

ÉPÍTÉSZET ÉS ANALÓGIA

Szegő György egy 1996-ban, a Magyar Hírlap februári számában közölt interjújában¹ a következő kérdést teszi fel Makovecz Imrének:

„Ha az építészetet csinálni öröm, és az építészetben meg lehet találni a kozmikus világrendet, s általa magunkat, akkor lehet, hogy az építészeti nevelés alapfokon ugyanolyan metódust kínál, mint a zenei nevelés -, amiben Magyarország világhatalom? Nem elszalasztott lehetőség ez? Amikor a magyarországi szellemi közállapotokat a fotel-tévés sörözéssel jellemezte, arra gondoltam, hogy az építészet alkotó megismerése talán valami olyan élményt adhatna a gyerekeknek az oktatásban, aminek kettős haszna lehetne: egyrészt otthon lehetnének mint gyerekek a világban, másrészt – neveltetésük folytán – inkább késszé válhatnának az alkotásra, egy gazdagabb világ teremtésére?”

Makovecz erre a Koós Károly egyesület és a Szabad Oktatási fórumot említi, de Szegő pontosított kérdésére, hogy a posztgraduális képzés mellett nem lehetne-e az építészetre nevelést már az alapfokú oktatásban elkezdni, azt mondja, hogy „Ez elemi fontosságú, de eddig személyesen még nem jutottam el.” A kérdés azóta is a levegőben van, ami talán megéri, hogy végiggondoljuk: miért nem tett kísérletet eddig senki sem, hogy a Kodály módszert megpróbálja legalább analóg módon alkalmazni az építészeti alapnevelésben. Minden esetre a Szegő György által megfogalmazott kérdés hallgatólagosan egy sor olyan tézist állít fel, amit érdemes egyenként is szemügyre venni.

Ezek a következők:

1. az építészetet csinálni öröm;
2. az építészetben meg lehet találni a kozmikus világrendet;
3. ezen keresztül saját magunkat.

Ad 1. Az építészetet csinálni valóban öröm – annak, aki nem csak pénzszerzésből, hanem hivatásból csinálja. Az építészet mellett azonban sok más tevékenység is örömet okozhat: a festészet, a szobrászat, a kézművesség különböző válfajai, a zenélés, a költészet stb., sőt, valójában mindenfajta elfoglaltságban örömet lelheti az ember, ha úgy csinálja. Ezért talán arra kellene megtanítani az embereket (vagy lehet, hogy fordítva: az kellene eltanulni a gyerekektől), hogy mi a *tiszta öröm*, ami életüket a nap minden percében bearanyozhatja. Nem „élvezetről” van szó, hanem az intenzív jelen-lét „mámoráról”², ami egyben az alkotás étosza is.

Ad2. A kozmikus világrendet nem csak az építészetben, hanem minden alkotó tevékenységben meg lehet találni. Lehet, hogy erre az építészet a legalkalmasabb, de az is lehet, hogy ebben a kijelentésben egy adag szakmai sovinizmus rejlik. Minden esetre tisztázni kellene, hogy milyen körülmények között élhető meg a kozmikus világrend az építészetben, és ha ez más alkotó tevékenységekben is föllelhető, akkor mi az, ami bennük közös, és mi az, ami specifikus.

Ad3. Az ember és konkrétan „saját magam” a kozmikus világrend szerves részei vagyunk. A kettőt elválasztani ma már elmaradottságnak minősíthető, viszont a felismerés elemi jelentőséggel bír. Ezt tanítja nem csak az ökológia, hanem minden spirituális hagyomány is. Saját MAG-unk elmélyült és megélt tudatában azonosak vagyunk a Teremtő Szellemmel. De hogyan élhető meg ez az azonosság, vagyis a világ végső egysége, és miként értelmezhetők a nyilvánvaló különbségek is?

E kérdések aktualitása kapcsolódik az idei Bartók évfordulóhoz is. Ehhez elgondolkoztató adalékokat szolgáltat Magócsy István: *Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?* c. józan és kritikai jellegű írása³, ahol szembenéz a „népiség” kissé elhasznált normatívájával, és felhívja a figyelmet más

¹ In: Szegő György. Építő áldozat. Válogatott építészeti írások 1981-1998. Gyorsjelentés Kiadó 1998, 93. oldal.

