelkúriában kezdem felfedezni a katartikus szépségűnek látott falusi házak

lelkét. A formák és szerkezetek modorosságtól mentes, elfogulatlanul játékos variálását. Figyelmesen szemlélve, még a belső arányokat is hasonlóknak látom. Mindez végső soron nem csoda: egyazon kéz, egyazon tudat művei.

Ha bűnbeesés történt is, nem az ember esett bűnbe, hanem maga az általános spontán struktúra, amelynek ő ez esetben elválaszthatatlan részét képezi.

A SPONTÁN ERŐK MUNKÁBA FOGÁSA

Mesterséges ártatlanság

A mesterséges ártatlanság fogalmi ellentmondás. Ebbe az ellentmondásba ütközik minden olyan felvetés, ami a spontán formák, struktúrák közvetlen munkába fogásával próbálkozik. Az ártatlanság imitálása az ártatlanság apoteózis helyett a sanda tettetés lelepleződéséhez vezet. Ebből a megközelítésből legfeljebb posztmodern, formaideológiai montázsok születhetnek, szervesen strukturált alkotás biztosan nem.

Gondolatkísérletem metaforikus kapcsolatot tételez az *általános spontán* és a tudatos alkotás spontaneitása között. Ha tekercsbe áramot vezetünk, egy megfelelő közelségbe helyezett másik tekercsben áram indukálódik.

Az alkotó tudat bonyolult nyelvi készlettel rendelkezik. Mint korábban már hivatkoztam rá, a mesterszint szakémaszáma tízezres nagyságrendű. A sakk mesterek fejében ezek jelentős része híres partik memorizált, fénykép-szerűen visszahívható állásait jelenti. Az aktuális partik aktiválják a szaksématárat, és analógiák, hasonlóságok révén válaszokat indukálnak.

A hitelesnek tűnő *általános spontán* formák struktúrái áramot indukálnak a kreatív apparátus struktúráiban, ami beindítja az alkotó nyelv *speciális spontán* működéseit. A natúr struktúrák kódja átszűrődik a humán térbe. A sze-

kunder kör – spontán működésének okán – ártatlan ugyan, de a tízezres szakséma begyűjtése, rendszerezése és karbantartása a létharc sűrűjében nagyon is mesterséges és tudatos folyamat.

A *speciális spontán* fő jellemzője, hogy a vernakuláris minták közvetlen átvétele helyett azok strukturális jellemzőit domesztikálja. A kontextusukból kiszakított formák mechanikus beillesztése helyett visszakeresi azok strukturális mélyrétegét, és azt aktivizálja az aktuális, új megszólalási térben. A viselkedést emeli át, azt integrálja, nem pedig annak mindenkori, esetleges vetületeit.

A 909-918. képek egy olyan építményt mutatnak be, amelyet egy pálya- és Európa-elhagyó francia matematikus hozott létre egy laoszi esőerdő²⁴ közepén, 40 méter magasságban, egy léggöykeres ősfá métervastag ágaira ültetve. Ez a dzsungelház struktúrájában nem tér el az írástudatlan földművesek építészeti nyelvétől, bár Descartes és Pascal tanult utóda volt az alkotó. A titka csupán annyi, hogy tolakodás helyett csendesen és pontosan vezényelt.

Lakmusz-építészet

Az eddigi gondolatmenetből az következik, hogy az individuális, alanyi építész ragadozó akarata nem feltétlenül alkalmas a valóság összetett, finom struktúráinak megértésére, és a rajtuk keresztül megjelenő problémák adekvát kezelésére. A mindennapi építészgyakorlat sokkal inkább belesimul a determináns struktúrák szövetébe, mint ahogy azt az alanyi alkotó szeretné. A zárt műalkotás étoszánnal nevelkedett építész nem szívesen fogadja el, hogy hatása az építészetre nem explicit. A nehezen áttekinthető helyzetekben sokszor szerepet téveszt, és hasonlatossá válik ahhoz a macskához, aki gazdáit veszekedését látva egészen biztos benne, hogy az ő tejecskején folyik a vita.

Az építészet struktúrakövető rendszer, és olyannyira az, hogy elég csak egy rosszul megfogalmazott párkányma-

gasság-szabály az OÉSZ²⁵-ben, és egy csapásra kinő a földből az Endrődi Sándor utca (450-452. képek). A délkelet-ázsiai esettanulmány is azt mutatja, hogy a Ewingklán meséje, vagy ha úgy tetszik, a szappanoperák virulens rendszere egyszerűen ledózerolja a helyi építészeti egy értékes rétegét. Strukturális érzékenységénél fogva az építészet a bennünket körülvevő világ lakmuspapírja.

A regény hal meg utoljára

A regény, a novella, a történet tartja magát. A helyzetbe hozott ember megszólal, és elmondja véleményét. Ha történt vele valami, elmeséli. Az epikus irodalom a civil spontán beszéd kiemelt formája. A műfaj életképessége és sikere abban áll, hogy a szakmai és a laikus sémák nagy átfedést mutatnak.

A spontán irányában az építész két dolgot tehet. Vagy ő maga próbálja meg nyelvét ráhangolni a vernakuláris struktúrákra (*speciális spontán*), vagy tudós szakértőként a megszólalási tér olyan kereteit hozza létre, amelyekben a laikus spontán szívesen bontakozik ki, és ha kibontakozik, az általa beszélt spontán nyelv nem kerül ellentmondásba, nem disszonál a műépítészet nyelvével.

Akárki is beszél, építész vagy laikus, a lényeg ugyanaz, mint a verbális epika esetében. Mivelhoggy történet ez is: van helyszíne, vannak szereplői, van benne mozgás, dráma és unalom. Baj csak akkor van, ha olyankor is folyik a szó, születik a forma, ha nincs mögötte strukturális tartalom. A mesterségesen hozzáadott formák, a díszletek, ornamentek világa igen vékony jég, melyre még a parthoz közel is veszélyes kimerészkedni.

Mónus János gyakran mondja, hogy ha kellő figyelemmel és alapossággal megoldjuk az összes felvetődő problémát, a díszletek iránt végül már közömbössé válunk. (A gyakorlatban sajnos a tervezés többnyire éppen a szív nyelvén hízogó díszletekből indul ki.)

A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET NYELVI MEGKÖZELÍTÉSE

Tekinthető-e nyelvnek az építészet?

A természettudományos elemzések első fázisa mindig az értelmezési tartomány precíz meghatározása, a valóság egyfajta praktikus redukciója annak érdekében, hogy az észlelési keresztmetszet szűkítése megnövelje a megismerési nyomást. Az eredmény parciális, de nagy pontosságú vizsgálódás. Az általános nyelvészet komoly rendszere, mely az emberi tényezők ellenére a természettudományok paradigmáit követi, energiát nem kímélve ugyanígy törekszik vizsgálati tárgyának, a nyelvnek minél pontosabb definiálására. Igyekszik gondosan elhatárolni a metaforikus értelemben vett nyelvektől, és megpróbálja a fogalom jelentéskörét kizárólag a homo sapiens beszédében megtestesülő struktúrákra szűkíteni. Gondolatmenetemben én azonban kísérleti jelleggel visszabővítem ezt a definíciós kört a metaforikus szférába, hogy legalább ezen írás keretei között nyelvként vizsgálhassam az építészetet. Mivel Doktori Iskolánk művészeti tárgykörökkel foglalkozik, megengedhetőnek tartom bizonyos hipotézisek bevezetését akkor is, ha azok kibontása, bizonyítása néha inkább intuitív, mintsem természettudományos jellegű. A megfigyelt terület lehatárolása így óhatatlanul lazább ugyan, de cserébe a tanulságok is általánosabb érvényűek.

Az építészet nyelvi jellege

Számos tényező szól az építészet nyelvi jellege mellett. Társadalmi képződmény, melynek jelrendszere van. Bizonyos, jól meghatározható tartalmak kifejezésére szolgál. Földrajzi és kulturális elkülönültségben más és más mintázatokat mutat. Adott kultúrkörökön belül van standard változata és vannak dialektusai. A standard változat használói lenéznek a dialektust. Nagy tömegek hétköznapi célokra használják, viszont szűk csoportok transzcendens jelleget

tulajdonítanak neki. Van írásbelisége, van nyelvtana. És, ha szóba kerül, mindenkinek – legyen laikus vagy szakértő – határozott véleménye van róla. A következőkben felvázolom az építészeti nyelv és a beszélt nyelv terminológiai párhuzamait.²⁶

Tekintsük a mindenkori építészetet a nyelv megfelelőjeként. A generatív nyelvészet atyja, a mára ikonná vált Noam Chomsky – a strukturalista megközelítés jegyében – bevezette a nyelvi mélystruktúra fogalmát. Ez volna az a szerkezetében genetikailag kódolt alapnyelv, amelynek különböző eseti megnyilvánulásai az általunk ismert nyelvek. (Az aszkétikus kutatás világából való romantikus elvágódásként az elméleti nyelvészek titokban sokszor beszélnek arról, hogy lényegében csak egyetlen nyelv van, és a Föld összes élő és holt nyelve ennek a nyelvnek a dialektusa.) Az építészet egésze ebből az aspektusból értelmezhető a nyelvi mélystruktúra megfelelőjeként.

Az építészeti szintaxis és pragmatika

A nyelv gondolati, kifejezésbeli alapegységének a mondatot tekintjük. A mondat képviseli a komplexitás azon fokát, ami már igazságtartalmak kezelésére is alkalmas. A mondatnak megfeleltethető építészeti alapegység a ház.

A mondat elemeinek belső elrendezésével vagyunk képesek kifejezni a kívánt jelentést. Azt, hogy milyen legyen ez a belső elrendezés, a szintaxis mondja meg. Az adekvát belső rend megléte esetén nevezi a kompetens nyelvhasználó helyesnek az illető mondatot. A ház esetében a szintaxis a ház működképessége, bármilyen tágra értelmezzük is azt. A kompetens nyelvhasználó, illetve házhasználó el tudja dönteni, hogy egy adott ház helyes-e. Hogy betölti-e a kívánt funkciót.

A fonológia a nyelv akusztikus megvalósításával foglalkozik. Ennek pandanjai a szerkezetten, a gépészet és egyéb társ mérnökségek. Itt a fizikai kivitelezés technikaközpontú

problémái vannak terítéken. Nagyon fontos szabályok működtek ezeket a szinteket is, de az építészeti szintaxis ide már „nem lát le”. (Beszélhetnénk akár a statika nyelvéről is, ahol is pl. a nyomatéki ábrák már az aktuális szintaxis vetületei lennének.)

A szavak, morfémák világa a tárgyakkal, formákkal, motívumokkal hozható párhuzamba. A morfémáknál is kisebb, önálló jelentéssel már egyáltalán nem bíró elemek, pl. a hangok szintje pedig a kövek, téglák léptékével rokon.

Fontos megjegyeznünk, hogy bár a ház és a tárgy egyaránt hordozhat jelentést, a kétfajta jelentés alapvetően különbözik. A korábban leírtak tanulsága szerint a ház jelentése dinamikusan strukturált, míg a tárgyé adott léptékben létezik, és statikusan asszociatív.

A nyelvi analógia szintaxis feletti síkja, a pragmatika elénk vezeti építészeti megfelelőit, a stílust és az ízlést. A nyelvészet pragmatikája a kívánt jelentést kifejező, szintaktikailag helyes mondatok közül való választás jelenségét írja le. Ez a voltaképpen nyelvhasználat (lásd: Wittgenstein), ami szép lassan ki is vezet a nyelvészet hatásköréből, hiszen olyan szociális, erkölcsi és esztétikai determinánsok kerülnek elő, melyek a fentebb jelzett természettudományos megfigyelést ellehetetlenítik. A nyelvtudós kompetenciája itt véget ér; a vizsgálat tárgyát írókhoz, költőkhöz, esztétákhoz utalja. Itt lépünk át a művészet, az esztétika területére az építészetben is, és a kérdések számkra itt válnak igazán érdekessé.

A kompetens nyelvhasználó

A nyelvtudomány kompetens nyelvhasználónak nevez minden olyan egészséges értelemmel bíró embert, aki az adott nyelvet beszélők közösségében nő fel, velük állandó kapcsolatban van, és akinek számára az adott nyelv a hétköznapi kommunikáció természetes eszköze. Az általános nyelvészet alapvető fontosságú tétele, hogy a kompetens

nyelvhasználó, az ún. performanciális hibákat leszámítva, helyesen beszél anyanyelvét. Ez a kijelentés érthető módon sok, a standard nyelvváltozatot használó, de a nyelvészetben járatlan emberből ellenkezést vált ki, ahogy hétköznapi szemléletünk például a légüres térben eső tárgyak azonos gyorsulását sem fogadja szívesen. A tudományok azonban már csak ilyenek. Mint azt már láthattuk, a tudományos sémák – szaksémák – ritkán vannak fedésben a hétköznapi sémákkal.

A kompetens nyelvhasználó a mondatalkotás képességének gyerekkori elsajátítása után már spontán követi a szintaxis szabályait, méghozzá a szakértői szintek viszonylatában mesterfokon. Álmából felkeltve is ragoz, fáradtan is egyeztet. Perpatvar esetén üvöltve is gondot fordít névmásra, szórendre és arra, hogy a múlt idő jele mindig „t”. (Eszünkbe jut Füst Milán Störr kapitánya, amint az önkívületi tányérdobálás és bútorborogatás közben is ösztönös gondossággal megkíméli finom kis útióráját.)²⁷

Fontos még, hogy a nyelv ismerete a szabályokon túl a kivételek ismeretét is jelenti. Egy magyarul kitűnően beszélő amerikai barátom mondta: „Az anya megszopatta a csecsemőjét.” Szabályos, de hibás. És úgy hibás, ahogy anyanyelvi beszélő sohasem hibázik.

A kompetens házhasználó

Megállapíthatjuk, hogy a ház szintaxisával mindenki anyanyelvi viszonyban van. Gyerekkorától kezdve házban és házak közt tölti életét, tudja, mi az előszoba, és azt is, hogy nem jó, ha ott van a konyha. Ha véletlenül mégis ott van, biztos lehet benne, hogy annak kivételes oka van. Már a kisgyerek is jót nevet Mekk mesteren, aki befalazza magát építkezés közben, és tudatlanságában a kályha cse-repeiből rakja ki a háztetőt.

Aztán egyszer csak eljön az idő, amikor a jó szándékú laikus saját maga megbízójává lép elő, és házat akar építeni

magának. Nem építész ugyan, de abból az igen méltánylandó megfontolásból kiindulva, hogy egykoron szerelmesleveleit sem szakemberrel fogalmaztatta, nekiáll elképzelni leendő otthonát. Számolnia kell ugyan némi bürokratikus nehézséggel, egy építésztervezővel meg kell rajzoltatnia azt, amit kitalált, de hát ez mellékes formáság. Így beszél házul az ország, a társadalom. És működik a rendszer, és nagyon „praktikusan van megoldva, hogy a járda szélén állnak a házak és nem például az utca közepén, ahol akadályoznák a kocsiforgalmat.”²⁸

Janáky István spontánszépség-gyűjteménye csupa ilyen anyanyelvi laikus által épített példát mutat be. Csakhogy ő már egy felsőbb nyelvi szempont szerint válogatott. Ezt a szintaxis feletti síkot nyelvi pragmatikának neveztük, és megállapítottuk róla, hogy az építészet vonatkozásában már átvezet a művészet, az esztétika területére.

A megszólalási tér felkutatása

Szendrői Jenő egy mesteriskolás beszélgetésen a várost a táj testén terjeszkedő, rákos daganathoz hasonlította. Annyiban feltétlenül találó a kép, hogy a természeti struktúrák rovására terjed a város. Ha pedig ehhez hozzágondoljuk a globális ökológiai mutatókat, az esőerdő-deficitet és a jégsapkák fogyását, teljesnek tűnik a pusztulás metaforája. Viszont ha figyelmesen szemügyre vesszük a városok geometriai rajzolatát, még a tervezett formációk esetében is feltűnő hasonlóságot találunk a természet spontán struktúráival. Ennek oka az, hogy az emberi kreatív akaratot a nagy lépték inerciája megfosztja a szobrászi formálás lehetőségétől. Az ember képes ugyan hatást kifejteni a nagyobb térdimenzió struktúráira, de ezt a hatást a megastruktúra a saját képére alakítja. A nagy struktúra megeszi a kis struktúrát. Megemészti, és magába olvasztja. Az emberi akarat mintegy aktiválja a táj saját nyelvét, és ezen a nyelven manifesztálódik. A nőtt városok és a

tervezettek között csupán annyi a különbség, mint a növényi és a kristályos struktúrák között.

Megállapítottuk, hogy az ember nem érti ugyan a struktúrákat, de megfelelően nagyszámú formaséma ismerete kompetenssé teheti a struktúrák kezelésére. A városi léptékű manipulációkkal egyszerűen az a probléma, hogy az adott struktúraszinten még nincs felhalmozva megfelelő tapasztalati formakincs, azaz szakséma. *Construare* természetesen *necesse est*, és várostervezésnek is esnie kell, de bizony nem könnyű azoknak, akik által megesik.

A léptékskála alsó végén található dizájnnal kapcsolatban szintén belátható – ezúttal éppen a komplex strukturáltság hiánya miatt –, hogy nem lehet az építészeti megszólalás otthonos közege. Tomay Tamás *ceterum censeo*-ja, hogy csak hozzáépítés létezik. Valóban, a vegytiszta fantázia zöldmezős kreativitása idegen az építészeti szellemétől. Az additív jellegű hozzáépítés viszont a spontán, azaz anyanyelvi építészeti megszólalás fősodrát jelenti. És mivel hozzáépítés evidens módon leginkább a ház léptékkörében történik, úgy tűnik, hogy a spontán építészeti igazán hiteles megszólalási tere és az igazi, sűrű építészeti illetékeség a ház körüli dimenziókban található meg.

