

Az építészeti formaalkotás néhány művészetelméleti vonatkozása

Hozzászólás a vizuális kultúra és az építészet kapcsolatának kérdésköréhez – egy konferencia előadás továbbgondolása

Szalai András

BME Építészettörténeti és Műemléki Tanszék, Budapest

A két fogalom, vagy inkább toposz közötti kapcsolat, vagyis a vizuális kultúra-kutatás, mint „interdiszciplináris diskurzus-mező”, és az építészet, mint „multimodális kommunikációs rendszer”, viszonya első pillantásra akár magától értetődőnek is tűnhet. Különösen akkor, ha az építészetet ennek a már-már aforizma-szerűen tömör – egyébként Donald Preziosi-tól származó –, megfogalmazásnak megfelelően értelmezzük. Az ekképpen definiált építészet-fogalomban ugyanis a vizuális kultúra-kutatás, illetve az ezzel nagyjából azonos gyökerű környezetkultúra-kutatás fogalmi apparátusának (építészeti) szemiotikában megalapozott szemlélete tükröződik.

Kulcsszavak: környezetkultúra, (építészeti) forma és tér, vizuális-plasztikai-architektonikus gondolkodás, operacionalitás

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

Vagyis az épített környezet fogalomkörébe vonható képződmények, jelenségek – akár városi agglomerációról, akár ideiglenes építményről van szó –, az adott helyen és időben az ember szociális és kognitív világáról szóló információkat tartalmaznak és közvetítenek. „A ház tehát nem lakógép – mondja Preziosi –, hanem egy (információs/kommunikációs) rendszer, amely a használók és létrehozók jeleinek eredménye és összessége.” (1)

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

A konceptuális asszociációkat jelölő építészeti kód legnagyobb közvetlenül szignifikáns egysége, amely kódolható, Preziosi szerint, a tér-cellá. Szerinte ez az egység vagy forma potenciálisan tartalmazza a különböző kód-típusok téri megkülönböztethetőségének tulajdonságait, illetve a tér-cellák mátrixai – hiszen ezek az egységek, mátrix-formába rendeződve fordulnak elő, jelennek meg –, mint háromdimenziós aggregátumok, jel-formációkként foghatóak fel. S ezek a jel-formációk – Preziosi értelmezésében voltaképpen architektonikus formák – mialatt elsősorban rendszer- valamint érzék-diszkriminatív értelemben szignifikánsak, rendelkezhetnek érzék-determinatív vagy direkt módon szignifikáns, jelentést hordozó funkcióval is bizonyos esetekben.

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

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

A kódként értelmezett, térbeli-időbeli viszonylatrendszerben megjelenő architektonikus forma-jel, vagy jel-formáció, amelynek elsődlegesen egy adott rendszerben van jelentése – bár önálló és közvetlen jelentést is hordozhat – különböző szinteken, kontextusban közvetít üzeneteket, illetve hordoz tartalmakat. A tér, mint „összetett egész” szervezésében egyik szint, összetevő sem független. Mindegyik rész funkciói összefüggenek, és kölcsönösen egymásra utaló viszonyban vannak egymással.

(1) Preziosi, Donald: *Architecture, Language and Meaning. The origins of the built world and its semiotic organization*. Mouton, The Hague-Paris-New York 1979.