² Egy bencés imádság egyik verssora tömören fejezi ki ennek az örömnak a lényegét: élvezzük hát vígan a józanság mámorát! (Laeti bibamus sobriam ebrietatem spiritus!).

³ Előadás a Hagyományok Házában, a Hagyomány és Művészet. Bartók Béla művészeti koncepciója az ezredfordulón c. konferencián, 2006 június 7-én.

modellek *egyidejű* érvényességére – történetesen Bartók Béla életművében is, és fejtegetését azzal zárja, hogy „...mára Bartók példája is megszűnt kivételes egyedi esetként működni, ő is csak egy lett a sok közül: egy a világ sok hatalmas alkotójának csodálatos sorozatában.” A kérdést tehát kiszélesíthetjük: biztos-e, hogy a Kodály módszer vagy Bartók „népisége” analóg értelemben más alkotási folyamatok esetében is alkalmazható? Biztos-e, hogy a 20- század e két meghatározó magyar személyiségének életművében valóban a népies elem a domináns? És biztos-e, hogy ez a titka? Bevallom, számomra Bartók Béla nem azért az, ami, mert közép- és kelet-európai népzenei motívumokból is építkezik, vagy mert modern és atonális, helyenként szecessziós vonalvezetésű, vagy mert ilyen meg olyan stb., hanem mert mintha benne maga a teremtő természet szólalna meg. Mi a módszer lényege? Egyáltalán: mi az, hogy módszer? Milyen kapcsolatban van a neveléssel, vagyis a pedagógiával, aminek célja végül is kihozni belőlünk azt, ami emberi, és ami isteni? Miként a nyelvtanulásban, létezik-e az építészet tanításában is didaktikus (vagyis analitikus, nyelvtanra épülő) és közvetlen (az élő nyelvi közegre épülő, „mimetikus”) módszer? Mi köze mindennek a szolfézsnek? Ami a kozmikus világrend felfedezését illeti, az alkotás pedagógiája aligha épülhet csak analitikus eljárásra. Annál inkább számításba vehetők az *analóg, holisztikus eljárások*. A kozmikus világrend ugyanis nem annyira önmagában, mint inkább egyetemes jelenvalóságában élhető meg, ami viszont leginkább az analógiákban érhető tetten: az analógiákban élhetjük meg a világ végső spirituális egységét. Az „önmagában” inkább a tudományok tereuma, míg az analógia mindenki számára hozzáférhető, ráadásul arra ingerel, hogy újabb analógiákat találjunk, sőt, felfedezzük az *analógiák analógiáját is* - aminek már világnézeti vonzatai is vannak. A kérdést talán nem úgy kell feltenni, hogy mi felel meg a szolfézsnek az építészeti nevelésben, hanem hogy mi az, aminek a szolfézs is csak egyik változata. Ha a szolfézs a zenét - és ezen keresztül a benne is jelenlévő kozmikus valóságot - olvashatóvá és teszi, és akkor nézzük meg, hogy hogyan olvasható és tanítható az építészet. Ebben az összefüggésben az „olvasás” nem passzív tevékenység, hanem *nyelv* is, vagyis egyidejűleg a teremtés, vagyis az alkotás IGÉ-je.