Stílus, divat

Nem meglepő, hogy éppen a ház nagyságrendjénél válhatunk kompetens nyelvhasználóvá. Itt találunk nagy számban ismerős szintaktikus elemeket, azaz itt sűrűsödnek a mondatszerű képződmények. Ergonómiai szükségszerűség, hogy a könnyen azonosítható formasémákból közvetlen környezetünkben tudunk a legtöbbet felhalmozni. Az ismerős szintaktikus elemek bonyolult kezelési módja, a pragmatika azután létrehozza az esztétikai rendszert. Nagyobb időléptékben az építészeti pragmatika stílussá, kisebb időléptékben irányzattá, divattá lesz. A divatot nevezhetjük akár hígított stílusnak is.

A stílus már összefüggő nyelvként viselkedik, és elvárja a helyes nyelvhasználatot. Míg azonban a szintaxis objektív jellegű szabályrend, addig a stílus erősen normafüggő. A szintaxis tekintetében minden kompetens beszélő sikeres, a stílus területén viszont már nagyok a teljesítménykülönbségek. A bajok sokszor ott kezdődnek, hogy a hendikeppesnek tekintett megszólaló a pragmatika normarendjét sem érti pontosan, jóllehet még a teljes megértés sem garantálna sikeres produktumot.

Ízlés, termékenység, tehetség

Ezen a ponton beengedjük körünkbe az ízlés, a termékenység és a tehetség fogalmait. Gondolatmenetünkől következően az ízlés a passzív válogatás képessége. Feltétele a rendkívül nagyszámú formaséma birtoklása, és ezek esettörténeteinek pontos ismerete. A sémahalmazból a választás azokra az elemekre esik, amelyek korábban már bizonyítottak.

A termékenység nem más, mint képesség a legkülönbözőbb formasémák kivételes mennyiségben való legyártására. A bőségben ontott formaelemek közül az ízlés emeli ki a használatra érdemeseket. Az ízlés és a termékenység szimbiózisa teszi lehetővé a stílus, ill. a mindenkori megszólalási tér kívánalmainak való legjobb megfelelést. Ezt a megfelelést nevezzük hagyományosan tehetségnek.

Időnként – de ez tényleg csak ritkán történik – a laikus által alkalmazott formák egybeesnek a kiművelt megfigyelő ízlésével. Ez vagy tisztán a véletlen eredményeként adódik, vagy azokon a területeken és azokban a helyzetekben fordul elő, ahol a szaksémák bizonyos átfedést mutatnak a hétköznapi sémákkal.

A beavatott alkotó részéről különös figyelmet igényel, hogy a laikus alkotásban rejülő értékes mozzanatot észre vegye akkor is, ha az nem kvadrál, sőt egyenesen ellenkezik az általa használt „standard dialektussal”.

A standard és a dialektusok

A mai magyar nyelv standardizált dialektusa a budapesti nyelvjárás. A standardizáció történelmi okai tisztázottak, és annyi biztosan kijelenthető, hogy a mai magyar nyelv egészséges működéséhez nincs rá semmi szükség. A dzsentroid tréfás kérdés, hogy ti. hová lett az „inekció”-ból a „jé”, (megfejtés: ott van a „dajer”-ban), már önmagában is szimptomatikus. És értelmetlen is, mert bár tudható, hogy a magyar „dajer” szó a német „dauer wellé”-ből kopott le, és jelen formáját téves kiejtésnek köszönheti, menjünk csak be bármelyik fodrászüzletbe – akár a standard Budapesten is – és hallgassuk meg, mit mondanak a témában legilletékesebb fodrászok és frissen dajerolt kuncsaftjaik. (Fontos, hogy itt már régesrégén egy magyar, és nem egy német szó kiejtési kompetenciájáról van szó.)²⁹

Fordítsuk át mindezt az építészet nyelvére, és itt is rögtön szembesülünk a demokratikus étosz fenyegető megbillenésével. Ráadásul az építészet univerzalitása révén egy magát standardnak tekintő budapesti elit építész is nagyon könnyen a provincialitás szerepében találhatja magát. Már ti. ha világnyira nyitjuk az értelmezési tartományt. (Lásd pl. a regionális építészet kérdéskörét.) Azt nem állítom, hogy a fenti megfontolásokból tekintsünk legitimnek minden ostoba pragmatikát, de hasznosnak tartanám az e tekintetben alkalmazott józan önkorlátozást.

Kiábrándító feltevés

A nyelvi metaforában maradvány nyugodtan nevezhetjük általános építészeti pragmatikának a hivatalos műépítészeti szintaxis feletti síkját. (A szintaxis síkja, mint mondtuk, egyszerűen csak a működőképes épületet létrehozó tevékenységi kört jelenti.)

A pragmatika is a nyelvi struktúra része, így – akárcsak a többi szint esetében – nem közömbös, hogy miként és mikor sajátítja el azt a beszélő (tervező). Az anyanyelvel

kapcsolatban tudjuk, milyen fontos, hogy az agy nyelvi működéséért felelős struktúrái kellő időben aktiválódjanak. Ha egy gyerek a kritikus első években nyelv híján marad, a kihagyás pótlására a későbbiekben már nem képes. Egy gyerek három éves korára gyakorlatilag megtanulja a szintaxist, és ezzel összefonódva megkezd a pragmatika elsajátítását is. Ez a folyamat rengeteg, a kultúra különböző tájairól származó tudást integrálva történik, és élethosszig tart.

Az általános építészeti pragmatika elsajátításával kapcsolatosan itt súlyos problémával szembesülünk: az anyanyelvi szintű struktúra kiépülése a pragmatika dimenziójában komoly hiányosságokat mutat.

Az általános építészeti pragmatika körüli gondok éppen annak általános jellegében gyökereznek. A kérdést a vernakuláris építő és a hivatalos műépítész alapvetően eltérő nyelvhasználati gyakorlatával világíthatjuk meg.

A vernakuláris építészet alkotómestere abba a pragmatikába születik bele, és abban is nő fel, amelyben később, felnőtt fejjel alkotnia kell. Az anyanyelvi készség tehát nemcsak a szintaxis síkján, de a nyelvhasználat területén is organikus folytonossággal épül be szaknyelvi készlettarába. Bár az építőmester pragmatikája az adott vernakuláris kultúrszegmens határaihoz igazodván nem általános érvényű – tehát e határokon túl bizonytalan használati értékkel bír – az adott vernakularitás keretein belül, anyanyelvi beágyazottságából következően hitelessége és megbízhatósága kikezdehetetlen. A műépítész által használt általános építészeti pragmatika a fentiekkel ellentétben anyanyelvi elsajátítás útján nem vehető birtokba, és mintegy hiánypótlásként ezért is képezi az egyetemi oktatás egyik fő irányát. Kiábrándítóan hangzik, de a magaskultúra műépítész a vernakularitás spontán alkotójához képest sokszor komoly pragmatikus deficittel kénytelen a ház nyelvén megszólalni. És a figyelmes szemlélő ezt észre is veszi.

Új típusú katasztrófák

Paul Virilio francia kortárs filozófus az *Ezredvégi beszélgetések* című tévéműsorban³⁰ többek között megjegyezte, hogy az új technikák nemcsak új lehetőségeket, hanem új típusú baleseteket, katasztrófákat is hoznak. A repülőgép feltalálása előtt például az emberiség történelmében soha sem fordulhatott elő, hogy hirtelen kétszáz ember leessen az égből. Vizsgáljuk meg, milyen új készség következménye, hogy egyszer csak leesett az égből az Endrődi Sándor utca. A probléma gyökere a ház mint olyan körül kialakult esztétikai turbulencia. A standard formanyelvet kialakító és beszélő elit olyan versenybe kényszeríti a laikus tömeget, amelyben az eleve bukásra van ítélve. A laikus dialektusról elhitheti vele, hogy szégyellnivaló, szegényes és buta, miközben nyilvánvaló, hogy a petróniuszilag túlfinomult esztétikai nyelv elsajátítására esélye sincs. Parvenüségbe kényszeríti, mely szerep a laikus körökben aztán önjáróvá válik. Pazár Bélával értek egyet, aki egyfajta építészettagadó építészetet igyekszik művelni, úgy döntvén, hogy a hiúságnak e vásárán ő nem bérel standot.

AZ ÉPÍTÉSZET HULLÁMFÜGGVÉNYE

A struktúra mint szuperpozíció

Az alább következő gondolatok a dolgozat alapvetéseként használt mögöttes struktúra fogalmát megtükröztetik a kvantumfizika különleges tényeiben.

Mint korábban bemutattuk, a Heisenberg-féle *határozatlansági reláció* értelmében elvi képtelenség egy adott elemi részecske pillanatnyi helyzetének és mozgásállapotának egyidejű meghatározása. A szuperpozíció lényege, hogy ezek a paraméterek ún. kevert állapotban vannak, és ebből következően az adott részecske tulajdonságai csupán valószínűségi alapon számíthatók. Ezt a kevert állapotot

Erwin Schrödingernek sikerült az ún. komplex hullámfüggvényekkel leírnia. A legmeglepőbb, és a szó szoros értelmében szürreális tapasztalat – aminek értelmezése még a fizikusokat is megosztja –, hogy a szuperpozícióban lévő részecske a mérés hatására hirtelen felveszi lehetséges állapotainak valamelyikét, és valóságosan észlelhető részecskévé lesz. A szaknyelv terminusával: a hullámfüggvénye összeomlik. Azt pedig, hogy a megfigyelés (mérés) pontosan miként okozza ezt az összeomlást, egyelőre homály fedi. Egyes fizikusok odáig mennek, hogy a tudat hatását látják a dologban. A dolgot összegezve nyugodtan mondhatjuk, hogy a részecske élő, komplex valóságának közvetlen, érzéki megfigyelése lehetetlen, mert a megfigyelés hatására ez a komplex valóság – a hullámfüggvény – összeroppan, és amit tényleg látunk, az nem más, mint a lehetséges állapotainak egyikébe merevült, „élő közegéből” kivált „anyagi” részecske.

Izgalmasnak tűnik a felismerés, hogy az építészetből elindított gondolatmenet a kvantumfizika konklúzióival találkozik. A struktúra-forma dualitásának eddig elemzett modellje tökéletesen megfeleltethető a szuperpozíció-részecske kettősségével.

Az építészet mint hullámfüggvény

Roger Penrose angol matematikus és elméleti fizikus egy tanulmányában³¹ megállapítja, hogy az agysejtek szinapszisai éppen abba a mérettartományba esnek, ahol a hullámfüggvénnyel jellemezhető kevert állapot elvileg létrejöhethet. Lehetségesnek tartja, hogy ezek a szinapszisok kvantummechanikai alapon ún. koherens szuperpozícióba kerülnek, és a tudat, a gondolkodás és az intuíció rejtélyes működése ezeknek az összehangolódott hullámfüggvényeknek az együttes összeomlásai révén valósul meg. Itt a kreativitás és a fizika összeérnek. Az intuíció a kevert állapotok konzonzonáciájaként tűni fel.

Mint láthattuk, a struktúra általános fogalma összefüggésbe hozható a kvantumfizika hullámfüggvényeivel. Azt pedig már korábban beláttuk, hogy az építészet rendelkezik a strukturáltság főbb tulajdonságaival - léptéke van, többdimenziós, nagyszámú belső csomóponttal és külső kapcsolódással bír – így nyugodtan bevezethetjük az *építészeti hullámfüggvény* terminusát. Similis simili gaudet, a Penrose által felvázolt gondolati szuperpozíció azonos minőségként találkozik az építészeti szuperpozícióval. Ennek tükrében új értelmet nyer a kreativitás és az építészet rejtélyes kapcsolata. A Chomsky-féle nyelvi alapstruktúra pedig a kvantumfizika – egyébként szintén az érzékek elől elzárt - világának új köntösében jelenik meg.

Az építészet hullámfüggvényének összeomlása

Schrödinger egy izgalmas fejtegetésében³² felhívja a figyelmet: összes kognitív képességünk alapját képezi az a tény, hogy érzékszerveink csak az atomi lépték feletti dimenzióban működnek. Ismeretes, hogy az anyagot alkotó atomok állandó hőmozgása egyenként kaotikus jellegűt mutat, a többmilliárdos esetszám statisztikai összegeződésével viszont már determinisztikus hatásúvá lesz. Másképp fogalmazva: kvázi-kontúrok adódnak az anyaghalmaz szélén. Ha szemünk érzékelné az atomok hektikus mozgását, képtelenek lennének rendezettséget látni a világban, ami a fogalomalkotást is lehetetlenné tenné. Fogalomalkotás híján tudomány sem lenne, és különös módon így magukról az egyébként érzékelt atomokról sem alkothatnánk konkrét képzeteket. Tehát fizikai értelemben vett durva látásunk teszi lehetővé a formaérezkelést.

A hullámfüggvénynek megfigyelés hatására történő összeomlása és érzékileg felfogható anyaggá alakulása analóg az aktív struktúra és a róla leváló inaktív forma viszonyával. Az építészeti formák ezen analógia szerint tehát úgy jönnek létre, hogy a szuperponált építészeti hálózatot egy

adott léptéknél megfigyelésünkkel beroppantjuk. A beroppantás előtt a formának még csak különböző valószínűsíthető állapotai léteztek, azt követően viszont ezek közül az egyik valóssá válik. Ezzel azonban nem az adott építészeti lépték valós állapotát kapjuk, hanem annak csupán egy meglehetősen esetleges megtestesülését. (Ennek a spontán formák származtatásakor majd komoly jelentősége lesz.)

A vizsgálatot az építészeti léptékkála bármely pontján elvégezhetjük. Mint arról már korábban szó volt, a legelső léptékhelyen találjuk a klasszikus dizájnt, a formatervezés tárgyi világát. A klasszikus dizájnnal nincs gondunk, mert lényegében levált az építészetéről, és önálló diszciplínaként az építészetnél mára talán már fontosabbnak tartott műszaki funkciók formai megoldásain dolgozik.

Az építészeti formával viszont csínján kell bánni. A helyzet ugyanis az, hogy a szuperpozícióból behívott esetleges formát kézenfekvő dolog abszolutizálni. Ez rendszeresen meg is történik, főleg ábrándos alanyi építészeti asztalán. Jópofa formákkal tele a padlás. Visszaküldeni a formát a kevert hullámtérbe, majd újabbakat és újabbakat lekérni kétségkívül fáradtságos dolog, és főként fáradtságos mindvégig észben tartani, hogy a releváns összefüggések örököké a háttérben lévő rejtett mezőben maradnak.

A dilettantizmus dicsérete

Mi a tenisz? Az-e, amit én játszom, vagy az, amit Federer? Melyik melyiknek égi, ill. földi mása? A kérdés még Borg idejében merült fel bennem, aztán Beckeren, Agassin és Samprason felerősödve most, Federernél már halaszthatatlanul válaszért kiált. Hogy a két dolog különböző, bármiikor bizonyítom. De miért használunk akkor azonos kifejezést megjelölésükre? A hasonlósági magyarázattal egykönnyen szembehelyezhető a különbözőség óriási mértéke, úgyhogy másra kell gondolnunk: a két dolgot az irá-

nyultság, az egymás világába való kölcsönös elvágyódás motivációja köti össze.

Az teljesen világos, hogy a magam részéről törekszem, hogy úgy játsszak, mint Federer. Azonban, *horribile dictu*, miért ne tehetnénk fel, hogy Federer is törekszik, hogy úgy játsszon, mint én? Azaz, hogy mint mi, azok a lelkes százezrek, akik a saját örömeinkre csapkodjuk a labdát. Törekszik, hogy látva ezt a kozmikus léptékű csapkodást, kivonja belőle a lényegét, és személyében a teniszezőnek mint olyannak a reprezentánsaként álljon elő. (A reprezentáció vonatkozó aspektusait Kierkegaard alaposan tárgyalja Don Juan-tanulmányában.)³³ Amikor Federer szeretné megérteni, mi is a tenisz, nem a kalimpáló Vackorok és Zubolyok véletlenszerű mozgását veszi alapul, hanem tehetségének magasából lenézve egyben igyekszik látni a nyüzsgő tömeget. És a tömeg együttes mozgásából a közös cél homogenizáló erőterében feldereng a par excellence tenisz. (Lásd még: Karinthy Frigyes: Barabbás.)

A spontán építészet kvantumfizikai nézőpontja

Mikor Lukács Béla elméleti fizikustól megkérdeztem, hogy a fizika mai állása szerint létezik-e valódi véletlen, azt felelte, hogy erről biztosat egyelőre nem lehet tudni. A Heisenberg-féle határozatlansági elv csak a gyakorlati determinizmust száműzte, a véletlen létezését nem igazolta. Mindezek ellenére úgy a makro-, mint a mikrovilág számunkra elvileg is megjósolhatatlan eseményeit teljes joggal nevezhetjük véletlennek.

A kvantumfizika szuperpozíciójából megfigyelés hatására kézzelfogható anyaggá alakuló elemi részecske viselkedése is teljes egészében a véletlen törvényeit követi. A *véletlen törvénye* szóösszetétel ugyanazt a kétarcúságot mutatja, mint a kvantummechanika egésze: félig a hétköznapi, érzékeinkkel követhető makrovilághoz, félig pedig az érzékek elől végletesen elzárt, köznyelvi modellekkel követhet-

tetlen mikrovilághoz tartozik. A szóösszetételben a *véletlen* képviseli a „túlvilági” komponenst, lévén viselkedése az ember természetes szemlélete számára fölöttébb idegen. (Gondoljunk csak Dosztojevszkij kaszinó-őrületére.)