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

Az itt csak vázlatosan felvillantott, az építészetet az épített környezet összefüggésébe helyező, jelhasználatra jel- és jelentésértelmezésre alapozott megközelítésnek – az ezzel rokon többi elmélethez hasonlóan – számos, az építészet fogalomkörének értelmezésére gyakorolt pozitív hatása és inspiráló elméleti hozadéka van, illetve volt, elsősorban a funkciót szinte abszolút módon hiposztázáló (modernista) felfogással, felfogásokkal szemben. Mindemellett fontos megállapítani, hogy az, ami az épített környezet, mint „sokmódú” (multimodális) kommunikációs rendszer intencionáltságát és tulajdonságait tekintve releváns lehet – tehát például egy városi agglomeráció esetében –, az nem biztos, hogy ugyanígy érvényes – Preziosi példáinál maradva – egy ideiglenes építmény szintjén. Miközben e két szélsőértéknek tekinthető példa esetében további megfontolások is fontosak. Többek között az, hogy sem az agglomeráció, mint összetett – térbeli-időbeli és társadalmi-kulturális – *struktúra*, sem az ideiglenes építmény, mint elsősorban funkció-kielégítést szolgáló – egyrészt adekvát vagy inadekvát, másrészt szimbolikus vagy rendeltetés-szerű – *forma*, nem egyszerűen csak jel-formáció, vagy kód. Hanem, lehet „csupán” a saját szerkezeti-formai logikáját érvényre juttató képződmény is, „pusztán”, mint konkrét – és önmagán kívül mást nem jelentő – struktúra, vagy forma is. Mint ahogyan az is további kérdéseket vet fel, amikor egy ház vonatkozásában a „nem lakógép, hanem jelrendszer”, illetve az építészet vonatkozásában az „inkább nyelv, mint művészet” jellegű konklúziók a forma jelként, jelentéshordozóként való, kissé leegyszerűsítő, felfogását szuggerálják.

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

Ennek érzékeltetésére talán nem felesleges hosszabban felidézni Szentkirályi Zoltán egy korai, a hatvanas évek elején született, illetve – amennyiben egyáltalán részévé vált valaha is „tudományos emlékezetnek” – korán „feledésbe merült” tanulmányát, melynek címe: *„Technika és forma viszonya az építészetben”*. (2)

Anélkül, hogy a „feledésbe merülés” feltételezhető okainak részletesebb boncolgatásába e helyt belebocsátkoznánk, annyit mégis meg kell jegyezni, hogy a szöveg mai olvasói számára egyrészt talán „ballaszt”, másrészt viszont történetiszociológiai vonatkozású tanulság is lehet az írás fölényes biztonsággal polemizáló hangvétele és kontextusa. Az a mód, ahogyan a szerző a korabeli, hivatalosnak mondható – „tudományos szocializmus” alapú kvázi-marxista – építészetelméleti és művészetelméleti felfogással szemben építi fel saját

(2) Szentkirályi Zoltán: *Technika és forma viszonya az építészetben. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények* 1963/4. (1964) 381-416. – a tanulmány gondolatmenetének újrafogalmazott változata kéziratban: *Értekezés az építészeti formáról és a térszervezés művészetéről*, 1997-1999.

gondolatmenetét. Mindezt figyelembe véve, a gondolatmenet „tartalma” és „mondanivalója” – kissé ironikusan utalva ezzel a korabeli szó- és fogalomhasználatra is – ma is érvényes és inspiráló.

A tanulmány a tartalom és a(z) (építészeti) forma három – egymással is szoros kapcsolatban lévő – horizontját különbözteti meg. Eszerint tartalomnak és formának *funkcionális*, *tematikus* és *művészi* elemei vannak. A funkcionális elemek, amelyek „az épület önálló létét egzisztenciálisan biztosító alapelemek” – a *funkció*, az *anyag* és a *szerkezet*. A forma, amely kizárólag ezeknek az elemeknek a felhasználásával keletkezik mindig *racionális*. Az épület azonban a primer rendeltetésen túl tematikát is közvetít, ami tulajdonképpen az építészeti *tér* és *tömeg* kifejezőerejének a felfokozását jelenti. Ennek eszközei a tartalom és forma tematikus elemei: a *lépték*, az *arány*, a *ritmus*, a *plasztika*, a *fény* és a *szín*. Az ezen a szinten képződő forma elsősorban *emocionális*. A tematikus elemek között viszont a művészi formálás teremt olyan összefüggésrendszert, melyet már nem csak a téma értelmes közlése, kifejezése indokol. „Az összefüggéseknek ez a rendszere azokat a belső törvényeket reprodukálja, melyek a kor emberének ismert világát szabályozzák. Ez a rend a mű viszonylatában a kompozíció.” – azaz a tartalom és forma művészi eleme, ahol a téma jelentősége már háttérbe szorul. Következésképpen a művészi kifejezés szintjén a tematikus forma *intellektuális* jellegűvé lényegül. „Mondanivalójának, tartalmának 'objektív igazságát' a művészet nem logikus érvek sorával bizonyítja, hanem azzal, hogy életünk szűkebb keretében, áttekinthető közelségben annak a kozmosznak törvényeit vetíti elénk, melyet világról alkotott képünk alapján magunkénak érzünk, és ezt – a kompozícióban megtestesült rendet – nem érvekkel, hanem kizárólag az evidencia erejével teszi elfogadhatóvá.”