A fal, mint archetípus

Az építészeti alkotás szolfézs-elvű elemi „hangjainak” közvetlen módon talán maga *a fal* feleltethető meg. A falnak is van magassága (és mélysége), hossza (tartama), teltsége (vastagsága), „hangszíne” (textúrája), polifóniája (összetettsége és architektúrája), a különböző fal-elemek egymásutánjában és egymáshoz való viszonylatában pedig a ritmus analógiáját fedezhetjük fel. Talán az építészet, mint „megfagyott zene” közhely mögött is ez az egyszerű analógia rejlik. A fal valahol tényleg az építészet lényege, nélkülözhetetlen eleme, amihez képest a tető szinte már csak ráadás. Ez nem jelenti azt, hogy ne lehetne ennek az inverzét is építészetként felfogni, ahol a „hajlított” tető (ami egyben a fal szerepét is betöltheti) a meghatározó elem; és ahogy létezik atonális, szeriális, elektronikus stb. zene is, úgy az építészetben is van létjogosultsága a nem-tektonikus rendeknek, amik a klasszikus „szolfézs” ABC-jével már nem írhatók le. Akárhogy is van, a fal mélyebb értelemben is archetípus. A fal ugyanis az az elem, amelyik létrehozza a *belső és a külső tér* kettősségét. Ha falat emelek, már létrejönnek a „kint” és a „bent”, ha pedig meghajlítom vagy megtöröm, a zárt és a nyitott, de „határolt tér” viszonylatai. Valójában maga a tető is ilyen térhatároló elemnek tekinthető, ami még akkor is teret definiál, ha hiányzanak a falak, vagy azok néhány tartó oszlopra redukálódnak. Ezt egyébként a 20-as évek holland modern építésze fedezte fel számunkra, amikor a házat, mint dobozt falakra és tetősíkokra „dekonstruálta”, majd ezeket az elemeket másként rakta össze, mint ahogy megszoktuk. De ennél még tovább is mehetünk: lehet, hogy a térhatárolás legősibb eszköze nem is a fal, vagy a tető, hanem *a térszín* elkülönítése azáltal, hogy a térnek, mint *alapsíknak* a textúráját megváltoztatjuk a környezet textúrájához képest. Ennek klasszikus, szakrális változata az iszlám imaszónya, de ezt alkalmazzuk akkor is, amikor a köztérek felszínét tagoljuk, vagy amikor Bernard Tschumi a párizsi La Villette területének térbeli identitását a 100x100 méteres virtuális háló csomópontjaiban helyezett piros „folie”-kkel teremti meg. Falak, tetők, alapsíkok: íme az építészet, amivel „hangokat” és „hangközöket” (vagyis tereket) lehet létrehozni. Az analógia tetszetős és didaktikailag jól kihasználható. Jó lenne, ha ilyen egyszerű módon lehetne tanítani már az általános iskolában is. De azért ne felejtjük el a komplex szemlélet jelszavát: *nem-csak-hanem-is*. Ahogy a zene nem csak hangok és hangközök egymásutánja, úgy az építészet *sem csak* falak, tetők és alapsíkok kombinációja, *hanem* költészet *is*, amihez viszont mélyebb analógiák felfedezésén át vezethet út.

A tervezés, mint alkotás sok tekintetben hasonlítható *a világ teremtéséhez*: a teremtés sem kész alakzatokat hoz létre, hanem „csak” olyan belső törvényszerűségeket működtet, amik a teremtmények létrejöttének folyamatát vezérlik. Ezek a belső törvényszerűségek emlékeztetnek az élő világ ontogenetikus fejlődését meghatározó *genetikus kódokra*. A tervezés genetikus kódjai eszerint analóg értelemben az egyed – esetünkben a létesítmény, az épület vagy városrész – létrejöttének, kifejlődésének és kifejlesztésének belső törvényszerűségeit képviselik. Ezek a kódok az anyagot önfejlődésre, a bennük rejlő lehetőségek kibontására készítetik: *a programozottság elvét a szabadság elvével párosítják*. Az épített világ olvasata és egyben a tervezés ennek megfelelően elvileg két, egymással ellentétes, de egymást kiegészítő, komplementer utat járhat. Az egyiket a zseniális Párkányi Mihály annak idején *digitális*, a másikat *analóg* módszernek nevezte el⁴.

A *digitális* vagy „*alkatrész-elvű*” módszer *additív jellegű, induktív, nyílt rendszerű*, ami azt jelenti, hogy a világot a megismerés szintjén részekre bontom, majd újból összerakom. A tervezés is ezekből a részekből indul ki, amikhez térben értelmezhető, többnyire geometrikus jellegű *műveleteket* rendel. Ilyen műveletek lehetnek pl. az ismétlés, az áthatás, a metszet, a transzformáció stb. E műveleteket az elemeken addig alkalmazza, amíg az ily módon létrejövő alakzat ki nem tölti a rendelkezésre álló helyet. Az alkatrész-elvű tervezés jellegzetesen *belülről kifelé építkezik*, az egyszerűbből összetettebbet csinál, organikus, szövetszerű, módszere kreatív, és *analitikus* beállítottságot feltételez. Átvitt értelemben *centrifugális* tervezési modellnek is mondható. Az épület vagy az együttes az alkotás folyamatának során közvetlenül képes alkalmazkodni mind a külső körülményekhez, mind a belső tervezési programhoz. Az additív tervezési módszer nem kedvez a monumentalitásnak: a kompozíciót sohasem tekinti befejezettnek, a tetszőleges irányban való bővíthetőség lehetősége a koncepciók módszer lényegéből adódik. Olyan, mint a beszélt nyelv: bármikor folytatható, de bármikor abba is lehet hagyni. Ma ezt a módszert legtisztábban a strukturalizmus képviseli.