A *törvény* viszont az „evilági” kiszámíthatóságot sugallja. Az ellentmondás feloldása a *valószínűség* bűvös fogalma, ami tipikusan az értekezés elején körülírt azon matematikai struktúrák körébe tartozik, melyeket a tudós tökéletesen kezel anélkül is, hogy érzékalapú szemléletével megértené a lényegét.

A építészet kevert hullámteréből ki-kicsapódó eseti formák a mögöttes struktúra világának Kolombuszai. Áthajózva a szuperpozíció tengerén, az érzéki valóság ismeretlen földrészein kötnek ki, az azonban, hogy ezek számukra hosszú távon lakható világok-e, nem rajtuk múlik. Egyéni esélyeik nem túl jók, mert spontán formáik többnyire idegenek a makrovilág evolúció által áramvonalassá tett alakzatai között. A tudós megfigyelő itt is megteheti, hogy az evolúció képviselőjében, szaksémáinak segítségével válogat a hektikus eseti formatények között (lásd később az *Evolúció és kortárs vernakularitás* című fejezetet). Ez a kvantumos értelmezés evilági, prózai modellje.

Az elemi részecskék manifesztációja, egyfelől véletlen, másfelől azonban bizonyos, jól számolható valószínűségi mintázatokhoz kötődik. Ebben a mintázat-alkotásra való képességben gyökerezik a spontán formagenezis másik alapvető kvantumfizikai értelmezése. Szinte költői formszületési modell adódik, ha irányt váltunk, és megpróbáljuk a manifesztálódott elemi részecske eseti megjelenéseiből mintegy visszakeresni a szuperpozíció terét. Mivel a Schrödinger-egyenletek megadják, hogy a részecske a tér adott pontján milyen valószínűséggel van jelen, létrejön egy valószínűségi alakzat. (Az elektronfelhő kerülete például jól számítható módon megegyezik az elektronfelhő hullámhosszának bizonyos egész számú többszörösével.)

Forma tehát nemcsak „tárgyképződés”, azaz nemcsak a hullámfüggvény összeomlásakor adódhat, de az őt „alkotó” részecske statisztikus értelmezése révén is.

Ezen a ponton megfogalmazzuk a struktúra és a spontán formák viszonyának kvantumfizikai modelljét: a spontán forma a mögöttes struktúra kevert hullámfüggvényének véletlen pontjaiban adódó mindenkori derivált. Kellően nagyszámú ilyen derivált tehát, mint megannyi érintő, jó közelítéssel kirajzolja a mögöttes struktúra érzékektől egyébként elzárt függvényvonalát, azaz a *spontán viselkedés egészének* a kontúrját.

A tékozló kvantum hazatérése

Szép dolog, amint a tékozló kvantum hazatér. Ezt a digitalizáció teszi lehetővé, melynek során a forma visszastrukturalódik a szuperpozíció ősi állapotába. Walter Brattain és John Bardeen 1948-ban szabadalmaztatta a tranzisztort, mely a kvantummechanikából ismert alagút-effektusra alapozza működését, és forradalmasította a számítástechnikát. Láttuk egyfelől, hogy a kvantumrészecskék szuperpozíciója atomokat hoz létre, az atomok milliárdjainak hőmozgásából pedig statisztikai kontúrokkal létrejönnek a makrovilág formái. A formák lenyomatait, a képeket a digitális technika révén immár inerciamentesen hozzuk létre, aminek következtében válogatás nélkül mindenről képet készítünk. Ez a válogatatlan képözön pedig végül örökre elmerül a gépi memória sötét végtelenjében. Nyugodtan mondhatjuk, hogy a szuperponált elemi részecskék számára göncös ez a világ, de szűk,³⁴ aminek következtében nincs ellenük ez a hazatérés. A digitalizáció a kettes számrendszer segítségével a formát először megőrli, majd a kapott kétféle jelhalmazt beküldi a tranzistorokba. A vízbe visszadobott hal sem érzi jobban magát, mint az így hazatért részecskék a félvezető kristály sokjelentésű, bűvös terében.

NAGY NARRATÍVA, KIS NARRATÍVÁK ÉS A KEVERT NARRATÍVA

A narratíva-típusok származtatása

Nagy narratívának nevezzük azt a világlátást, mely lehetségesnek tartja a valóság tényeinek valamely konkrét vezérelv jegyében történő teljes leképzését. Hogy a világ egy nagy mesében összefoglalható. A posztmodern feltűnése óta a csapból is a *nagy narratíva* halála folyik, és olyannyira divattá vált a *nagy narratíva* emlegetése, hogy a halálhíret keltő közbeszéd, paradox módon, szinte újabb *nagy narratívaként* tűnik fel.

Hogy a *nagy narratíva* mint kultúrmém megszűnjön létezni, nincsen komoly esély. Az emberi kultúra legmélyén megtelepedett gondolati mintáról van szó, amely még a tételes logikai cáfolatokkal is dacol. A probléma gyökere nyilván ott keresendő, hogy a *nagy narratíva* nem az emberi gondolkodás következménye, hanem éppen ellenkezőleg: ennek a paradigmának a jegyében, mintegy erre ráépülve alakult ki gondolkodásunk.

Akár túlél azonban a *nagy narratíva*, akár nem, annyi bizonyos, hogy a 20. században megjelent a nagy ideológiai szembeni szkepszis, ezzel párhuzamosan pedig felbukkant a fragmentált világgéppel való megbarátkozás mémje. A fragmentált világrészletek eseti konglomerátumát nevezem *kevert narratívának*. A szuperpozíció összeomlásakor megtestesült, észlelhető egység, a megszülető elemi forma nem más, mint *kis narratíva*. A kis narratívák naggyá akarnak válni, mely ambíciót csak a heterogenitás dinamikus egyensúlya képes korlátozni. A *kevert narratíva* nem más, mint nagyszámú *kis narratíva* heterogén tere.

A *nagy narratíva* lényege az egyértelműség és a homogenitás. Minden totalitásra törő rendszer nyelve a *nagy narratívára* épül. Ez a nyelv a valóságnak csupán azon szegmensével foglalkozik, amely már teljesen mentes a szu-

perpozíció bizonytalanságától. Lényege a dogmatikus, esztétizáló szemlélet, világlátása formacentrikus. Rendszerében a szuperpozíció ténye nemhogy értelmetlen, de meg sem fogalmazható. A valóság azon tereiben jön létre, ahol valamely manifesztálódott struktúra – *kis narratíva* – túlsúlyba kerül. A megfelelő ellensúlyok kritikai felügyelete híján a *nagy narratívák* ugyan instabil rendszerek, de a *nagy narratíva* étosza – az emberi kultúrában legalábbis – állandó.

A *kevert narratíva* szelleme opponálja a *nagyét*. A *kevert narratívák* terében hasonló potenciálú tárgyi manifesztációk tartják egyensúlyban a rendszert, egymás kölcsönös felügyeletét is ellátva. A *kis narratívák* ezen heterogén tere az a kreatív mező, ahol a különböző fókuszok között esély nyílik a szuperpozicionált állapot megszületésére. A *kevert narratíva* eszménye nem kíván totalitást, nem hisz a tévedhetetlenségben és tagadja az egyértelműséget. A *nagy narratíva* erőteljes gregorián, a *kevert narratíva* mozgékony, sokszólamú fuga.

A humor és az irónia csak a *kevert narratíva* világában jelenhet meg, mely tény a spontán alakítás legitimációjánál komoly jelentőséggel bír.

Humor és irónia

Mit kell csinálni, ha kitört a háború? Vissza kell ragasztani. Legalábbis ezzel a praktikus javaslattal állt elő Karinthy.³⁵ Egy egész világ sűrűsödik ebben az egyedi ötletben. Sőt, ha a *nagy narratíva* rigid módján nézzük, két világot fedezünk fel, ez esetben azonban elesünk a lényeg meglátásának örömetől. Karinthy kijelentésének lényegét a szuperpozicionált helyzet adja: a humor-kvantum a két lehetséges értelmezés köztes terében lebeg. A *nagy narratívák* nem ismerik a kevert állapotot és vele együtt a humort sem. Karinthy háború-rögzítési javaslata feltehetően azért tetszik nekünk, mert szuperpozíciós jellege a korábban

már említett penrose-i alapon rezonál az agyunkban is jelen lévő kevert állapotokkal. A *nagy narratíva* viszont bambán áll a javaslattal szemben, mert nem tudja, hogy a „kitört” szónak tulajdonképpen melyik jelentését vegye alapul. Ha az egyiket nézi, felesleges a ragasztó, de ha a másikat, az se jobb, hiszen egy igazi háború visszaragasztásához elképzelhetetlenül sok ragasztó kellene.

Az irónia kiterjedtebb hatáskörrel és általánosabb érvénynyel rendelkezik, mint a humor, azonban intenzitása, sűrűsége értelemszerűen kisebb. Hatásmechanizmusuk mindenesetre megegyezik. Ennek lényege, hogy legalább két különböző nézőpont működik egyazon fizikai térben, így a szimultán értelmezések kevert hullámtérben egyesülnek, mintegy a diszkrét értelmezések szuperpozíciójaként. Eklatáns példája mindennek a sztereo látás mechanizmusa: két különböző nézőpont közös terében létrejön a par excellence térérzet.

Fontos megjegyezni, hogy a különböző nézőpontok csak akkor generálnak szuperpozicionált hullámteret, ha genesisük is ehhez a kevert állapothoz köti őket. Tetszőlegesen különböző nézőpontok egyidejűségéből csupán „kancsal” képet kapunk, kevert hullámteret nem.

Az irónia minden alkotási folyamat alapfeltétele. Híres elemzéseiben³⁶ Kerényi Károly például Thomas Mann műveit az irónia mintapéldáiként citálja, és nem győzi hangsúlyozni a szimultán értelmezhetőség revelatív hatását.

A kevert narratívák érdemei

A nyugati értelmiség posztmodern filozófiája most éppen ott tart, hogy temeti a *nagy narratívát*. Ennyi elvi nézőponttal a *nagy narratíva* ugyanis már anakronisztikus. Azonban az korántsem biztos, hogy a nyugati értelmiség mémjei legyőzik a világot. Technikai civilizációnk (mekkora narratíva!) ugyan elborította a Földet, de amögött nagy tömegek meggyőződése állt. A posztmodern filozófia vi-

szont csupán vékony hártóját képezi az emberi gondolkodásnak. A tömegek ragaszkodnak a *nagy narratívákhoz*, és ennek oka végzetes formakötődésükben keresendő. Miután a valóság populáris terét a formák, és közülük is túlnyomórészt az együgyű formák uralják, a *nagy narratíva* pedig a formacentrikus-esztétizáló megközelítést képviseli, örök népszerűsége garantált. A *kevert narratíva* lényegét ezzel szemben nem elemi formatényei, a *kis narratívák* adják, hanem maga a kevert strukturáltság és a dinamikus belső arányrend, így a *nagy narratíva* mindenkori ellentpontjaként jelentkezik.

Az adekvát valóságkezelés jegyében elengedhetetlen szükség van a *kevert narratíva* ezen temperáló, oppozíciós szerepére. A spontán alakítás, kevert frekvenciájával, jó-tékony szfumátójával ezt az étoszt erősíti.

A SPONTÁN JÓTÉKONY SZFUMÁTÓJA

A formák diszsonanciája

Charles Bronson és Henry Fonda egymással szemben áll, kezük a pisztolytáska fölött. A teret halálos feszültség tölti be. Megáll az idő. Az arcok rezzenéstelenek. A végtelen feszültség túlnő önmagán. Ez így sokáig nem elviselhető. Aztán hirtelen pisztolylövés dörren, és egy csapásra megoldódik minden.

Megyek a dél-budai rakparton. Átnézek a víz felett. Ott állnak egymással szemben...E-Esz-E, E-Cisz-Esz-E...,³⁷ a feszültség itt is már-már elviselhetetlen. Várok, bár valami azt súgja, itt túlságosan megállt az idő ahhoz, hogy feloldást nyerhessünk.

„Rendszert kell alkotnom, különben más rendszere igaz le” – mondta William Blake.³⁸ Szép gondolat, de némi kiegészítésre szorul. Ha nem szeretnénk más rendszerek által leigáztatni, két út közül választhatunk. Vagy erősebb rend-

szert teremtünk, mint a konkurenciák, vagy az ő értelmezésük szerint nem teremtünk rendszert. Az első útra példa a háborúk világtörténelme, a „the fittest survives”. A második lehetőség jóval izgalmasabb. Mérő László elemzi³⁹ a jól ismert *kő-papír-olló*-játék kapcsán felmerülő lehetséges stratégiákat. A laikus, játékelméletben járatlan versenyző igyekszik minél jobb hatásfokkal kifürkészni ellenfele szándékait. Ha mindketten így játszanak, a jobb intuícióval, pszichológiai érzékeléssel rendelkező fél kerül ki győztesen. Meglepő módon azonban bármilyen jók is az ellenfél ilyen képességei, van ellene hosszú távon biztosan nyerő stratégia. Nem kell mást tennünk, mint bemondáskor teljesen véletlenszerűen választani a három lehetőség közül. Garantált siker természetesen csak akkor várható, ha ő a konvencionális stratégiák valamelyikét alkalmazza. Gyönyörű példája ez annak, hogyan lehet elhajolni egy artikulált rendszer ütése előtt.

A kevert frekvencia gyógyító ereje

A műépítészet vékony jégre merészkedik, amikor tevékenységét kizárólag stilisztikai kánonok szerint végzi. Beláttuk egyfelől, hogy az esztétizáló megközelítés törvényszerű, de a valóság mögöttes struktúráinak megértéséhez a stilisztikai önkorlátozás elengedhetetlen.

A fiatal, ambiciózus építésztanulólától ezzel szemben főként formaérzékenységet várnak el, és később a szakmai gyakorlat lényegét is a formaverseny adja. Az erős építészegyeniségek az általuk favorizált stilisztikai narratíva (*nagy narratíva*) jegyében hozzák létre formacentrikus produktumaikat, amik aztán kikerülnek a különböző építési helyszínekre. És ott szembetalálják magukat Charles Bronsonnal. Artikulált és konkrét saját frekvenciával bíró rendszer legnagyobb ellensége egy másképpen artikulált, és más konkrét frekvenciára hangolt rendszer. A bántó interferenciában explicitté válik az ellentét. Az utcai légalapács

sem árt annyira Mozart a-moll zongoraszonátájának, mint Chopin cisz-moll keringője.

Vegyük szemügyre a spontán alakítás folyamatait. A laikus résztvevők nincsenek beavatva a szakma *nagy narratíváiba*, nem tudják, hogy Derrida nyomán a dekonstruktivizmus mesterséges töredezettséget, Rajk László pedig radikális eklektikát hirdetett. A laikus a hozzá esetlegesen leszivárgó képeket a saját világában, a saját hóbortjai szerint rakja egymás mellé. Az esetlegességek következtében a spontán halmazok nem állnak össze artikulált rendszerre, és értelemszerűen saját frekvenciájuk sem lesz. Nyugodtan nevezhetjük tehát az így előálló képleteket egyfajta vizuális zajnak. Ez a vizuális zaj, zöreje az idők során – tetszik, nem tetszik – körülveszi és beborítja a műépítész alkotásait is, mintegy legömbölyítve, áramvonalassá téve azokat. Segít illeszkedni a használati valósághoz, és szükség esetén mediátorként csökkenti a bőszen egymásnak feszülő *nagy narratívák* közötti feszültséget. Egy gondosan a jövő számára épített ház alkalmas ennek a spontán lera-kódásnak a fogadására, és nem kell a patinázódás folyamatait teremőrnénikkel távol tartani tőle. Rajk László írja: „Az építész hajlamos a megcáfolhatatlan, megkérdőjelezhetetlen elme szerepében tetszelegni. Pedig látnia kellene a nélküle zajló folyamatok hatalmas teljesítményét és különleges esztétikáját. Egész városok épülnek-épültek építészek nélkül. Első pillantásra rá lehet ismerni a spontán építészet termékeire, s nem feltétlenül azért, mert csúnyák. Nehéz tagadni a spontánul beépített erkélyek, loggiák, kerti szerszámkamrák, fészerek sajátos esztétikáját. Vagyis nem gátolni, hanem segíteni kell az emberek vágyainak kiteljesedését, hogy közvetlen világukat saját arcukra formálhassák.”⁴⁰

A spontán alakítás par excellence *kevert narratíva*. És mint ilyen lehetővé teszi a kreativitás alapját képező szuperpozícionált erőter kialakulását.

A giccs és a spontán alakítás viszonya

A spontán építészeti és tárgyformálási tevékenységgel szemben felmerülő leggyakoribb érv, hogy produktumai igen gyakran csúsznak át a giccs területére. A 18-22. képeken bemutatott indonéz olajfestményeket saját rendszerükben minden bizonnyal elérhetné a giccs vádja, már ha azokon a vidékeken egyáltalán létezne a giccs fogalma. Metasíkról nézve azonban – és itt jön be az irónia – átlátjuk az esetleges sanda szándékot és leleplezzük azt, kifogva ezzel a giccs vitorlájából az összes szelet. Kundera írja: „Amint felismerjük, hogy a giccs hazugság, a giccs többé nem giccs.”⁴¹ Tomay Tamás álláspontja⁴² szerint az esetleges ízléstelenség a létrehozás körülményeiben és az alkotói szándékban érhető tetten. A produktum ártatlan.