Az okfejtésnek azok a mozzanatai is fontosak, amelyek a művészi forma mással nem helyettesíthető konkrét minőségét hangsúlyozzák, és azok is, amelyek – részben ennek kapcsán – azt nyomatékosítják, hogy „a valóság egészére érvényes kategóriák mechanikus átvitele a művészet területére” nem visz közelebb a művészet sajátosságainak feltárásához, mibenlétének mélyebb megértéséhez. A tanulmány megállapításait összegező befejező részben mindez a következőképpen fogalmazódik meg: „A műalkotás tehát mindig funkcionális, tematikus és művészi tartalom, illetve forma összetett, megbonthatatlan egysége, mely élővé, hatóvá az emberrel való állandó, szüntelenül megújuló kapcsolatban válik. A művészet általános fejlődésén belül minden egyes résznek megvan a maga külön, sajátos fejlődésmenete, és minden egyes alkotáson belül a maga külön, sajátos, mással nem helyettesíthető feladata. Az alkotóelemek közötti arányviszonyt a téma konkrét jellege, a részek egyenlőtlen fejlődésmenete, a kortól és ezen belül a területtől, az alkotó egyéniségétől függően alkotásonként is mindig újjárendezi. Ezért, függetlenül attól, hogy a művészet egészét, egyes korszakait, egyes jelenségeit vagy egyes alkotásait vizsgáljuk, sohasem elégedhetünk meg azzal, hogy a filozófia általános kategóriáit mechanikusan alkalmazzuk, de azzal sem, hogy összefüggéseinek rendszeréből csupán egy komponenst emelünk ki. Mindig a funkcionális, tematikus és művészi tartalom és forma belső, illetve egymás közötti dialektikus kapcsolatát kell vizsgálat tárgyává tenni. Csak ezen az alapon adható meg a válasz a kiinduló kérdéseinkre is, arra, hogy a technika milyen mértékig határozza meg az építészeti formát, illetve (arra, hogy hogyan) oldható fel az az ellentmondás, mely a történeti példák elemzésekor a kapcsolat törvényszerű jellege és történeti megjelenésének véletlen módja között látszólag keletkezett.

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

A tanulmány (tartalomra és) formára vonatkozó megállapításainak természetesen nem csak a produktivista funkcionalizmus funkcionális szintet kizárólagosnak tekintő perspektívájából nézve vannak tanulságai. A következtetések ugyanúgy érvényesek lehetnek a tematikus szintet hiposztázáló posztmodern építészeti irányzatokra

vonatkozóan, mint ahogyan a funkcionális és tematikus szintet más-más módon, de egyaránt ignoráló, végletesen intellektuális, azaz a művészi szintet szinte kizárólagosan előtérbe helyező, dekonstruktivista építészetre vonatkozóan is. Különösen, ha tudjuk, hogy Szentkirályi Zoltán ezt az építészeti formára vonatkozó polémikus gondolatmenetét, nem sokkal a halála előtt, immár a korábbi változat egy adott korszakot jellemző fogalmi terheitől megtisztítva, értekező formában, lényegében változatlan tartalommal újrafogalmazta. Ennek a kéziratban maradt elméleti rendszernek egyik erénye ugyancsak az, hogy az építészeti forma minőségének, mibenlétének definiálására, az építészetre vonatkozó konkrét fogalmakkal operál.