Az *analóg* vagy „*karosszéria-elvű*” módszer a megismerés és az alkotás szintjén egyaránt *a végeredményből indul ki*, egyszerre az egészet ragadja meg, majd azt bontja le addig, amíg építészetiileg értelmezhető részletekhez nem jut. A karosszéria-elvű tervezés ezért *zárt rendszerű, deduktív jellegű és kívülről befelé építkezik*. A részeket az egésznek rendeli alá, ezért az elemek sokszor nem, vagy csak nehezen határozhatók meg. Módszere ösztönös, *intuitív*, festői, látomásos és *szintetikus* jellegű. Ezen a szinten érvényesíthetők holisztikus jellegű szellemi irányultságok, köztük a *genius loci*, a hely szelleme, amik a költői elemet képviselik a részletek felett. Az előzővel szemben a térszervezési módszer inkább *centripetálisnak* mondható. A beszédben ez egy látomás fokozatos kifejtésének felel meg. A térszervezés befelé irányul, a kompozíció klasszikus értelemben lezárt egész, áttekinthető, ezért a bővítés ill. a változás lehetőségével szemben idegenül viselkedik. A modellek száma, ami az alkotás analógiáit szolgáltatják, gyakorlatilag végtelen.⁵

A kétfajta alkotási módszer azonban a természetben *egyidejűleg*, komplementer módon működik: a genetikus kódokba a végeredmény, *az egész is* bele van programozva. Valóságban egyik sem nélkülözhető: az intuíció káoszba fulladhat, ha a ráció nem segíti – és megfordítva: a rend gyilkossá válhat, ha az érzelmek fel nem melegítik. Nem elég az analízis, nem elég az ABC (vagyis a szolfézs) és a nyelvtan (vagyis a hangközök rendje és az összhangzattan), szükség van a végeredmény elővételezésre is. Az alkotásnak is el kell jutnia oda, hogy a két, látszólag ellentétes elv egymást generálva jusson érvényre. A cél nem az, hogy egy valahol már látott alakzatot mint modellt utánozzunk, hanem az, hogy *az alakzatot létrehozó folyamatok rejtett törvényszerűségeit*, mintegy a keletkezés *genetikus kód-*

⁴ Párkányi Mihály – Sámsondi Kiss Béla – Zoltán László: Moduláris változatok IV. A városépítészeti variációk elméleti kérdései. É.M. Lakóterv kiadvány, 1966.

⁵ Ekler Dezső szerint pl. az építészettörténet ismert alakzatok *nagyításának* ill. *kicsinyítésének* története. Sose felejttem el, ahogy elmesélte, ahogy az Iparművészeti Főiskolán „talált tárgyak” alapján próbálja tanítani a tervezést. Így pl. a zsebből előkerült bicska kapcsán a feladat egy olyan ház tervezésére volt, ami bicskára hasonlít. Ezt a módszert Peter Eisenman – dekonstruktivisták korszakában – *oltás*-nak nevezte; az *oltvány* egy szokatlan, *újfajta*, idegen struktúra belépése a tervezés folyamatába annak érdekében, hogy azt megtermékenyítse.

jait ellessük. Ha ez sikerül, akkor az eltanult módszer segítségével más, újszerű alakzatok is létrehozhatók. A teremtés végeredménye sem mechanikusan, hanem *organikusan* jön létre, magában rejtve az előre nem látott lehetőségeket is. *Az organikus a törvényszerű és a szabadság teremtő egysége.* Ez az alkotási folyamat legfontosabb belső törvénye. Könnyen belátható, hogy mindkét modell pedagógiai szerepet is játszhat az építészeti tervezés tanításában.