Igen. Mivel a spontán alkotás *kevert narratíva*, nem tör kizárólagosságra, és meghagyja az ironikus értelmezés lehetőségét. És ahol van tér az irónia számára, a giccs megszűnik giccs lenni.

Efféle ironikus, metasíkbeli értelmezés azonban a rafinált giccs számára nem adható. A *nagy narratíva* bajnoka éppen tanultságának dugájába dől: olyan magasságban úzi sanda játékeit, amelyre kényelmesen már nem látni rá. A metasíkra emelkedés fáradalmait senki nem vállalja, így feloldozás híján a giccs giccs marad.

A spontán építészet kevert rendszere és a giccs alaphelyzetben elkerülik egymást. A giccs – az irónia révén – kizorul a *kevert narratíva* teréből. Giccs csupán a *nagy narratíva* rendszerében létezik. Giccs maga a *nagy narratíva* léte is, és főképp giccs, hogy – bár rendszere örökké ellentmondásos – a Gödel-tétel komplementer-következményeként minden a rendszerén belül megfogalmazható kérdésre biztos válasszal szolgál. Önnön giccs-jellegét minden *nagy narratíva* tagadja, így az csak az őt opponáló *kevert narratíva* nézőpontjából, de ironikus módon csupán a *nagy narratíva* nyelvét felhasználva írható körül. Ez történik éppen e sorok írásakor is.

A KÁOSZ FORMAGENEZISE

A káoszelmélet és vonzatai

A káoszelmélet atyjának Edward Lorentzet tartják. Lorentz meteorológusként determinisztikus modelleket dolgozott ki az időjárás előrejelzése céljából. Azt vette észre, hogy amikor egy determinisztikus modellt úgy futtatott le ismét a számítógépen, hogy a bemeneti paramétert valahol a negyedik tizedes jegy környékén kerekítette, felismerhetetlenül más eredményt kapott, mint korábban. Olyan rendszert talált tehát, amely szokatlanul nagy mértékben volt érzékeny a bemeneti feltételekre. Más szavakkal: a rendszer különböző lefutásai között aránytalanul nagyobb különbség mutatkozott, mint ami a bemeneti adatok közti különbségek alapján várható lett volna. A fizika egész addigi története során tartotta magát az a hit, hogy a bonyolult rendszerek pontos számításának csak a bemeneti adatok pontatlansága és elégtelen száma szab határt. A káoszelmélet megmutatta, hogy elvileg egyébként tökéletesen számolható determinisztikus rendszerek is képesek lehetnek kiszámíthatatlan mozgásra. Jellemzően az ún. nemlineáris, rekurzív rendszerek produkálják ezt a furcsa szabálytalanságot. Olyan rendszerek, ahol a kimeneti adatok egy része determinánsként visszakerül a bemeneti oldalra. Tipikus ilyen rendszer például a kettős inga, az elektronikus erősítő gerjedése, a szembefordított tükrök képszekvenciája, de kaotikus jelenség a biliárdgolyó patogása, a festékkeveredés és a tésztagyúrás is. Bár a tudományfilozófusok vitatkoznak azon, hogy a káoszelmélet a kuhni értelemben⁴³ új paradigmát jelent-e, annyi biztosnak látszik, hogy igazolt törvényszerűségei alapvetően új szemléletre kényszerítik a fizikával foglalkozókat. Még a filozófiába is átnyúlik a probléma, ugyanis bizonyítást nyert, hogy a Naprendszer bolygóinak mozgása is kaotikus. Tehát a kepleri idealizmussal szemben a helyzet az, hogy a boly-

gók mozgása elvileg sem számolható egy bizonyos időhatáron túl. Sőt, a gyakorlatban nem létezik olyan szabályos mozgás, amiben a káosz előbb vagy utóbb meg ne jelenne. Még az egyszerű inga is kaotikus rendszerként tűnik fel, ha figyelembe vesszük a mindig jelenlévő súrlódást.

Azonban nem minden kaotikus, ami bonyolult. Maga a légkör sem kaotikus, legfeljebb részmozgásai, ill. azok a modellek, amelyeket a leírására létrehozunk. Ugyanez igaz a többi, hasonlóan komplex rendszerre, amilyen például a társadalom, a történelem vagy a gazdaság. A szó matematikai értelmében a hőmozgás sem kaotikus, bár köznyelvi-
leg korábban mi is annak neveztük.

Van a Lorentz-féle káosznak egy alig felfogható csodája. Ha az adott dinamikus rendszer lehetséges pályagörbéit speciális módon valamely síkra leképezzük (pl. Poincaré-metszet),⁴⁴ megkapó rajzolatú geometriai alakzatokat kapunk. Bizonyítható, hogy a káosz miatt előrejelezhetetlen mozgások együttese mindig az adott nemlineáris rendszerre jellemző geometriai mintázaton, az ún. kaotikus attraktoron helyezkedik el. A rajzolat szabályossága a kiindulási rendszer determinisztikus jellegére vezethető vissza. Ennek a különös alakzattípusnak Benoit Mandelbrot 1975-ben a „fraktál” nevet adta, utalva ezzel arra, hogy dimenziója általában tört szám. Bizonyos alakzatok tehát a vonal és a sík, mások pedig a sík és a tér közé eső dimenziókkal rendelkeznek. Másik jellemző tulajdonságuk az önhasonlóság, azaz, hogy rendszerükben bizonyos mintázatok, léptékváltásokon keresztül, a végtelenségig ismétlődnek. Az önhasonlóságra a természetben – a falevelek erezetén, vagy a sziklák repedezett felületén kívül – a legismertebb gyakorlati példa Anglia tengerpartjának vonala. Mikor megszerették volna mérni a hosszát, kiderült, hogy fraktáljellegénél fogva az eredmény a ráközelítés mértékével arányosan egyre nő, odáig menően, hogy az egészen pontos mérés a végtelenhez közelítő mérőszámot eredményezne.

A Mandelbrot-halmaz spontaneitása

Az $E = mc^2$ misztikájához fogható a Mandelbrot által definiált különleges halmaz. A 365-370. képeken látható világot az alábbi rekurzív sorozattal generálta a számítógép:

$$X_1 := C$$

$$X_{n+1} := (X_n)^2 + C$$

Olybá tűnik, mintha a fenti képlet kulcs lenne a formák titkos tárházához. Vagy kód, amely képes a világ rejtett, immanens struktúráit érzéki formákká alakítani. Nem tűnik valószínűnek, hogy pusztán a képletet alkotó jelek formátartalma jelenik meg más kombinációban.

Egyfelől a káoszelmélet fontos vonzata, hogy ismét hátrább kell rendezni agarainkat, hiszen újabb, a világba eleve beépített korláttal kell számolnunk a megismerés útján, másfelől a kaotikus attraktor fraktálformái bemutatják a jelenséget, amikor láthatatlan háttérstruktúrákból érzéki formák végtelen univerzuma manifesztálódik.

A Mandelbrot-halmaz esztétikája

Nyugati formaműveltségem idegenkedik a Mandelbrot-halmaz esztétikájától. Az európai alkotó hagyományosan konfliktuskereső, és ezért fájdalommal szüli a formát. Márpedig a fájdalommal szült formák ritkát mutatnak ilyen felelőtlen viselkedést. Ízlésemnek talán éppen az a töretlen lendület idegen, ami konfliktusokat nem ismerve gyöngyözik szerte a tér végtelenjében. De nekem a buddhista ornamentika is idegen, amire viszont a Mandelbrot-halmaz feltűnően hasonlít. És ki vagyok én, hogy azt állítsam, hogy a buddhizmus esztétikája ab ovo fogyatékos? Fritjof Capra amerikai fizikus szoros kapcsolatot lát a kvantummechanika és a keleti filozófiák között.⁴⁵ Nehéz szó nélkül elmenni emellett a szembeötlő hasonlóság mellett. Megle-

het, hogy a keleti világszemlélet a valóságnak nagyobb mélységeibe ér le.

Szerintem is szép viszont e fraktál a különlegesség, a fantasztikum és a lenyűgözőség értelmében. Lélegzetelállító a formagenezis szemtanújának lenni. Akárha karosszékben ülve szemlélhetnénk az ősrobbanást.

Az attraktor-fraktál fenti példája a látszólagos rendezetlenségből levezethető metaformák⁴⁶ újabb példajaként áll előtűnk. Ha analóg módon szemléljük a spontán építészeti formatényeinek vibráló sokaságát, feldereng, és egészen meglepően mutatkozik a *spontán építészet* maga.

AZ EVOLÚCIÓ ÉS A SPONTÁN FORMAKÉPZŐDÉS

Az evolúció filozófiai jelentősége

A Charles Darwin által megalapozott evolúció-elmélet éppen a formagenezis új modellje révén jelentett nagy áttörést a filozófia történetében. Darwint megelőzően nem létezett evilági magyarázat arra, hogy honnan származnak a természet csodálatosan összetett formái. A szekuláris korszakot megelőző világ relatív ateistái, a deisták sem értették ezt, aminek következtében viszont a vallások felől érkező kritikákra nem lehetett megfelelően hatékony válaszok. Az evolúció elmélete viszont világosan megmutatja, hogy megfelelő körülmények fennállása esetén miként képes az egyszerű forma lépésről lépésre bonyolultabbá, komplexebbé válni. Az elmélet sikeressége tovább növelte a szekularitás civil társadalmi terét, és ami témánk szempontjából a legfontosabb, a *nagy narratívák*on kívül eső, hatalom-opponáló világrész malmára hajtotta a vizet.

Fontos megjegyezni, hogy az evolúció elmélete korát meghaladóan strukturalista szemléletű: a rendszer genealógiája helyett a rendszer működését és belső felépítését teszi meg vizsgálata tárgyául. Az evolúció leírása szem-

pontjából abszolúte irreleváns kérdés magának az életnek az eredete. (Darwin egyébként istenhívő volt.) Az örökítés-re képes élő struktúrát pusztá bemeneti adatként kezel, lett légyen az isteni eredetű, vagy „csak” spontán képlet.

Az evolúció csodálatos formagenezise

Az evolúció folyamatához három feltétel szükséges: az öröklődés, a spontán mutációk és a természetes kiválasztódás jelensége. A fenti komponensek jóvoltából a formák annak ellenére adaptálódnak mindenkori környezetükhöz, hogy a nukleinsavtól a fehérjék irányába vezető biokémiai út szigorúan egyirányú.

Az evolúció mechanizmusa zavarba ejtően egyszerű: a véletlen mutációk közül azok öröklődnek tovább, amik a konkurenciaharc közepette legjobban adaptálódnak a környezeti feltételekhez. A bonyolult képletek kialakulásának van azonban még egy faktora: az idő, méghozzá évmilliónyi, évmilliárdnyi idő. Ha azonban a formának van türelme kivárni a tengernyi időt, csodálatos komplexitásra tehet szert. Richard Dawkins evolúcióbiológus a *Vak órásmester* című könyvében⁴⁷ bemutatja, hogy pusztán az evolúció jóvoltából miként jöhettek létre az olyan komplex formációk is, mint amilyen például az emberi szem.

A formahit harca az evolúció ellen

Az evolúció tudományosan bizonyított elméletének a laikus közvélemény által történő elfogadása feltűnően problematikus. (Az anglikán egyház például csak 2008-ban rehabilitálta Darwint, és számos mozgalom született az evolúció tanainak cáfolatára (lásd pl: kreacionizmus). Dolgozatom eddigi, az ember romantikus formakötődését, valamint a struktúrák részvétlen, bonyolult világtól való idegenkedését illető megfontolásai talán közelebb vittek annak megértéséhez, hogy az individuális tudat miért idegenkedik annyira a velejéig struktúraalapú evolúció elfogadásától.

Evolúciós és kortárs vernakularitás

A vernakuláris formák genezise – amilyen például a beszélt nyelv vagy a spontán építészet – tág időperspektívában szemlélve a biológiai evolúcióval analóg módon működik: a nagy számban felbukkanó formamutációkat a természetes szelekció megrostálja, és az esetlegesen bántó kiszögelléseket az idő eróziója áramvonalassá gömbölyíti.

Újszerű megközelítést jelent viszont, ha a formaevolúció valamely belső nézőpontjába helyezkedünk. Így szemlélve erős lassításban és szokatlan módon elkülönülve mutatkoznak a mutációs állapotok. Ráadásul a tág perspektívából kicsinek megismert alakváltozások közelről nézve szokatlanul nagyok mutatkoznak.

Könnyű belátni, hogy az építészet hétköznapi észleléséről beszélünk! A nézőpontváltás miatt kieső evolúciós kreativitás szerepét ebben a szorult helyzetben kiválthatja a műépítész szelekciós tehetsége, amit nagy számban felhalmozott kognitív szaksémáinak köszönhet. A szaksémátarat pedig nyugodtan tekinthetjük integrált evolúciónak, hiszen nagy idők egyéni és kollektív tapasztalatát sűríti. Ily módon pedig nemcsak hogy kiváltódott, de egyenesen vissza került rendszerünkbe az evolúció.

Evolúció és tervezés

A fent leírtak következményeként megállapíthatjuk, hogy a tervezés tevékenységére az evolúció egyfajta kiváltásaként van szükség. Felhalmozott kognitív formasémáinkat hadrendbe állítva, gyorsított változatában modellezhetjük a „struggle for life”-ot. A tervezés sűrített evolúció.

A sűrítés mellett van azonban a tervezésnek egy speciális funkciója is: az általa kezelt, evolúciósan részvétlen, természeti-jellegű struktúrák hálózatába beleszövi saját, eseti nézőpontjának egyedi mintáit. Az individualitás prizmáját a semleges áramló fehér fény névtelen áramába tartva nevesítetten személyes színek rendszerévé alakítja azt.

A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET MEGHATÁROZÓI

A felhasználói akarat szerepe

A megbízó, a felhasználó az esetek döntő részében laikus. A műépítéssel csak a már említett közös kognitív sémák nyelvén tud értekezni, ez a halmaz azonban már a *lapostetőt* sem tartalmazza. Csak a sztárépítész privilégiuma, hogy olyan házat rendelnek tőle, amelyet ő jónak lát. A mértékadó hétköznapi gyakorlatban a megbízó és az építész kölcsönös jó szándékán múlik az adott ügy sikere. Szorító gazdasági közegben a megbízó köznyelvi elvárásai piaci fölénybe kerülnek a szaknyelv finomságaival szemben. Ha sikerül is jó kompromisszumot találni a két nyelv közös terében, a ház utóéletét akkor is lehetetlen – akár törvényi szabályozással is – a szakmai elvárások medrében tartani. Nagyon fontos tehát egyfelől a házhasználó általános műveltsége, különös tekintettel formakultúrájára. Fontos másfelől, hogy a tudós építész ne hajszolja a laikust olyan versenybe, aminek az még a szabályait sem ismeri. Ekkor ugyanis a laikus kimenekül a helyzetből, és csak a saját feje után menve épít, sőt, ami ennél is rosszabb, meg nem értett, félreértett képletek parvenü használójává válik. A teljesen natúr, vagy pláne a megbokrosodott spontán építészet pedig bonyolult kultúrterekben nem képes adekvát viselkedésre.

A stilisztikai meghatározók

A spontánnak két vonulata van. Az egyik az ártatlan spontán, amely saját redukált terében oly elfogulatlansággal használja a természetesen adódó anyagokat, eszközöket és technikákat, hogy a formálás lényegében az *általános spontán* kezében marad. Ha a megszólalási tér nem túl bonyolult, mindez csodálatos formákat eredményez. (Lásd pl. a Mesterműnek a Bokodi tóról és a délkelet-ázsiai spontán építészeiről szóló fejezeteit.)

A másik vonulatot a bűnbeesett spontán jelenti. Ebben az esetben a spontán erők mesterséges formákat esetlegesen raknak össze saját rendszerükben. Az eredmény a hektikus spontán lesz (lásd a Mestermű *Hektikus mutációk* című fejezetét), ami a szakmai pragmatika számára bántó élelkel és sarkokkal rendelkezik. (Az építészet nagyobb időtávjainak eróziója ezen élelkel és sarkok legömbölyítésével hozza létre a mindenkori vernakularitást.)

Az elit kánonok leszivárgása

A 19. század zenekutatói eldugott osztrák hegyi falvakban találtak olyan, addig népdalnak hitt melódiákat, amikről megállapítható volt, hogy eredetileg Haydn kezétől származtak. A kultúrák nagy evolúciós íveiben történő ilyen visszaáramlások szinte kivétel nélkül formaalapúak. A magaskultúra komplex struktúráiról a dolgozat elején tárgyalt módon struktúraszegmensek válnak le, és a leválás pillanatában formákká válnak. A vernakularitás aztán immanens formaérzékenységével domesztikálja saját rendszerébe ezeket a leszivárgó formákat. A folyamatot megkönnyíti, ha már eleve stilisztikai jelként használt alakzatok leszivárgásáról van szó.

Ebben az aspektusban megállapítható a műépítészek bizonyos fokú felelőssége abban, hogy az általuk útjukra bocsátott struktúrák és formák esetleges leszivárgása nem okoz-e morfológiai diszsonanciát.

A gazdasági tényezők hatása

A spontán építészetnek a szegénység jót tesz. Mint a Délkelet-Ázsiáról szóló fejezetben láthattuk, az ott kialakult csodálatos spontán világ létrehozója és fenntartója elsősorban az infinitezimális GDP, ahogy lényegében a vernakuláris építészet egész története is az energiaforrásokkal való célszerű gazdálkodás jegyében zajlott. A szegénység előtérbe engedi, sőt kikényszeríti az *általános*

spontán jótékony működését. (Adekvát anyag- és szerkezethasználata, ember- és használatközpontúság, a heterogenitásnak az egység alá rendelődése.)