Hiszen az építészetnek – írja Fülep Lajos -, *„mint minden művészetnek talaja a konkrétum: az emberhez, természethez, világhoz való konkrét viszony, az, hogy minden, ami van, azon túl, hogy merő tárgy is, pusztán eszköz is lehet, valami sajátosat, egyedülállót, valami jelentőset jelent, ami csak a konkrét viszonyulás teljességében ragadható meg, élhető át és fejezhető ki. (...) Ebben az általánosságban az építészet sajátossága, hogy nem külön a valóság ezen vagy azon aspektusára irányul, nem külön a valóság ezen vagy azon területére, nem az emberre, nem a természetre, nem a lelki életre vagy a természeti jelenségek gazdagságára, nem eseményekre és folyamatokra, nem érzelmekre vagy gondolatokra, nem impressziókra. Hanem benne – (az építészetben) – a valamennyi feltételezte, valamennyit megalapozó konkrét emberi attitűd maga jelenik meg, részlehetőségeket is magáévá vállalva és felhasználva, mégis mindig sajátos, legáltalánosabb attitűdként. Megjelenési formái ezért a másutt is jelenlévő kategóriák a legáltalánosabb meghatározottságukban: tér, tömeg, anyag, forma, erő, súly, statika, dinamika, arány, ritmus, nyugalom, mozgás, fény, árnyék és a többi. De általánosságban és konkrétan, éppen annak kifejezésekként, hogy az ember viszonya az általános kategóriához is lehet konkrét, nemcsak olyan, mint a geometriában, fizikában vagy egyáltalán a teoretikumban.”* (3)

Vagyis az architektonikus gondolkodás, aminek építészeti alkotás a végeredménye nem feltétlenül fogalmi jellegű vagy csak képi természetű. Következésképpen jelei és jelentései is inkább felidéző erővel és magukkal azonos tartalommal rendelkeznek, mintsem megfejthető kódokként értelmezhetőek, amelyek meghatározott vagy meghatározandó jelentéssel ruházhatóak fel. Erről gondolkodik írásaiban Peter Zumthor is.

„Újra és újra olyan épületekkel találkozom – írja Zumthor -, melyeket pazarlón és különleges formákat hajhászva alkottak meg. Az építész, aki a dolgot megcsinálta, bár nincs jelen, megállás nélkül fecseg hozzám az épület minden részletéből, és mindig ugyanazt fújja, ami számomra egy pillanat alatt érdektelenné válik.

A jó építészetnek az embert fel kell emelnie, engednie kell, hogy (az ember) átélje és lakja, és nem pedig lyukat beszélnie a hasába.

Gyakran töprengök azon, hogy miért próbálkozunk oly ritkán a kézenfekvővel, a szemünk előtt lévővel? Miért bíznak a fiatal építészek oly kevéssé azokban az alapvető dolgokban, amikből az építészet létrejön: anyagban, szerkezetben, megtámasztásban, megtámasztottságban, földben és égben, terekben, melyek valóságos terekké válhatnak, terekben, amelyek befoglalásáról, anyagban való megjelenéséről, üreg formájáról, világosságáról, levegőjéről, szagáról, befogadóképességéről és rezonanciájáról gondoskodnunk kell?

Nekem is jólesik elgondolni, hogy házakat tervezek és építek, melyekből az építési folyamat végén, mint tervező visszahúzódok. Így hátrahagyok egy épületet, ami önmaga, ami a lakást szolgálja, mint a dolgok világának része, és megél személyes retorikám nélkül.

Számomra létezik az épületek szép hallgatása, amit olyan fogalmakkal kötök össze, mint higgadság, tartósság, jelenlét és integritás, valamint melegség és érzékiség. Az legyen ami, épület legyen, ne jelenítsen meg semmit, de legyen valami.(...) Az építészet

(3) Fülep Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. *Forum* 1948. szept. III. évf. 9. sz. 690-701. Megjelent még: Fülep Lajos: *Művészet és világnézet - cikkek, tanulmányok 1920-1970.* (Szerk.: Timár Árpád) Magvető Könyvkiadó, Budapest 1976. 366-383.

valósága a teste: az, ami konkrét, ami formává, tömeggé és térré vált. A dolgokban lévőknél kívül nincsenek eszmék. Ez a szépség kemény magva." (4)

Amikor Zumthor azt mondja, hogy „az építészet valósága a teste”, lényegében ugyancsak a térszervezés és formaképzés eredményeképpen létrejövő építészeti alkotás térbeli és formai konkrétságát tekinti meghatározónak. Az alkotás érzéki és konkrét, nem fogalmi jellegéről beszél, ahogyan Fülep Lajos is.