A GDP középmezőnyében a spontán háttérbe szorul. Itt találhatók ugyanis azok az „elsőgenerációs” hatalmi struktúrák, amik központosító ideológiáikkal egyrészt ellenségnek látnak minden alternatív morfológiát, másrészt azoktól – saját formarendszerük nárcisztikus túlhasználatával – el is veszik a megszólalási teret.

Előremenekülve a spontán alkotás a fejlett liberális demokráciában juthat ismét konjunktúrához, de a buja termékenységnek korántsem abban a formájában, mint amit a szegénység világa indukál. Itt a demokratikus keretrendszer civil mezőit kínálnak szabad teret a spontán folyamatok számára, nem utolsó sorban a hatalom józan önkorlátozásának jóvoltából.

A kivitelezői gyakorlat

Hiába jó a kotta, ha hamisan játszik a zenekar. A kivitelezés gyakorlata mélyen kultúrába ágyazott, így vele együtt szárnyal, és vele együtt bukik. Bár Magyarországon például az elmúlt húsz évben kialakult a minőségi kivitelezésnek egy nemzetközileg is versenyképes vonulata, az általános kivitelezői gyakorlat még máig sem heverte ki a negyven éves züllés következményeit. A képesítés nélküli építők habozás nélkül rábeszélnek az építetetőt, hogy a számukra kedvezőbb megoldással válthassák fel az építész eredeti koncepcióját. Esz-t játszanak C-dúrban. Ebben a helyzetben is hasznos tehát, ha a megbízónak jó hallása van.

Az építőanyag-piac és a tűzépbarokk

Spengler szerint a hanyatlás biztos jele, ha egy kultúra civilizációba fordul. A turbulens építőanyag-piac tipikusan civilizatórikus vívmány, amit ha a maradék kultúrkomponens még felügyelni képes, nincs túl nagy baj.

Csak hogy nem nagyon képes: az építőanyagok eredetileg jótékonyan absztrakt készlettára önjáró dizájn-univerzumra dagadt. Hipertróf nyelvújítással állunk szemben, ami akkor is ontja az új szavakat, ha túlbőségük már akadályozza a beszédet magát.

A probléma gyökere ott keresendő, hogy az építőanyag-dizájn leszakadt az építészet testéről, és attól jórészt függetlenül végzi az építészet szintaxisához elengedhetetlen elemek gyártást. És ami a legfőbb baj: produktumai nem az építés szempontjából kívánatos elemi jelek (lásd: téglák) vagy morfémák (lásd: ablak), hanem önálló, súlyos jelentést hozó szavak, sőt nem ritkán mondatok (lásd: termékcsaládok, építési rendszerek). Az építészet természetes, spontán szintaxisa ily módon ütközik az önállósult dizájn szintaxisával. (A tehetetlen szakma kínjában „tűzépbarokknak” nevezte el a fenti hipertrófiát.)

Az építési szabályzatok és a hatóságok szerepe

A hivatalos bürokrácia Janus-arcú jelenség. Mint szükséges kontroll jótékony, de mint a természetéből fakadóan folyton a szükségtelenbe átnövő entitás, haszontalan és destruktív. Olyan bonyolult karmesteri szerepre, ami az építészet vezényléséhez szükséges, méltatlan jelölt az állami jogalkotás és bürokrácia. (Mint már szóltunk róla, egyetlen rossz beintésére létrejött pl. az Endrődi Sándor utca.) Itt megint a liberális állam alapkérdésével van dolgunk: az egyén letről szerveződő civil tere hol találkozzon a hatalom fentről lenyúló struktúráival. A délkelet-ázsiai csoda záloga a fenti szempontok szerint az állami akarat teljes hiánya, az elemi, *általános spontán* rousseau-i szabadsága. A Bokodi tó esetében pedig a csoda nem jöhetett volna létre, ha a helyi önkormányzat például típusstervek használatára kötelezi az építkezni vágyó horgászokat. Minden spontán növekedésnek jót tesz a gondos terelgetés, de bármelyiket megfojtja a túlszabályozás.

A véletlen szerepe

A véletlennel definitíve csak valószínűségi alapon számolhatunk. Bár nagy esetszám fennállásakor adódhatnak követhető formát képező valószínűségi kontúrok, általánosságban azonban a legtöbb, amit tehetünk, hogy építményeink terében meghagyjuk a helyet a véletlen számára. (Ha nem hagyjuk meg, úgy is kifejti hatását, de akkor beépülés helyett rombolás árán fog befurakodni rendszerünkbe.)

A természetes erózió

„...vegyél egy ronda csillárt, amelyet a legtöbb polgári lakásban láthatsz: vidd ki az erdőbe, ásd el a földbe a gyökerek közé és meglátod, hogy a természet megszépíti, amennyire csak lehet.” Weöres Sándor sorai⁴⁸ az erózió igazságtevő aspektusát írják le. Az általános spontán struktúrák iránt közömbös, gőgös építészetet rombolja, züllesztí az erózió, míg a velük számoló, őket domesztikáló alkotásokat, paradox módon, továbbépíti és patinazza.

A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET TERMÉSZETE

A spontán alakítás kompetenciaköre

Senki nem gondolhatja komolyan, hogy a műépítészet nélkülözhető. Operaházat, sportcsarnokot, hidakat szerencsétlen dolog lenne stancolt lemezből, kiégett neoncsövekből és deszkadarabokból összerakni. Felmerül tehát a kérdés: mi a spontán építés kompetenciaköre?

A Mesterműben példákat mutatok be a spontán alakítás különböző léptékeiből. Bár a példák a grafikától a városi méretig sorakoznak, nyilvánvaló, hogy a spontán illetékesége a különböző szinteken nem egyforma. Az egészen kis léptékben – grafikai, tárgyi lépték – jelentkező spontán az esetek legnagyobb részében személyes magánügy, ezért legitimitását illetlenség volna megtagadni. A bennünket

körülvevő tárgyak kiválasztása, elrendezése, ruházatunk, lakásunk színeinek formáinak kezelése a spontán alakítás döntő részét kitevő halmaz. Egy lakberendező ugyan megmondhatja nekem, hogy az új trendek szerint narancsszínre kéne festenem szobám falait, én azonban senkinek sem ártva megtehetem, hogy fehéren hagyom őket, vagy, ha tetszik, gumihengerrel mikiegereket nyomtatok rájuk. (Lásd a Mestermű belső terekről szóló fejezetét.)

A spontán építészet legtermékenyebb talaját a ház és a tárgy léptéke közé eső terület adja. Sikeres, önálló spontán épületek létrehozására csak olyan egyszerű dimenziókban van esély, mint az ázsiai falvak, vagy pl. a bokodi horgászto világa. A nyaraló műfaja – ami a fenti két példával megegyező léptéket jelent – szintén hálás terepe a spontán építészetnek. Az ebben a léptékkörben végzett munkák többnyire átláthatók a köznyelvi sémák segítségével, még ha az eredmény nem is talál mindig az elit által aktuálisan definiált esztétikai kánon közepébe.

A ház fölötti lépték túlnő a spontán építés kompetenciahatárán. Mint említettük, a középületek létrehozását hiba volna a hétköznapi sémák ügyességére bízni, hisz’ ezen a komplexitási fokon olyan kérdések fogalmazódnak meg, amikre egyáltalán nem létezik spontán felelet. Hasonló a helyzet a városi léptékkel: bár a nőtt városok gyönyörűségét éppen a spontaneitás adja, a kortárs városi szövet bonyolultsága szakértő urbanistáért kiált.

A táj léptéke alapértelmezésben maga a természetes spontaneitás, ezért az esetleges – egyébként a léptékből fakadóan szükségképp szakértői – beavatkozásoknak ezt szigorúan figyelembe véve kell történniük.

Ha a formát generáló alapstruktúra a spontán kompetenciakörén belül van, jó eséllyel számíthatunk a beszédter kérdéseire adott adekvát válaszra. A jó válaszok gyakorisága pedig korrelál az alapstruktúra jó működésével, és a fölöttes struktúrákba való organikus beágyazottságával.

A spontán alakítás alapkaraktere

A spontán legfőbb jellemzője az additív megközelítés. Mint az első fejezetben már említettük, a tárgyak kezelésének legelemibb módja az egymás mellé helyezés. A toldás, az összeépítés mint legelterjedtebb spontán metódus az egyszerű addíción alapul. Meglévő alakzatok adekvát válasza ez a bővülő igényekre. Az igények megváltozása által indukált átalakítás már magasabb energiaszintet jelent, és ennek megfelelően gyakoriságban az előbbieket mögé szorul. (Az átalakítás egyidejűleg additív és szubsztraktív, s mint láttuk, a kivonó műveletek távolabb állnak a természetes szemlélettől.)

Amilyen gyakran él a spontán alkotó az addíció eszközeivel, olyan ritkán hozza az építés elemeit strukturális kapcsolatba egymással. A laikus nem szoroz és pláne nem oszt. A felosztás művelete, a tulajdonképpen komponálás tehát az az attitűd, ami a spontán alkotásokból a legjobban hiányzik. (Nem soroljuk ide az elemek véletlen eloszlásában a szakértő szem által felfedezett mintázatokat.)

A hektikus spontán

A mutáció eredeti, darwini fogalma a nagy időtávok nagy változásainak eseti, finomhangoló, kis lépéseit jelöli. Hektikus mutációknak az evolúciós folyamatokra nem jellemző, indokolatlanul hirtelen és indokolatlanul nagy változásokat nevezem. A spontán építészet stabil rendszer vetületeként előbb-utóbb mindig homogén viselkedést mutat (lásd a Bokodi tó, vagy a „beállt” kockaház példáját). Természetétől alapvetően idegen a hektikus formák létrehozása, így ha ez mégis megtörténik, annak különleges oka van.

Az egyik ilyen ok azoknak a felhasznált anyagoknak és technikáknak túlzott divergálása lehet, amelyeket egyébként a laikus alkotó általában saját szűkebb környezetének relatíve egynemű közegéből választ. Az építőanyag-piac visszasságairól elmondottakon túl társadalmi és kulturális

turbulenciák nyomában is létrejöhet az értelmezési tartomány efféle szóródása. A vernakularitás alfája és ómegája a redukált elemkészletből történő, gazdaságos és praktikus építési mód, ezért a heterogén túlbőséggel szemben a spontán védtelen, és gyorsan megjelennek felületén a hozzá nem illő hektikus mutációk.

A másik ok, ami a laikus építészet hektikus formáit magyarázza, a spontán folyamatok mimetikus jellegében keresendő. A formaevolúció szempontjából a mimézis képessége jelenti azt a létfontosságú öröklési faktort, amely lehetővé teszi a folytonosan mutálódó formanemzedékek örökségi láncát. Ez az egyébként pozitív tulajdonság az, melynek afiziológiás működéseként a spontán rendszer saját közvetlen előképei helyett idegen, távoli struktúrák alakzatait kezdi másolni. A világot szappanoperák szárnyaiban bejáró infantilis formakincs – mint a globalizált világ újdonsült, vizuális népköltészete – e mimézis egyik fő forrása. A másik forrás a tudatos alkotás motívumtára. A spontán építő elcseni az alanyi műépítész asztaláról annak különbejáratú, „teremtett” formáit, és használatba veszi őket. Miután viszont ezek az alakzatok igen sokszor csak saját, zárt rendszerükben érvényesek, abból kikerülve értelmetlen, koholt formaként mutatkoznak. A nagy narratívák szemantikus mintái így meg nem értetten, jelentésüket veszítve bolyonganak a vernakularitás névtelen terében. A spontán rendszer gyermeki mimézise természeti adottság, így tehát az efféle illetéktelen formahasználatért leginkább a műformák könnyelmű gondozói, a műépítésszek felelnek.

Van végül a spontán mutációk hektikus jellegének egy korábban már érintett szubjektív magyarázata is. Ha szinkronon megfigyelőként túl közelről szemléljük az *általános spontán* finom változásait, és megfelelkezünk az evolúció ívének természetes léptékéről, a perspektív torzítás könnyen a hektikus zűrzavar képzetét keltheti bennünk.

A spontán alakítás univerzalitása

Dolgozatommal és a Mestermű példahalmazával igyekszem bizonyítani, hogy a spontán építésnek és tárgyalakításnak létezik egy olyan univerzális alapja, egy közös, Chomsky-féle nyelvi mélystruktúrája, ami tízezer kilométereket átívelve összeköti a jávai bambuszházat a horányi nyaralóval. (Lásd a Mestermű *Párhuzamok* című fejezetét.) A megfeleléseket magyarázzák egyfelől az ember viselkedését meghatározó ergonómiai, antropológiai és pszichológiai állandók. Másfelől magyarázzák a környezeti állandók, a fizikai törvények és az építés alapmotivációinak azonosságai. Az esetleges eltérések nem hoznak meghatározó viselkedésbeli változást, legfeljebb a kategória-határokat mozdítják el valamelyest. (A trópusi lakóépületeknél tapasztalható, hőhidakkal kapcsolatos közöny pl. nálunk egy kategóriával lejjebb, a nyaralóknál figyelhető meg.)

Vegyük észre: az itt felsorolt determinánsok a spontán alkotást létrehozó laikus szempontjából mind a láthatatlan, mögöttes természeti struktúra, tehát az *általános spontán* részét képezik. A tényt tehát, hogy a spontán attitűd tulajdonságai fellelhetők a Föld bármely pontján, az a már korábban megfogalmazott törvényszerűség magyarázza, miszerint a laikus alkotó mozdulatait örökkön az *általános spontán* erői vezetik.

A spontán építészet ambivalenciája

Sajátos ellentmondás tapasztalható a spontán építészet alapjellege és létrehozójának motivációi között. A laikus építő világa tipikusan *kis narratíva*, és mint ilyen örökké *nagy* akar lenni. A spontán alkotó saját alkotásaiban mindig a *nagy narratívák* felé húzó formákat becsüli, azokra büszke. Ezzel ellentmondóan viszont a *nagy narratíva* építészete éppen a spontán ellenvilágát képviseli.

A laikus jótékony szakszerűtlensége azonban kétféle módon is tompítja a fenti ellentmondás élét. Egyrészt az ama-

tőr formahasználat következtében a szemantikus elemek már eleve önmagukat teszik idézőjelbe, másrészt a strukturátlanság résein keresztül beszivárog az esztétikai értékeket létrehozni képes *általános spontán*.

A spontánra fogékony műépítész a fentiek tükrében nyilván nem a laikus szakirányú deficitjeit tiszteli, hanem azt a *kevert narratívát*, ami a fent elemzett sajátos konstelláció következményeként áll elő.

Míg a *kis narratíva* építészete a laikus, addig a *nagy narratíva* laikus a rossz építész. Szószátyár szemantikus formáit a *nagy narratíva* kánonjai szerint oly résmentesen szervezi – az őt mint alkotót jól azonosító – zárt egésszé, hogy a korábban *speciális spontán*ként megnevezett attitűdnek semmi helyet nem hagy a tervezési folyamatban.

Az alkotás ideálhorizontja

Ha feltesszük Roger Federerről, hogy úgy szeretne teniszezni, mint mi, laikusok, akkor miért ne tehetnénk fel, hogy a tudós műépítész is úgy szeretne tervezni, ahogy az *általános spontán* építőerői munkálnak?

Weöres Sándor a *Teljesség felé* című gondolatgyűjteményében a koholt formák világával szemben egyértelműen az általános háttérstruktúra pártját fogja. A jelen dolgozat mottójául választott Esterházy-idézet is a forma kérdéses voltára figyelmeztet.

Személyükben két vérbeli dizájnerről van pedig szó, az írott szövegek tudós formatervezőiről, akik részben evidens formakötődésük okán, részben annak ellenére megtették azt a hatalmas lépést, amit a kvantumfizika is megtett 80 éve: nyelvük formalizmusával érték el és írták le a formalizmuson túli világot. Azt a térrészt, melyből a formák érkeztek és ahová majd érvényüket veszítve meg is térnek. Az érzéki öntudat perspektívájából nézve ez a forma előtti és egyszersmind formán túli világ örök ideálhorizontként dereng az érzékfeletti végtelen innenső peremén.

ZÁRSZÓ

Mióta a spontán építészettel közelebbről foglalkozom, eretnek felismerés kerített hatalmába: tervezett ház nem lehet szép.²⁸ Illetve csak annyiban lehet, amennyiben nem tervezett. Megfelelhet kánonoknak, lehet praktikus, szellemes vagy rafinált, de szép nem. És a legkevésbé akkor lehet szép, ha elsősorban szép akar lenni. Ha egy tervezett házban mégis feldereng a szépség, az éppen hogy a tervezettség ellenére, mintegy véletlenül, spontán történik. A tudatos alkotásban megjelenő szépséget mindig a *nagy narratíva* repedésein beszivárgó *általános spontán* struktúrái eredményezik. A Doktori értekezésben definiált *speciális spontán* a *nagy narratíva* repedéseinek ezen finom hálózata legalább úgy szem előtt tartja, mint az akadémikus tervezés akaratközpontú kánonjait.

Christopher Alexander a korábban már említett *A Pattern Language* című emblematikus művében hadat üzen a formáló építészetnek, leszámol az alanyi építész figurájával, és azt állítja, hogy a jó építészet megértéséhez és befogadásához nincs szükség szakirányú műveltségre, sőt még tudatosságra sem. Kétségbe vonja az építészet művészi jellegét, és a tudatos tervezést jól komponált erőterek létrehozásával javasolja felváltani, melyekben a formák öntörvényűen, mintegy genetikai alapon, maguktól alakulnak ki. Ezzel egyidejűleg elveti a fel-felbukkanó irányzatok, divatok építészeti létjogosultságát, így az építészeti újnak mint olyannak a létét tagadja. Mindez egybecseng dolgozatom fő tanulságaival, melyekhez több, alapvetően különböző értelmezési modell közös nevezőjeként jutottam.

Doktori munkám fő vonulatában a struktúra elsődlegességét igazolja a mindenkori formával szemben. Belátván azonban, hogy a struktúra elérése és kezelése kizárólag a érzéki formák közvetítésével lehetséges, gondolatmenetem mintegy melléktermékeként bizonyosságot nyer a forma

és vele együtt a közvetlen formaművészet, a dizájn hihetetlen jelentősége.

Fontos azonban különbséget tennünk a nagy narratívák által kedvelt és igencsak propagált szemantikus forma, és a spontán alakulatok körében létező jelentésközömbös, pragmatikus forma között. Előbbi az individuum szeszélyének kitéve erősen hajlamos a hektikus viselkedésre, míg utóbbi a spontán evolúció kiegyenlített munkájának eredményeként nem mutat nagy kilengéseket. (Mutatis mutandis: a már elemzett okokból a spontán is kilenghet, a szemantikus formálást pedig temperálhatja a stílus uniformizáló intézménye.) A dizájn feladata, hogy az önkényre hajlamos szemantikus formát megfelelő kordában tartsa, az építészeté pedig, hogy a pragmatikus formák révén szóhoz juttassa alkotásaiban az általános spontánt.

Dolgozatom a „két Wittgenstein” ellenvilágainak szintéziseként alkot komplex egységet: a korai Wittgenstein logikai-pozitivistá lendületét a konkrét érzéki forma, míg a kései, pragmatikus Wittgenstein lehiggadt, bölcs világát a statisztikai kontúrral definiált háttérstruktúra képviseli.

A kvantumfizika földöntúli, a természetes szemlélet számára felfoghatatlan tényei komoly inspirációt adtak ahhoz, hogy a struktúra-forma egylényegű kettősének modelljét a spontán építészet vizsgálati alapjául válasszam. A penrose-i hipotézis pedig, mely szerint a kreatív tudat az agyi neuronok mikrofizikájában fellépő kvantumjelenségekkel hozható összefüggésbe, egybecseng a *speciális spontán* működéséről a Doktori értekezésben bemutatott gondolatokkal.

Befejezésként álljon itt egy általános megfontolás: miután a spontán építészet mindig és mindenhol a hatalmi sáncon kívüli világ névtelen, és hivatalos önlegitimációra képtelen szereplője, már csak a civil kurázi okán is kötelességünk – a *nagy narratíva* elnyomását ellensúlyozandó – megfelelő rendszerességgel a pártját fogni.

DOKTORI TÉZISEK

SZERZŐ: KECSKÉS TIBOR

DOKTORI ÉRTEKEZÉS CÍME: A SPONTÁN FORMAGENEZIS ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE

MESTERMŰ CÍME: A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET PÉLDÁINAK ELEMZÉSE

TÉMAVEZETŐ: MÓNUS JÁNOS

INTÉZMÉNY: MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

DÁTUM: 2011. JÚLIUS

1. A struktúra-forma fogalompár értelmezésem szerint nem a klasszikus descartes-i dualitás jegyében ölt testet, hanem egylényegű kategóriák vagylagos jelenlétéből következnek. A mindenkori alapot az érzékek elől elzárt mögöttes struktúra képviseli, aminek eseti vetületeiként adódnak az érzéki formák. A megfigyelt struktúra a megfigyelés, ill. beavatkozás hatására forma képét ölti magára, mely forma a struktúra kizárólagos reprezentánsaként viselkedik. Ez a viselkedés azonban megtévesztő, mert az eseti formák csak efemer tünetények, melyek reprezentáció helyett mindig csupán referálnak az őket generáló háttérstruktúrára. A kvantummechanikai párhuzam nyelven megfogalmazva, a spontán építészet szintetikus modellje a következő: a spontán forma a mögöttes struktúra kevert hullámfüggvényének véletlen pontjaiban adódó mindenkori derivált. Kellően nagyszámú ilyen derivált, mint megannyi érintő, jó közelítéssel kirajzolja a mögöttes struktúra érzékektől egyébként elzárt függvényvonalát, azaz a *spontán alakítás egészének* kontúrját.

2. A forma fő értelmezésében a struktúra leeső darabja. Létét a struktúrától való különválásnak köszönheti, és nevet is ekkor kap. Az alapstruktúra felől nézve a leszakadt

struktúrarészlet inaktíválódik, ami lehetővé teszi a résznek új egészként való észlelését. Az új egész vonatkoztatási rendszerében az inaktívált struktúraszegmens viszont élő alstruktúraként újraszerveződik, és az újszülött forma kontúrfelületének belső támrendszereként szolgál tovább. Az egészséges formaérzékelés ebbe a támrendszerbe nem lát bele. A másodlagos formagenezist a formatények új struktúrává való összeállása jelenti, amikor is az új komplex struktúra körül létrejön egy másodlagos, egyesítő kontúr.

3. Nem értjük a struktúrát. Jellemzően lineáris és additív szemléletünk számára a többdimenziós hálózatok működése lényegüket tekintve követhetetlen. A struktúrát elérni, és azt kezelni kizárólag közvetett úton, a rá referáló eseti, érzéki-alapú formatények szakszerű használatával tudjuk. A jelenséget a matematikai és az akusztikus analízissel vizsgálom meg.

4. A spontán építészet alapvetően additív jellegű, lineáris rendszer. A szubsztraktív műveletek közül a lineáris kivonást mint az átalakítási munkák egyik komponensét alkalmazza ugyan, de ez gyakoriságban messze az addíció, tehát a toldás és hozzáépítés gesztusa mögé szorul. Az elemek arányviszonyba helyezésétől viszont a spontán abszolúte tartózkodik. A szorzásnak megfeleltethető hálózatépítés csakúgy idegen tőle, mint a komponálás alapját képező felosztás művelete. Szaksémák híján sem kedve, sem tehetsége nincs a struktúrák kezeléséhez.

5. A spontán építészet *kevert narratívájából* a műépítészet *nagy narratívájába* átkerült dinamikus-pragmatikus formák a *nagy narratíva* képére alakulván rövid úton statikus-szemantikus formákká változnak. Példaként hozható a klasszikus építészeti stílusok egész formakincse, a modern, a posztmodern, vagy éppen a dekonstruktivista építészet.

A formák leszakadva alapstruktúrájukról a Németh Lajos-féle autonóm-klasszikus zárt műtípus halmazába kerülnek, azaz a valóság irányában és jelentéskörük tekintetében egyaránt zártakká válnak. Ezért nem vezet jóra a spontán formáknak a műépítészetbe való direkt beemelése.

6. A kortárs szemlélő a nagy ívű spontán evolúciós folyamatoknak csak olyan parányi szegmenseit látja, melyekben a mutációs lépések aránytalanul megritkulnak és sokszor bántóan nagygyá válnak. Az így előálló hektikus mutációk közül a tudós alkotó azzal a szaksémátárral válogat, amely nagy időtávok nagy esetszámból származó tapasztalatait sűríti. Az időtényező kiesését ily módon a kognitív szaksémátár integrált evolúciója váltja ki.

7. A spontán építészet kevert rendszere és a giccs alap helyzetben elkerülik egymást. A giccs – az ironia révén – kiszorul a *kevert narratíva* teréből. Giccs csupán a *nagy narratíva* rendszerében létezik. Giccs maga a *nagy narratíva* léte is, és főképp giccs, hogy bár rendszere örökké ellentmondásos, a Gödel-tétel komplementer-példájaként minden a rendszerén belül megfogalmazható kérdésre biztos válasszal szolgál. Önnön giccs-jellegét minden *nagy narratíva* tagadja, így az csak az őt opponáló *kevert narratíva* nézőpontjából, de ironikus módon csupán a *nagy narratíva* nyelvét felhasználva írható körül. Ez történik éppen ezen tézis megfogalmazásakor is.

8. A spontán létrejött tárgyak, épületek fő erénye, hogy kevert frekvenciával rendelkeznek, tehát konkrét, saját frekvenciájuk nincs. Ebből következően nem jön létre disszonancia egyéb tiszta frekvenciás, pláne nem hasonlóan kevert frekvenciás formációkkal való találkozásakor. Ez a tulajdonság jótékony szfumátóval veszi körül a spontán építményeket, segítve a különbözőségek zavartalan együttélését. Ez a

szfumátó érvényesül akkor is, amikor a spontán eróziós folyamatok legömbölyítik, áramvonalasítják az individuális alkotások sokszor bántó elmeéleit.

9. A spontán megnyilvánuló vernakuláris építő saját szűk nyelvének teljes pragmatikáját anyanyelvi elsajátítás útján veszi birtokba. Ezzel szemben a szakértő műépítész az általa használt általános építészeti pragmatikával csak felnőtt fejjel ismerkedik meg, ami anyanyelvi struktúrájában folytonossági hiányhoz vezet. Paradox módon tehát a hivatalos építész megszólalásai legtöbbször mellőzik azt az anyanyelvi biztonságot, amivel a spontán alkotó saját illetékességi körén belül rendelkezik.

10. Sajátos ambivalencia tapasztalható a spontán építészet alapjellege és létrehozójának motivációi között. A laikus építő világa tipikusan *kis narratíva*, és mint ilyen örökké *nagy* akar lenni. A spontán alkotó saját alkotásaiban mindig a *nagy narratívák* felé húzó formákat becsüli, azokra büszke. Ezzel ellentmondóan viszont a *nagy narratíva* építészete éppen a spontán ellenvilágát képviseli. A laikus jótékony szakszerűtlensége azonban kétféle módon is tompítja a fenti ellentmondás életét. Egyrészt az amatőr formahasználat következtében a szemantikus elemek már eleve önmagukat teszik idézőjelbe, másrészt a strukturátlanság résein keresztül beszivárog az esztétikai értékeket létrehozni képes *általános spontán*.

11. Az építészet és a dizájn találkozása abban az esetben kényes kérdés, ha a külön evolúciós úton fejlődő klasszikus formaképzés strukturális megfontolások nélkül, pusztán csak a szemantikus formák önérvényére alapozva keres helyet magának az építészet alkotóterében. Ha az építészeti forma nem az építészeti alapstruktúra organikus vetülete, strukturális disszonanciák jönnek létre. A spontán

építés tiszta frekvenciákat kerülő *kevert narratívája* révén – saját kompetenciakörén belül – többnyire elejét veszi az efféle disszonanciáknak. Ha pedig kedvezőtlen külső körülmények hatására mégis fellép a disszonancia veszélye, a „beépített” irónia segít annak közömbösítésében.

12. A szemantikus forma szabályozás híján mindig hektikus, míg a pragmatikus forma csak akkor, ha külső rendszerek gerjesztő hatásának van kitéve. A szemantikus formák individuális divergálását a stilisztikai kánonok temperálják, míg a természeténél fogva temperált spontán rendszereket egyfelől éppen a szemantikus formák, másfelől pedig az aktuális pragmatikájuktól távol eső más spontán pragmatikák tehetik hektikussá.

13. A formaevolúció szempontjából a mimézis képessége jelenti azt a létfontosságú faktort, amely lehetővé teszi a folytonosan mutálódó formanemzedékek örökségi láncát. Ez az egyébként pozitív tulajdonság az, melynek afiziológiás működéseként a spontán rendszer saját közvetlen előképei helyett idegen, távoli struktúrák alakzatait kezdi másolni. A világot szappanoperák szárnyain bejáró infantilis formakincs – mint a globalizmus vizuális népköltészete – e mimézis egyik fő forrása. A másik forrás a tudatos alkotás motívumtára. A spontán építő elcseni az alanyi műépítész asztaláról annak külön bejárátú, „teremtett” formáit és használatba veszi őket. Miután viszont ezek az alakzatok igen sokszor csak saját, zárt rendszerükben érvényesek, abból kikerülve értelmetlen, koholt formaként mutatkoznak. A nagy narratívák szemantikus mintái így meg nem értetten, jelentésüket veszítve bolyonganak a vernakularitás névtelen terében. A spontán rendszer gyermeki mimézise természeti adottság, tehát az efféle illetéktelen formahasználatért leginkább a műformák könyvelő gondozói, a műépítészek felelnek.

DOCTORAL THESES

AUTHOR: TIBOR KECSKÉS

TITLE OF DOCTORAL DISSERTATION: THEORETICAL APPROACH OF THE SPONTANEOUS FORM-GENESIS

TITLE OF MASTERPIECE: ANALYSIS OF SPONTANEOUS ARCHITECTURE EXAMPLES

SUPERVISOR: JÁNOS MÓNUS

INSTITUTE: MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

DATE: JULY, 2011

1. In my approach the structure-design concept doesn't belong to the classical duality of Descartes, but these two components are consubstantial alternatives of the reality of creation. The base is represented by the imperceptible background structure and the perceptible forms are the current projections of this base. The basic structure starts to behave as a form due to observing it, and this appeared form pretends as a representation of the basic structure. It's very important to notice that this behavior is false because instead of representing the form only refers to the structure. Within the quantum mechanics metaphore the integrating model of spontaneous architecture is the following: the spontaneous forms are the derivatives of the mixed wave function at its accidental points. Each derivative acts as a tangent of the function at the current point. By the use of an enough large number of derivatives these tangents practically defines the shape of the function even it was originally imperceptible. This shape represents the spontaneous behavior as a whole.

2. In my main interpretation, form is a piece that gets isolated from the structure. The genesis and also the naming of the form is connected of this separation. From

the perspective of the basic structure, the separated segment is inactivated that helps us to detect the new piece as a whole. Within the new contour the structure-fragment is reactivated and serves this contour as an inner framework. This framework is invisible for the form-perception. In the secondary interpretation form is the addition of the elementary new born forms within a new integrating contour.

3. We don't understand the structures. For the typically linear and additive character of our approach the behavior of the multidimensioned networks is confusing. We can reach and handle the structure only in indirect ways, via the expert use of forms those refers to it. See the mathematical and acoustical examples in my dissertation.

4. Spontaneous architecture has a basically linear and additive character. Although it applies the linear subtraction as the component of transformation works, the frequency of it drops behind the use of additive approaches, like enlarging and additional building. To create proportional relation between the elements doesn't fit to spontaneous behavior. It uses neither the method of multiplication (the base for networks) nor the method of division (the base for all compositions). Having no professional patterns it can not handle the structures.

5. Dynamic-pragmatic patterns those leave the *mixed narrative* of spontaneous architecture for the *great narrative* of professional architecture soon become static-semantic forms. All the forms of the classical styles of architecture, the modern, postmodern and even the deconstructivist architecture serve as good examples. Forms getting isolated from their alive structure get into the group of autonomous-classical closed creations. This

category was created by Lajos Németh and defines a group of creations those are closed forward the reality and have closed interpretation. This is the reason why it isn't worth importing spontaneous forms into official design.

6. Contemporary observer can detect only small segments from the large process of spontaneous evolution and from this point of view the originally small and frequent mutational steps suddenly enlarge and get very rare. The expert chooses among these hectic mutations by his/her cognitive patterns, those compress the experiences of the long past and of many examples. The absence of the time component is compensated by this integrated evolution.

7. As a default, spontaneous architecture and kitsch doesn't disturb each other. Due to irony, kitsch is sidelined from the *mixed narrative*. Kitsch exists only in the territory of the *great narrative*. The existence of the *great narrative* is a kitsch itself, and it is also a kitsch that despite of its eternal inconsistency- as a complementing example of Gödel's theorem - it gives very concrete answers to all kind of questions. The *great narrative* always denies its being a kitsch therefore it can be defined only from the perspective of the *mixed narrative*, but ironically the vocabulary of the *great narrative* must be used for that. The same thing is just happening when composing this certain thesis.

8. There's a great benefit of objects and buildings those were created by spontaneous forces: they have mixed frequency instead of having any certain, exact one. As a consequence no any unpleasant dissonance appears when meeting other objects and buildings, regardless of they have certain or mixed frequency. This attribute surrounds the spontaneous object as a "sfumato" helping the coexistence of many different kind of structures. We can

detect the same “sfumato” when the processes of spontaneous erosion are streamlining the hurtful edges of individual shapes.

9. The vernacular, spontaneous builder owns the narrow path of his/her vernacular linguistic pragmatics as a mother tongue. The educated architect becomes acquainted with the general pragmatics of architecture only as an adult, that leads to a strange deficit in the field of the mother tongue structure. As a consequence the official designer at most of the cases uses the architectural pragmatics with much less confidence than the amateur creator does it in his/her limited territory.

10. There is a special contradiction between the basic character of spontaneous architecture and the motivations of its creator. Since the world of the amateur builder is a typically *small narrative* it always want to become a *great* one. In his/her own creations the amateur creator appreciates always the forms those tend forward the *great narrative*. Inconsistently the *great narrative* represents just the opposition of spontaneity. Amateurism resolves this contradiction in two different ways. On the one hand due to the dilettante use of forms the semantic elements gets an ironic interpretation, on the other hand the *general spontaneity* – that is responsible for general aesthetics – can leak trough the cracks of badly organised structures.

11. The relation of architecture and form design is critical, when form design – that has got a separate evolutionary development – tries to find its place within the architectural creation without any structural considerations. In case architectural form is not the organic consequence of the basic structure, structural dissonances appear. Since spontaneous architecture has a mixed frequency, it can help

to avoid these structural dissonances, of course only within the competence of spontaneous creation. In case this buffer-function doesn't work properly, the “built in” irony surely helps to counteract the dangers originate from the described impact.