A mű és általában a művészet – és benne az építészet – konkrétsága ugyanakkor azt is jelenti, hogy – Gadamerrel szólva – „a mű műként, nem pedig egy üzenet közvetítőjeként szól hozzánk.” A műben feltároló, a művészetből hozzánk szóló értelemtartalom tehát nem érhető utol pusztán fogalmakkal. A mű nem csupán fogalmilag megragadható értelemorientációt hordoz, következképpen – és ad absurdum – nem helyettesíthető önmagával a jelentéssel. „A műalkotás a maga pótolhatatlanságában nem pusztán értelemhordozó – mintha az értelmet más hordozókra is át lehetne rakni – írja Gadamer. *Ellenkezőleg: a műalkotás értelme azon alapul, hogy a műalkotás jelen van.*”

Mindez a „mű”-nek, mint „képződmény”-nek a felfogásán keresztül válik még nyilvánvalóbbá. Gadamer szerint ugyanis a műalkotás – és tegyük hozzá: különösen egy építészeti alkotás – képződmény-szerűsége rávilágít arra az „ugrás”-ra, ami a tervezés és a készítés folyamatát elválasztja a sikeredéstől. Ez az „ugrás” úgy, mint bárki mást, az alkotót is elválasztja a kezei közül kikerülő alkotástól, képződménytől, amely „így egyszer és mindenkorra 'jelen' van, elérhető annak, aki közeledik hozzá, s belátható a maga 'minőségében'. Az ugrás az, ami a műalkotást a maga egyszerűségében és pótolhatatlanságában jellemzi.”

Érzéki, konkrét és pótolhatatlan, mással nem helyettesíthető jelen-valósága, képződmény-szerű minősége következményeképpen a mű az értelmet olyan szilárd alakba – tulajdonképpen a formába – zárja, amely egyfelől megőrzi, feltárja, kinyilvánítja, azaz el-nem-rejtetté teszi, másfelől viszont éppen elrejteti és elleplezi a műben rögzített értelem-vonatkozásokat.

„A feltártság mellett és tőle elválaszthatatlanul ott áll az elleplezés és az elrejtés, mely az ember végeességének része – mondja Gadamer. *Ez a filozófiai belátás, mely korlátot szab a tiszta értelemintegráció idealizmusának, azt is magában foglalja, hogy a művészi alkotásokban több van, mint a meghatározatlan módon értelemként tapasztalható jelentés.*” (5)

A művészettörténetes definíció-szerű megfogalmazása, a gyakorló építész reflexiója és a művészetfilozófus vázlatosan felvillantott gondolatmenete azt a sejtést erősítheti fel bennünk, hogy a kép és a nyelv határait vizsgáló, a képek és a szavak viszonyát elemző interdiszciplináris diskurzus vizuális kultúra fogalmán sok tekintetben kívül esik, vagy kívül marad nem csak az építészet, de a formateremtő tevékenységek – például a tárgyalatás – számos területe, illetve vonatkozása is.

Egyrészt talán azért, mert a vizualitásnak ebben a képek kultúráját értelmező-elemző kontextusában az elsősorban képi minőségűnek tekintett forma és a „találó szóval” (Gottfried Boehm) fogalmivá tehető jelentés viszonya, a „tiszta értelemintegráció idealizmusa” (Gadamer) miatt, gyakran túlságosan szoros összefüggésűnek tételeződik.

Másrészt talán azért, mert ez a szavak és a képek világának egyre több területét vizsgáló és sok eleddig fel nem tárt viszonylatát kutató termékeny tudományterület mintha kevésbé számolna a vizuális gondolkodás „operacionális” karakterével. A horatiusi formulát – „ut pictura poesis” – a képi kifejezés emancipációja miatt interpretáló leonardoi gondolatmenetből a vizuális kultúráról folyó aktuális diskurzusokba mintha csupán a képek retorikával versenyezni tudó narratív erejére vonatkozó kontextus emelkedett volna át, mint folyamatos újragondolást igénylő kérdés és probléma, miközben a kéz manipulatív készségét hangsúlyozó „*operatione*” fogalma mintha feledésbe merült volna.

(4) Zumthor, Peter: A szépség kemény magva. Peter Zumthor 1991. december 1-én Piránban elhangzott német nyelvű előadása, megjelent: Du, Die. *Zeitschrift der Kultur* 615 (Mai 1992) Nr.5., 68-69. Magyarul: *arc* No.1. (1998. október) 31-35.

(5) Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása - A művészet, mint játék, szimbólum és ünnep (1974). In: Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest 1994. 11-84.

Az Iskola – akkor még Magyar Iparművészeti Főiskola – első, 1989-ben rendezett, a vizuális kultúra kérdéseivel foglalkozó elméleti konferenciáján Németh Lajos „A vizuális gondolkodás” című bevezető előadása egyébként lényegében ezt a problémát vetette föl – előrebozsátva, hogy „bár a megnyitó előadás címében a vizuális gondolkodás meghatározás szerepel, sokkal inkább vizuális/plasztikai és architektonikus gondolkodásról kell beszélnünk”. (6)

Németh Lajos gondolatmenetének kiindulópontjaként Leonardo festészetről szóló traktátusából azt a passzust idézi, amelyben a szem, a látás csodálatos erejének dicséretéről van szó, illetve arról, hogy a látás nem pusztán passzív tevékenység, hanem teremtő aktus. Majd megállapítja, hogy Leonardo „a látás, a szem megismerő tevékenységét hangsúlyozta, a vizuális gondolkodást önálló gnoszeológiai aktusnak minősítette, ám mindig összekapcsolta az operatione követelményével. Az emberi alkotótevékenység szerinte a szem és a kéz találkozásának gyümölcse. A látás megismerő aktus, ez az aktus önálló gondolkodási formával párosul, és elválaszthatatlan a kéz manipulatív készségétől.”

A képi, tárgyi formateremtésre valamint az építészeti formaalakításra és térszervezésre egyaránt vonatkoztatható leonardoi sejtést – miszerint a művészi tevékenység eredendően operatív jellegű, a szem megismerő és a kéz manipulatív együttműködésén alapuló, „aktusban” való gondolkodás, illetve az is – immár nem csak bizonyos művészek reflexiói vagy egyes filozófiai-esztétikai gondolatrendszerek támasztják alá, hanem az ősrégészet és az (építészeti) antropológia közelmúltbeli kutatásai is.

Amikor például Cézanne a „szín-logika” kapcsán a szemek gondolkodásáról ír, illetve amikor például Fiedler művészetfilozófiájában az „önelvű vizualitás” fogalmáról van szó, akkor voltaképpen egy olyan önálló – vizuális, plasztikai (és architektonikus) – gondolkodási forma sajátosságainak, körvonalainak felvázolásáról van szó, amelyik az érzéki, konkrét gondolkodás és a fogalmi, absztrakt gondolkodás közötti mezőben helyezkedik el. S aminek a létezéséről a primitív kultúrák konkrét képi gondolkodásának tapasztalatai, az ősrégészetben felfedezett „természetes makettek” interpretációja (A. D. Sztoljar) és bizonyos archaikus eredetű architektonikus jellegű tárgy-jel formák fogalomteremtő funkciójának építészeti-antropológiai vizsgálatai (Günther Nitschke) is számos bizonyítékokkal szolgálnak (7).

Vagyis arról – ismét Németh Lajost idézve –, hogy „a konkrét/képi percepció és az absztrakt gondolkodás között tehát valószínűleg létezett az az absztrakt/konkrét gondolkodás-típus, amely tárgyakban konkretizálódott, és amely valamiképp rögződött az ember és az emberi társadalom későbbi fejlődési szakaszaiban is. Mégpedig egy bizonyos gondolkodástípusban, a művészetben, amelynek épp az a jellemzője, hogy (benne) az ember operatív tevékenysége – a leonardói 'operatione' – és az intellektuális absztrakciós tevékenység elválaszthatatlan egymástól.”