12. Semantic form is always hectic in case of not being regulated. As an opposition, pragmatic form is hectic only in case of being provoked. The originally hectic behavior of semantic forms are mostly balanced by the stylistic norms. The originally balanced behavior of spontaneous systems are provoked by the mentioned semantic forms and also by the other types of spontaneous pragmatics those are too strange for understanding.

13. Mimesis is a very important ability for spontaneous architecture in its evolution of forms, because this ability makes it possible to create the chain of inheritance. The malfunction of this useful ability is the reason of copying distant shapes of distant structures instead of the nearby mutational examples. One main source for this mimetic malfunction is the shape collection of the soap operas, those represents the special folk poetry of the modern globalism. The other important source is the set of forms created by professional architects. The spontaneous creator simply steals the architect's private forms from his/her table and begins to use them. Since these special shapes are mostly valid only within the borders of the current individual creation, getting out of them they become meaningless forms and they begin to wander aimlessly in the nameless space of vernacularity. This childish kind of mimetic character is just like natural laws, so we can get to the bitter conclusion: the one who should take most of the responsibility for this misuse of forms is the architect, who is the caretaker of them.

KIVONAT

SZERZŐ: KECSKÉS TIBOR

DOKTORI ÉRTEKEZÉS CÍME: A SPONTÁN FORMAGENEZIS ELMÉLETI MEGKÖZELÍTÉSE

MESTERMŰ CÍME: A SPONTÁN ÉPÍTÉSZET PÉLDÁINAK ELEMZÉSE

TÉMAVEZETŐ: MÓNUS JÁNOS

INTÉZMÉNY: MOHOLY-NAGY MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

DÁTUM: 2011. JÚLIUS

Bár a valódi építészet történetét jórészt a spontán alkotások teszik ki, az akadémikus építészettörténetben csak lábjegyzetként szerepelnek. Munkámmal szeretném bizonyítani, hogy ez a mellőzöttség indokolatlan, és hogy a hektikus formaképzésre hajlamos individualitásnak szüksége van a névtelen, civil alkotóerők révén működő vernakularitás kiegyensúlyozó erejére.

Doktori értekezésemben igyekszem sok nézőpontból elemezni a spontán formagenezis jelenségét, különös tekintettel a struktúra-forma kettősség kérdéseire. Matematikai, fizikai, nyelvészeti és evolúciós párhuzamokkal világítom meg a spontán alakítás lényegét. Bemutatom, hogy a spontán forma nem más, mint a szuperpozicionált háttérstruktúra eseti, érzéki vetülete. Felvetem a pragmatikus, integráló megközelítés modelljét, melyben az eseti spontán formatények hektikus világán túlnézve, kirajzolódik a spontán építészet egészét definiáló statisztikai kontúr.

A mesterműben nagyszámú fényképes példa és szöveges elemzés segítségével vizsgálom a spontán tér- és tárgyalkakítás különböző léptékekben történő gyakorlati megjelenéseit. Összehasonlító elemzésekkel bizonyítom, hogy a spontán építészet univerzális nyelve mindenhol megtalálható, és alaptulajdonságai helytől és időtől függetlenek.

ABSTRACT

AUTHOR: TIBOR KECSKÉS

TITLE OF DOCTORAL DISSERTATION: THEORETICAL APPROACH OF THE SPONTANEOUS FORM-GENESIS

TITLE OF MASTERPIECE: ANALYSIS OF SPONTANEOUS ARCHITECTURE EXAMPLES

SUPERVISOR: JÁNOS MÓNUS

INSTITUTE: MOHOLY-NAGY UNIVERSITY OF ART AND DESIGN

DATE: JULY, 2011

Although the real history of architecture is formed by spontaneous creations, in the academic history of architecture they take part just as a footnote. In my work I would like to prove that this neglect of the subject is causeless and the hectic forming of individual creation really needs the balancing power of vernacularity driven by anonymous, civil creative forces.

In my doctoral dissertation I tried to analyse the form-genesi and in particular the questions about the duality of the structure and form from quite many points of view. I use the parallels of mathematics, physics, linguistics and evolution highlighting the essence of spontaneous creation. I demonstrate that spontaneous form is the sensual projection of the superpositioned background structure. I suggest a model of pragmatic and integrating approach to exceed the hectic world of accidental formations and reach the statistic contour of spontaneous architecture as a whole.

In the masterpiece I use a large number of photo examples and textual analysis to examine the practical appearances of spontaneous spatial and object creation. I use comparative analysis to prove that spontaneous architecture is a universal language and its basic properties are independent from place and time.

IRODALOMJEGYZÉK

- Alexander, Christopher: A Pattern Language; New York, Oxford University Press, 1977;
- Alexander, Christopher: The Timeless Way of Building; New York, Oxford Univ. Press, 1979;
- Atelier Bow-Wow: Pet Arcitecture Guide Book; Living Spheres Vol.2; Tokyo, 2002.08.31.;
- Atkinson, Rita; Atkinson, Richard: Pszichológia; Budapest, Osiris Kiadó, 1997;
- Balogh István: Az építészeti forma; Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 2002;
- Barthes, Roland: Mitológiák; Budapest, Európa Kiadó, 1983;
- Bolgár Kálmán, Nagy T. Katalin: Kondor Béla-katalógus, Budapest, Interpress Kiadó, 1984
- Brückner János: Akusztika; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1965;
- Capra, Fritjof: The tao of physics; London, Fontana Paperbacks, 1985;
- Chomsky, Noam: Mondattani szerkezetek; Nyelv és elme; Budapest, Osiris-Századvég Kiadó; 1995;
- Chomsky, Noam: Újabb adalékok a velünk született eszmék elméletéhez; in Papp Mária: A nyelv keletkezése, Budapest, Kossuth Kiadó, 1974;
- Dawkins, Richard: Az önző gén; Budapest, Gondolat Kiadó, 1976;
- Dawkins, Richard: Isteni téveszme; Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2007;
- Dawkins, Richard: A vak órásmester; Budapest, Kossuth Kiadó, 2011;
- Eco, Umberto: Nyitott mű; Budapest, Európa Könyvkiadó, 1998;
- Esterházy Péter: UJJGYAK, 1 könyv; Élet és Irodalom, 2011.06.17.;
- Érdi Bálint: Bolygórendszerek kaotikus dinamikája; Budapest Természet Világa, 2003.05.
- Füst Milán: A feleségem története; Budapest, Magvető Kiadó, 1973;
- Frampton, Kenneth: A modern építészet kritikai története; Budapest, Terc Kiadó, 2009;
- Freud, Sigmund: Esszék; Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1982;
- Galántai Zoltán: Előadás; Budapest, MOME, 2008. 12. 10.;
- Gleick, James: Káosz; Budapest, Göncöl Kiadó, 2004;
- Haba Péter: Strukturalista építészetelméleti törekvések Magyarország az 1960-70-es években; Szakdolgozat, ELTE, 2002;
- Hall, Edward T.: Rejtett dimenziók. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980;
- Hašek Jaroslav: Svejk; Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Kiadó, 1956;
- Heisenberg, Werner: A rész és az egész; Budapest, Gondolat Kiadó, 1967;
- Hofstadter, D. R.: Gödel, Escher, Bach; Budapest, Typotex Kiadó, 2005;
- Janáky István: A hely; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1999;
- Janáky István: A negyedik műtípus; Budapest, Bercsényi 28-30, 1977/2;
- Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon; Budapest, Terc Kiadó, 2004;
- József Attila: Ars poetica (vers); Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1956;
- Karinthy Frigyes: Betegek és bolondok; Szeged, Szukits Kiadó, 1996;
- Karinthy Frigyes: Címszavak a Nagy Enciklopédiához; Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1980;
- Karinthy Frigyes: Én és énke; Budapest, Móra Könyvkiadó, 1981;

- Karinthy Frigyes: Görbe tükör (Szerk: Ungvári Tamás); Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1978;
- Karinthy Frigyes: Viccelnek velem; Budapest, Ferenczy Könyvkiadó, 1996;
- Kask, Eva és Kivi, Signe: A Complete Guide to Estonian Bus Stops; Tänapäev, 2008;
- Kálmán László – Nádasdy Ádám: Hárompercesek a nyelvről; Budapest, Osiris Kiadó, 1999;
- Kerényi K.-Mann, T.: Beszélgetések levélben; Budapest, Gondolat Kiadó, 1989;
- Kesztyer Lőrinc: Összhangzattan; Budapest, Zeneműkiadó, 1952;
- Kierkegaard, Soren: Mozart Don Juanja; Budapest, Európa Kiadó, 1993;
- Komlós Aladár: A giccs; Budapest, Nyugat (folyóirat), 1931. 13. szám;
- Kosztolányi Dezső: Ének a semmiről vers; in: Kosztolányi Dezső összes versei (a szöveget gondozta: Réz Pál), Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1984;
- Kubo, Michael: Idegen megszállás; Budapest, Élet és Irodalom, 48. évfolyam, 42. szám;
- Kuhn, Thomas: A tudományos forradalmak szerkezete; Budapest, Osiris Kiadó, 2000;
- Kundera, Milan: A lét elviselhetetlen könnyűsége; Budapest, Európa Kiadó, 1992;
- Kuroki, Gen: A Sokal-ügy dokumentumai; <http://hps.elte.hu/~gk/Sokal/Sokal.html>
- Madách Imre: Az ember tragédiája; Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1987;
- Mann, Thomas: József és testvérei; Budapest, Európa Kiadó, 1986;
- Margócsi István: Hová lett a Bartóki modell a mai magyar költészetből?; ÉS, 2006.07.21.;
- Maródi Máté: Káosz a társadalomtudományokban?; Budapest, Magyar Tudomány, 2002/10;
- Márai Sándor: Napló (1943-44); Budapest, Helikon Kiadó, 2008;
- Mátrai Péter: Spontán építészet; Budapest, Magyar Építőművészet, 1987/1;
- Mérő László: Észjárások; Budapest, Typotex Könyvkiadó, 1994;
- Mérő László: Káosz; Budapest, Magyar Narancs, XIX.évf. 33.szám, 2007;
- Mérő László: Mindenki másképp egyforma; Budapest, Tericum Kiadó, 1996;
- Monori M. A. – Tillmann J. A.: Ezredvégi beszélgetés Paul Virilióval; Budapest, MTV, 1996;
- Nagy Elemér: Erik Gunnar Asplund; Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974;
- Nádasdy Ádám: Ízlesek és szabályok; Budapest, Magvető Kiadó, 2003;
- Németh Lajos: A művészet sorsfordulója; Budapest, Gondolat Kiadó, 1970;
- Németh T. Enikő: Saussure és Chomsky: Az „azonos” nézetek különbözősége; Tanulmány, Szeged, 2002;
- Oliver, Paul: Dwellins; London, Phaidon Press Limited, 2003;
- Országos Építésügyi Szabályzat; Budapest, Építésügyi Tájékoztatói Központ, 1981;
- Papp Mária (szerk): A nyelv keletkezése; Budapest, Kosuth Kiadó, 1974;
- Pazar Béla: Az ártatlan kép; esszé; in: Széptől szépig (és vissza), 2004;
- Pazar Béla: Érdektelen építészet; ARC4, 102. oldal;
- Penrose, Roger; Hawking, Stephen: A nagy, a kicsi és az emberi elme; Budapest, Akkord Kiadó, 2003;
- Popper, Karl: Három nézet az emberi tudásról; Budapest Áron Kiadó, 1999;
- Popper Péter: Lelkek és göröngyök; Budapest, Saxum Kiadó, 2005;

Prószéky Gábor: Előadás; Budapest, Nyitott Műhely, 2002. 10.12.;

Radnóti Sándor: Jó ízlés, rossz ízlés; Mindentudás Egyeteme, 2003.04.22.;

Rajk László: Radikális eklektika, réteges építészeti; <http://www.rajk.hu/lehel.html>;

Rosswog, Martin: Inside houses; Könemann, 2002;

Rudofsky, Bernard: Architecture Without Architects; London, Academy Editions, 1964;

Rudofsky, Bernard: Life as a Voyage; Basel, Birkhäuser Verlag AG; 2007;

Sardar, Z.-Abrams, I.: Káoszelmélet másképp; Budapest, Edge 2000Kft, 2003;

Saunders, William S.: Book review of A Pattern Language Hard/Soft Cool/Warm No.16 winter/spring 2002

Saussure, Ferdinand de: Bevezetés az általános nyelvészetbe; Budapest, Gondolat Kiadó, 1967;

Schrödinger, Erwin: Válogatott tanulmányok; Budapest, Gondolat Kiadó, 1985;

Shakespeare, William: Szentivánéji álom; ford: Arany János; Budapest, Európa Kiadó, 1988;

Sim, Stuart: Derrida és a történelem vége; Budapest, Alexandra Kiadó, 2003;

Smiló Dávid: A sátoztető kockaház leleplezése; <http://hg.hu/cikk/epiteszet/8498-a-satortetos-kockahaz-leleplezese#>, 2010. 01. 08.;

Spengler, Oswald: A Nyugat alkonya; Budapest, Európa Kiadó, 1995;

Szalay Lajos: Genesis; New York, Madison Avenue Church Press, 1966;

Szathmári Sándor: Kazohinia; Budapest, Magvető Kiadó, 1980;

Szentkirályi Zoltán: Az építészet világtörténete; Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadó, 1980;

Tél Tamás: A káosz természetrajza; Budapest, Természet világa, 1998.09.

Tillmann J. A.: Ezredvégi beszélgetés Szalay A. Sándorral: 1998;

Tőzsér János: Játékok és nyelvjátékok; Budapest, Kávé, 2001;

Tőzsér János: Metafizika; Budapest, Akadémiai Kiadó, 2009;

Vargha Mihály (szerk.): Nemzeti Színház Tervpályázat; Budapest, Gyorsjelentés Kiadó, 1997;

Vukosavljev Zorán: Spontán – montázs – építészet; Budapest, Kortárs építészet, I. évfolyam, 1. szám, 1988. november;

Weöres Sándor: A teljesség felé; Budapest, Tericum Kiadó, 1994;

Weöres Sándor: Egyedül mindenkivel; Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1993;

Wittgenstein, Ludwig: Filozófiai vizsgálódások; Budapest, Atlantisz Kiadó, 1998

JEGYZETEK A DOKTORI ÉRTEKEZÉSHEZ

¹ Esterházy Péter: UJJGYAK, 1. könyv. Mondatok Varga Mátyás új kötetéről, *Élet és Irodalom*, 2011.06.17.;

² Dolgozatomban a *design* kifejezést a magyar szóhasználat szerint, azaz a *formatervezés* megfelelőjeként használok.

³ Unidentified Flying Object. A köznyelv ezt a száraz definíciót dúsította fel a nagy szemű zöld kis lények mítoszával.

⁴ Umberto Eco: Nyitott mű; Budapest, Európa, 1998 (eredeti, első kiadás: 1962);

⁵ Bernard Rudofsky: *Architecture Without Architects*; London, Academy Editions, 1964;

⁶ Christopher Alexander: *A Pattern Language*; New York, Oxford University Press, 1977;

⁷ Alan Sokal fizikus-matematikus 1996-ban a Duke University Press által jegyzett *Social Text* című tudományos magazin hasábjain megjelentetett egy szándékosan értelmetlen tanulmányt a kvantumgravitációról. Később leleplező cikket közölt tréfájáról. Sokal provokatív tette a posztstrukturalista szakmai diskurzus szellemes és elgondolkoztató kritikáját adja.

⁸ Jaroslav Hašek: *Svejk*; Bratislava, Szlovákiai Szépirodalmi Kiadó, 1956; 1. kötet, 323. o.;

⁹ Galántai Zoltán tudománytörténész és jövőkutató kijelentése a MOME Doktori Iskolájában *Biopolitika és jövő* címmel tartott előadásán; 2008. 12. 10.;

¹⁰ Albert William Tucker amerikai matematikus 1950-ben fogalmazta meg a fogolydilemma alapképletét, mely bizonyítja, hogy a kooperáció figyelmen kívül hagyásával meghozott döntések akkor is lehetnek tévesek, ha tisztán racionális következtetések eredményei.

¹¹ Thomas Mann: József és testvérei; Budapest, Európa, 1986; 34-35. o.; Thomas Mann ebben a metaforájában

megelőlegezte a fizika legújabb geneziselméletét. (Lásd még Lawrence Krauss előadását: <http://www.youtube.com/watch?v=7ImvIS8PLIo>)

¹² Mérő László: *Észjárások*; Budapest, TypoTEX, 1994; Megismerési és gondolkodási sémák, 93. o.;

¹³ Karinthy Frigyes: *Én és énke*; Budapest, Móra Könyvkiadó, 1981;

¹⁴ A klasszikus dizájn saját konkrét frekvenciájával visszacsatol saját egykori alapstruktúrájába. A létrejövő disszonanciát a rekurzivitás miatt fellépő Lorentz-féle káosszal is modellezhetjük. A helyzetet súlyosbíthatja a párhuzamosan megjelenő szemantikus elemek egymás közti disszonanciája.

¹⁵ „Isten hiánya isten alakú, az apa hiánya apa alakú – a nyakkendő hiánya is nyakkendő alakú, csak nem szorít annyira.” Esterházy Péter megjegyzése Pascal nyomán; *Franfurti Könyvvásár*, 2004;

¹⁶ Janáky István: *Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon*; Budapest, Terc, 2004;

¹⁷ Janáky István: *A negyedik műtípus*; Bercsényi 28-30, 1977/2; Janáky kiegészíti Németh Lajos három műtípusát egy negyedikkel. Németh Lajos műtípusai: 1. Rituális-mágikus: a valóság felé nyitott, jelentésköre zárt; 2. Autonóm klasszikus: a valóság felé zárt, és a jelentésköre is zárt; 3. Szubjektív-romantikus: a valóság felé zárt és a jelentésköre nyitott. Janáky Negyedik műtípusa: a valóságfelé nyitott és a jelentésköre is nyitott.