Mindez a forma aktív értékteremtő szerepének – közvetve Gadamer által is nyomatékosított - fontosságát húzza alá. Nevezetesen azt, hogy minden a mű rangjára igényt tartó alkotás/épület, mint bonyolult formai képződmény – újra Németh Lajos megfogalmazásával élve – „nem csupán jelentésstruktúra, hanem jelentéssel bíró értékstruktúra is, jóllehet a közelmúlt interpretációs modelljei mintha zárójelbe tették volna a művészi érték kérdését, annak ellenére, hogy a művészeti-esztétikai jelentés mindig értékminőség.” (8)

A forma, mint elsősorban aktusban születő és alakba (és térbe) rögzített vizuális, plasztikai és architektonikus gondolat jelentésstruktúrája és a forma, mint a jelentéstől

(6) Németh Lajos: A vizuális gondolkodás. Németh Lajos Tölgyfa Galériában, a Magyar Iparművészeti Főiskola 1989-ben rendezett elméleti konferenciáján elhangzott előadása, megjelent: *Elméleti Konferencia, 1989.* (Tölgyfa Füzetek, szerk.: Acsay Judit) Magyar Iparművészeti Főiskola – Vizuális Nevelési Központ, Budapest 1990. 5-13.

(7) Németh Lajos előadásának hivatkozásai mellett további referenciák: Sztoljar, A. D.: A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában (Javaslatok egy probléma megoldásához). In: Szerző: *A művészet ősi formái.* Gondolat, Budapest 1982. 30-82.; Nitschke, Günther: *Shime: Binding/Unbinding Architectural Design Vol.44.* (1974) 747-791.

(8) Németh Lajos: *Törvény és kétely – A művészettörténet-tudomány önvizsgálata.* Gondolat, Budapest 1992. 238.

sok tekintetben független esztétikai értékstruktúra interpretációja az építészet esetében azért különösen problematikus, mert az építészet esetében csak erős fenntartásokkal lehet vizuális kódokról beszélni. A legtöbb építészeti forma, formai elem jelentése elsősorban kontextuális, azaz a jelentésük többnyire azonos használatukkal, expresszivitásukkal.

Az expresszivitást viszont a mű, az épület „képződményszerű jelenléte” képes igazán kinyilvánítani – mint erről már esett szó –, hiszen a mű, az épület, mint „képződmény” értelme elsősorban nem valaminek, például a korszellemnek a reprodukálása. Benne és általa nem csupán utalás történik valamire, nem pusztán célokat szolgál – létrejötté „a lét gyarapodását jelenti”. (9)

Ennek tudatosítása, reflektív módon való végiggondolása és folytonos (újra) értelmezése fontos lehet az alkotás során és elengedhetetlen az alkotást értelmező kritikai és elméleti tevékenység alkalmával, különösen az „anything goes” értékrelativitást szuggeráló körülményei között. Hiszen az építészeti alkotásra is igaz Paul Valéry mondása: „A forma sokba kerül!”

Felhasznált irodalom

Fülep Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. *Forum* (1948. szept.) III. évf. 9. sz. 690-701.

Fülep Lajos: Művészet és világnézet - cikkek, tanulmányok 1920-1970. (szerk.: Tímár Árpád) Magvető Könyvkiadó, Budapest 1976. 366-383.

Gadamer, Hans-Georg: A szép aktualitása - A művészet, mint játék, szimbólum és ünnep (1974). In: Gadamer, Hans-Georg: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest 1994. 11-84.

Németh Lajos: A vizuális gondolkodás. In: *Elméleti Konferencia, 1989*. (Tölgyfa Füzetek, szerk.: Acsay Judit) Magyar Iparművészeti Főiskola – Vizuális Nevelési Központ, Budapest 1990. 5-13.

Németh Lajos: *Törvény és kétely – A művészettörténet-tudomány önvizsgálata*. Gondolat, Budapest 1992.

Nitschke, Günther: Shime: Binding/Unbinding. *Architectural Design* Vol.44. (1974) 747-791.

Preziosi, Donald: *Architecture, Language and Meaning. The origins of the built world and its semiotic organization*. Mouton, The Hague-Paris-New York, 1979.

Szentkirályi Zoltán: Technika és forma viszonya az építészetben. Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1963/4. (1964) 381-416.

Sztoljar, A. D.: A képzőművészeti tevékenység genezise és szerepe a tudat kialakulásában (Javaslatok egy probléma megoldásához). In: *A művészet ősi formái*. Gondolat, Budapest 1982. 30-82.

Zumthor, Peter: A szépség kemény magva. *arc'* No.1. (1998. október) 31-35.

(9) Gadamer, 11-84.