¹⁸ Pazár Béla: *Az ártatlan kép; esszé*; in: *Széptől szépig (és vissza)*, 2004; 30-32. o.;

¹⁹ Sri Lanka, Burma, Laosz, Vietnam, Kambodzsa, Thaiföld, Malajzia, Szingapúr, Indonézia; a kilenc ország – a legszegényebb Burmától a leggazdagabb Szingapúrig – a gazdasági fejlettség tág spektrumát adja.

- ²⁰ Dolgozatomban nem a hatalmat gyakorló, antidemokratikus junta által használt *Mianmar*, hanem a hagyományos *Burma* országnevezés szerepel.
- ²¹ Nyaung Shwe, Inle-tó, Burma;
- ²² Luang Namtha, Laosz;
- ²³ A védett kereskedelmi márkákkal ezen a vidéken többnyire csak illegális másolatok formájában találkozhatunk.
- ²⁴ Bokeo Nam Kan Nemzeti Park, Laosz;
- ²⁵ OÉSZ: Országos Építésügyi Szabályzat, a jelenleg használatos OTÉK jogelődje;
- ²⁶ A nyelvi párhuzam megfogalmazásához sokat merítettem Peredy Mártával folytatott beszélgetéseimből.
- ²⁷ Füst Milán: A feleségem története; Budapest, Magvető, 1973; 215. o.;
- ²⁸ Karinthy Frigyes: Címszavak a Nagy Enciklopédiához; Budapest, Szépirodalmi, 1980; 140. o.;
- ²⁹ Termékeny vitát legfeljebb arról lehetne folytatni, hogy „dajer”, avagy „dajjer” a helyes kiejtés. Utóbbihoz egyetlen injekció mindenestre nem elég.
- ³⁰ Monori M. A. – Tillmann J. A.: Ezredvégi beszélgetés Paul Virilióval; Budapest, MTV, 1996;
- ³¹ Roger Penrose, Stephen Hawking: A nagy, a kicsi és az emberi elme; Budapest, Akkord, 2003; 130-142. o.;
- ³² Schrödinger, Erwin: Válogatott tanulmányok; Budapest, Gondolat, 1985; 123-127. o.;
- ³³ Kierkegaard, Soren: Mozart Don Juanja; Budapest, Európa, 1993; 36. o.;
- ³⁴ Kosztolányi Dezső: Ének a semmiről; 1933 (versrészlet parafrázisa);
- ³⁵ Karinthy Frigyes: Görbe tükör (Szerk: Ungváry Tamás), Felkelés; Budapest, Szépirodalmi, 1978;
- ³⁶ Kerényi Károly – Thomas Mann: Beszélgetések levélben; Budapest, Gondolat, 1989;
- ³⁷ Ennio Morricone filmzenéjének vezérmotívuma (Volt egyszer egy vadnyugat; rendezte Sergio Leone, 1968);
- ³⁸ William Blake: Jeruzsálem (1804-1820);
- ³⁹ Mérő László: Mindenki másképp egyforma; Budapest, Tericum, 1996; 131-135. o.;
- ⁴⁰ Rajk László: Radikális eklektika, réteges építészet; <http://www.rajk.hu/lehel.html>;
- ⁴¹ Milan Kundera: A lét elviselhetetlen könnyűsége; Budapest, Európa, 1992; 330. o.;
- ⁴² Beszélgetés Radnóti Sándor *Az ízlésről* című előadása kapcsán; Mome Doktori Iskola, 2008. 05. 14.;
- ⁴³ Thomas Kuhn: A tudományos forradalmak szerkezete; Budapest, Osiris, 2000;
- ⁴⁴ James Gleick: Káosz; Budapest, Göncöl Kiadó, 2004; Poincare-metszet: 171. o.;
- ⁴⁵ Fritjof Capra: The tao of physics; London, Fontana Paperbacks, 1985;
- ⁴⁶ metaforma: másodlagos, vagy felettes forma;
- ⁴⁷ Richard Dawkins: A vak órásmester; Budapest, Kossuth Kiadó, 2011;
- ⁴⁸ Weöres Sándor: A teljesség felé; Budapest, Tercium, 1994; 85.o.;

JEGYZETEK A MESTERMŰHÖZ

¹ A Walter Spies (1895-1942) által létehozott festőiskola (Pita Maha) Bali szigetének közepén, a magaslati fekvésű Ubud városában működött. Napjainkra Ubud Bali művészeti központjává vált.

² Jánossy György (1923-1998) utolsó alkotóéveit a tanításnak és struktúratanulmányainak szentelte. Utóbbiak méltó feldolgozása nagyban hozzájárulna a magyar építészet közelmúltjának jobb megértéséhez, és egyben teljesebbé tenné e kivételes építészegyéniség életművéről és látásmódjáról alkotott képünket.

³ Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon; Budapest, Terc Kiadó, 2004; 119., 57. és 103. o.;

⁴ Minden olyan fejezet végén e szerint a megfontolás szerint járok el, ahol az elemzett példák megfelelő mértékű morfológiai homogenitást mutatnak.

⁵ A bemutatott épület Burma történelmi kisvárosában, Baganban található. Bagan városa és közvetlen környéke az ott található több ezer ősrégi sztúpáról híres.

⁶ A családfő teagyári munkás a Sir Thomas Lipton-teagyárban, Dam-batennében.

⁷ A MOME Doktori Iskolája 2006. szeptemberében tanulmányutat szervezett Ljubjanába Plečnik munkáinak megtekintése céljából.

⁸ Longhouse: 30-50 méter hosszú, közös nyeregtető alatt sorakozó és közös teraszra nyíló lakásokat befogadó régi maláj épülettípus.

⁹ Martin Rosswog: Inside houses; Könemann, 2002;

¹⁰ Az észti buszmegálló-példák Eva Kask gyűjtéséből származnak: Eva Kask és Signe Kivi: A Complete Guide to Estonian Bus Stops; Tänapäev, 2008;

¹¹ Pazár Béla: Érdektelen építészet; ARC4, 102. o.;

¹² Mátrai Péter: Spontán építészet; Budapest, Magyar Építőművészet, 1987/1;

¹³ A 258-as és a 260-as fotók: Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon; Budapest, Terc Kiadó, 2004; 177. ill. 118. o.;

¹⁴ Bernard Rudofsky: Architecture Without Architects; London, Academy Editions, 1964;

¹⁵ A 414-es kép: Janáky István: Az építészeti szépség rejtekei Magyarországon; Budapest, Terc Kiadó, 2004; 169. o.;

¹⁶ Janáky István: A hely; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1999; A befejezetlen ház, 103. o.;

¹⁷ Voltak, akik a kockaház ezen vernakularizációs folyamatát évtizedekkel ezelőtt világos tényként érzékelték; Somlyódy Sándor építész pl. már 1980-as évek első felében határozottan állította, hogy a sátortetős kockaház egyszer még kiérdemli, hogy skanzenbe kerüljön. (Személyes közlés.)

¹⁸ Esterházy Péter – Ottlik Géza iránti tiszteletét kifejezendő – 1981-82-ben, 250 órányi munkával, egy 57 x 77 cm-es rajzlapra felírta az *Iskola a határon* teljes szövegét.

¹⁹ Mátrai Péter: Spontán építészet; Budapest, Magyar Építőművészet, 1987/1;

²⁰ Szathmári Sándor: Kazohinia; Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1980;

²¹ Karinthy Frigyes: Rejtvények; A viccelnek velem c. kötetből, Budapest, Ferenczy Könyvkiadó, 1996;

²² Jeff Reumaux francia matematikus 2004-ben, a laoszi kormánnyal kötött megállapodás szerint – az esőerdők ökológiai egyensúlyának elősegítésére – összetett programot dolgozott ki. A program végrehajtásához szükséges pénzt speciális ökoturizmus révén teremti elő, melynek lényege, hogy a dzsungel mélyén megépített házakba érkező vendégek helyi viszonylatban jelentős pénzüsszeget készek áldozni, hogy a trópusi flórát és faunát szakavatott vezetők segítségével alaposabban megismerhessék. Csak

remélni lehet, hogy a turisztikai-üzleti sikerek nem válnak önjáróvá, szembefordulva az eredeti, nemes célokkal.

²³ Anna Heringer és Eike Roswag; ezen munkájukért megkapták a „The Architectural Review Awards for Emerging Architecture” elismerést.

²⁴ Janáky István: A hely; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1999; 183. o.;

²⁵ Janáky István: A hely; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1999; 23. o.;

²⁶ Janáky István: A hely; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1999; 133. o.;

²⁷ Janáky István: A hely; Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1999; 196. o.;

²⁸ E kijelentés a dolgozat szelleméből következő, általános esztétika jegyében fogant. Zárt alkotások zárt kánonoknak való megfelelését nem érinti.

SZAKMAI ÖNÉLETRAJZ

Kecskés Tibor

1114 Budapest, Kanizsai u. 26.

Tel/fax: +36 1 466 2313

Mobil: +36 30 286 0824

e-mail: tkecskes@yahoo.com

www.kecskestibor.hu

építész vezető tervező

É/1 01-2495/12

belsőépítész vezető tervező

BÉ/1 01-2495/12

felelős műszaki vezető

MV-Ép/A-MÉK 01-02495/2012

Tanulmányok

József Attila Gimnázium, Budapest	1979-1983
Budapesti Műszaki Egyetem Építészmérnöki Kar	1983-1984
Magyar Iparművészeti Egyetem Tervezőképző Intézet	1985-1989
Magyar Iparművészeti Egyetem Mesterképző Intézet	1989-1991
Magyar Építőművész Szövetség Mesteriskolája	1994-1996
Helsinki Műszaki Egyetem Építészkar, tanulmányi ösztöndíj	1998-1999
Magyar Iparművészeti Egyetem Doktori Iskola	2006-2009

Építészet

ravatalozóépület terve; Nógrádsáp, 1990;
református templom; Budakeszi, pályázati terv, 1992;
Hotel Wien Budapest - rekonstrukció, 1993;
Szegedi Nemzetközi Vásár; pályázati terv, 1994;
Váci Dunaparti Sportcentrum; pályázati terv, 1995;
családi házak, Budapest, pasaréti út; pályázati terv, 1995;
Kaáli-Nagy Armand nyaralójának építészeti terve, 1995;
Újpest Városkapu; városrendezési tervpályázat, 1996;
kultúrház, Aba; rekonstrukció,bővítés, 1997;

barokk műemléktemplom, Alcsútdoboz; rekonstrukció, 1999;
Fenyvesi Gáborék családi házának terve, 2000;
épületbővítés tervezése; Budapest, Kanizsai u., 2000;
a Zsámbéki Református Templom terve, 2001;
református parókiaépület terve; Zsámbék, 2001;
játsszópark pavilonjának terve; Budapest, Boldizsár u., 2001;
Vajda János családi házának terve; Budaörs, 2002;
Varga Kristóf műtermének építészeti tervei; Budapest, Anker ház, 2002;
Lelkes Zoltán családi házának terve; Kóspallag, 2002;
Forisek György családi házának tetőtérbeépítése; Budaliget, 2002;
Kalmár Péter családi házának terve; Budaörs, 2002;
Csillag Gabriella családi házának terve; Gödöllő, 2003;
Barta Jánosék nyaralójának tervei; Keszthely, 2004;
Szita János családi házának terve; Budapest, 2006;
Balló György családi házának terve; Gödöllő, 2006;
Simon Tibor és neje családi házának terve; Budaörs, 2006;
Nagy Tamás és Simon Diána családi házának terve; Budaörs, 2006;
Koncz Ernő családi házának terve; Nagymaros, 2007;
Mundi János családi házának tervei; Órbottyán, 2008;
Oláh Enikő házának bővítése; Budakalász, 2009;
Záhonyi Andor házának bővítése; Budakeszi, 2009;
fényplasztikai installáció, Kecskés Andrással; Pécs, 2009;
Csontos László parasztházának belsőépítészete; Pácin, 2009;
Jakarta városközpontjának rendezése; építészeti ötletpályázat, 2009;
Csipes Ferenc lakóházának tervei; Budapest, 2010;

Belsőépítészet

étterem és szórakoztató központ; Nyíregyháza, 1989;
Thália Színház - rekonstrukció; Budapest, 1991;
népművészeti bolt, Grand Hotel Hungária; Budapest, 1991;
Hotel Inter-Continental, "Budavár"-díszterem; Budapest, 1992;
Planétás Könyvkiadó belsőépítészete; Budapest, 1992;
Agricola Könyvkiadó belsőépítészete; Budapest, 1992;
Mezőgazda Könyvkiadó és Könyvesbolt belsőépítészete; Budapest, 1992;
Parlamenti Sajtóközpont terve; Budapest, 1992;

panzió belsőépítésze; Debrecen, 1993;
GWK bankfiók belsőépítésze; Budapest, 1993;
Hotel Art Budapest, felső szint belsőépítésze, 1993;
Gundel-Bagolyvár Étterem tervei; Budapest, 1993;
Dairy Queen Gyorsétterem; Budapest, 1994;
Dr. Szigeti István lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1994;
Szlovén Nagykövetség belsőépítésze; Budapest, 1995;
Dr. Lajti Rudolf lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1995;
Petridisz Miklós lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1996;
Földvári Eszter lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1996;
Roxer Reklám Kft. irodájának belsőépítésze; Budapest, 1996;
kultúrház, Aba; rekonstrukció, belsőépítészet, 1997;
Fellegi Ádám lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1997;
Hadtörténeti Múzeum, Budapest; kiállításterv, 1998;
Dr. Varga Zoltán házának belsőépítészeti tervei; Dunakeszi, 1998;
Gelencsér Katalin lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1999;
Csontos László lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 1999;
Osvay András családi házának belsőépítészeti tervei; Szentendre, 2000;
Czukur András lakásának belsőépítészeti tervei; Nagykovácsi, 2000;
fogorvosi rendelő belsőépítészeti tervei; Budapest, Molnár u., 2001;
Varga Marina lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 2001;
Szlatky Mária lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 2002;
Papp Péter éttermének terve; Oroszlány, 2003;
Busch Bea lakásának tervei; Budapest, 2005;
Szőke István lakásának belsőépítészeti tervei; Budapest, 2007;
Rönkös Judit lakásának belsőépítésze; Budapest, 2008;
Pinceborozó terve, Nagymaros, 2008;
Antenna Hungária, irodaépület felújítása (Somlyódy Sándorral), 2011;

Grafikai és arculattervek

Iovasbolt, Budapest, Irányi utca; arculattervezés, 1990;
Gyógytornász Központ, Hódmezővásárhely; grafikai arculattervezés, 1992;
Kecskeméti Városgazdasági Kft.; grafikai arculattervezés, 1992;
Kecskeméti Városgazdasági Kft.; grafikai arculattervezés, 1993;
arculat és reklámtárgyak tervezése a LAREX Kft. részére, 1993;

Hulladékhasznosítási Kft., Kecskemét; grafikai arculattervezés, 1994;
"Kertitér" kertépítészeti Kft.; grafikai arculattervezés, 1995;
az Andrassy úti kerékpárút grafikai anyagának tervezése, 1995;
grafikai arculat és embléma az Abai Kultúrház részére, 1996;
Budapest kerékpárúthálózata; grafikai arculattervezés, 1996;
plakett terve a Soros-NIOK Alapítvány részére, 1997;
Stewart Information Magyarország; szoftver-arculat, 1998;
Ormos Imre Alapítvány, grafikai arculattervezés, 1998;
Alapítvány Városi Alkotások Védelmére; grafikai arculattervezés, 1999;
látványtervek a japán császár budapesti látogatásához, 2002;
turisztikai embléma, valamint hirdetőtábla tervei Szentendrére, 2007, 2009;
Budapest-embléma Chikán Ildikó részére, 2009;
Eu Organic logo-pályázat, 2009;

Írások, publikációk

Az abszolútum néma zengése; szakdolgozat, 1990;
Bauhaus Hanoiban; Álomház, 2005/5;
Egyetemi lakótelep Helsinki Viikki városrészében; Álomház, 1999/3;
Erdei családi ház Helsinkiben; Álomház, 1999/3;
Fa-ház a dzsungel tetején; Szép Lak, 2005/10;
Laoszi faházak; Intérieur, 2006/2;
Myanmari víziépítészet; Intérieur, 2006/2;
Panorámás családi ház Budaörsön; Szép Házak, 2006/1;
A struktúra és a dizájn ütközése az építészetben; doktori dolgozat, 2007;
Az általános és speciális spontán építészet elmélete; doktori dolgozat, 2007;
A rajzolásstudók felelőssége az építészetben; doktori dolgozat, 2008;
A spontán építészet hullámfüggvénye; doktori dolgozat, 2008;
Kis narratívák, avagy a spontán alakítás érvényessége; doktori dolgozat, 2009;
Az univerzum megfagyott zenéje; doktori dolgozat, 2009;

Oktatási tevékenység

szabadkézi rajz oktatása; magánúton, 1991-től;
ábrázoló geometria oktatása; magánúton, 1991-től;
építészeti tervezés oktatása a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen, 2007-től;
meghívott oktatóként; Konstfack, Stockholm, Svédország, 2010/ 2011;

NYILATKOZAT

Ezúton kijelentem, hogy a Doktori értekezés és a Mestermű egyaránt saját kutatási munkám eredménye, így mindkettő az én szellemi tulajdonomat képezi. Az idegen szellemi terméknek minősülő szövegrészletek ill. képek felhasználásánál a forrást mindig feltüntettem.

Kecskés Tibor

Budapest, 2011. július hó