Az építészeti direkt modelljei

1. *Archaikus modellek.* Az építészetet sokan szeretik olyan ősi, archetipikus képletekre visszavezetni, mint a *barlang*, a *fa* ill. az *erdő* és a *növényi sátor*, de ide sorolható a *gödör*, a környezetéből kiemelkedő *plató*, vagy a *terasz* is⁶. Városépítészeti léptékben ilyenek a *tisztás* és a *csapás*, amik rendre a városi tér ill. az utca „ősei” lehetnek. Ezek a természeti analógiák nem csak az építészeti eredetének (néha vitatható) alapjául szolgálhatnak⁷, hanem egy másfajta, természet-orientált építészeti kiindulópontját is képezhetik, vagy legalább is erősíthetik az építészeti és természeti környezete közti valós és analóg kölcsönkapcsolatok megértését és aktualitását.
2. *A klasszikus modell.* A építészeti tervezés analóg modelljei közt történetileg a legismertebb a *korábbi korok építészeti stílusainak átvétele*, átértelmezése és adaptációja a kor új építési feladatainak megoldásához és változó szellemiségének önkifejezéséhez. Ebben a folyamatban Európában meghatározó szerepet játszott az ókori görög és római örökség, ami a középkor után több, egymást követő hullámokban is megtermékenyítette az építészetet (l. a reneszánsz, barokk, rokokó és copf, klasszicista, eklektikus ill. historikus, szoc-reál, posztmodern stb. változatait). Pedagógiai ide sorolható a román és gótikus építészeti ill. annak neo-változatai is. A klasszikus építészeti Peter Eisenman szerint *szimuláns* építészeti. Míg a színlelés csak álcázás, a szimuláció a valóság és az ábrázolás közti különbség elkendőzésében érdekelt. Ez az a formanyelv, amit a legkönnyebb tanítani, mert egyértelműen *tektonikus*, és könnyen elsajátítható elemkészlete és nyelvtana van, miközben megközelítése inkább holisztikus. Ha tetszik, beszélhetünk a klasszikus építészeti rendek „szolfézsá”-ról.
3. *A funkcionalista modell.* Ugyanígy lehet beszélni a *modernizmus* hagyományáról is, aminek modell-originálja eredetileg a klasszikus modelltől kilógó ipari építészeti spontán *funkcionalizmus* volt. A modernre jelentős hatást gyakoroló kora-holland *konstruktivizmus* pedig tudjuk, hogy gyökerét többek közt a hajóács mesterség szerkesztési és formai megoldásai ihlették. Köztudott pl. hogy Rietveld, akinek a nagyapja és az apja is hajóács volt, az utrechti Schröder ház pedig a modernizmus kiáltványának számított, míg a 60-as évek strukturalizmusát az észak-afrikai kasabahok ihlették, a modern képzőművészeti mozgalmak hatásáról nem is beszélve. A modell erőteljesen kötődik a technológiához és így az additív szerkesztési módszerekhez, így sajátos jelenkori ágazataként kell a *high-tech* és a toronyházak építészeti is kezelni. Ezt a formanyelvet is könnyű tanítani, jóllehet jóval szélesebb spektrummal rendelkezik, mint a klasszikus modell. A szolfézs szerepét itt a konstrukció-elv képviseli.
4. *Az organikus modell* ugyancsak több gyökérből táplálkozik. Ide tartoznak a 19. század végétől William Morris ill. az angol Arts and Craft mozgalomból elinduló organikus építészeti mozgalmak, a szecesszió, az art nouveau, majd a mai szerves és regionalista építészeti magába foglaló irányzatok, amik modell-eredetije egyrészt a spontán népi építészeti és a tradicionalizmus, másrészt pedig maga a természet, ami nem csak formavilágával, hanem a rá épülő létszemlélettel világnézeti háttérrel is kínál. Ez a formanyelv sokkal sokszínűbb, mint az előbbieket; regionális kötődésénél fogva ellenáll a globalizációnak, viszont közelebb kerül ahhoz a helyhez és annak kultúrájához, ahol az építészeti, mint anyanyelv tanítása aktuális. Megközelítése *érték-központú*, sokszor ideologisztikus, amit egyértelmű modell-originálok vezérelnek (természeti formák, hagyomány stb.).
5. *A hibrisz.* A hibrisz eredetileg anyit tesz, mint keresztezés, vagy korcs; ezzel valójában magát a modellt tagadja, vagy legalább is igyekszik azt lerontani. Peter Eisenman *disszimulánsnak* nevezi

⁶ lásd Mezei Árpád: *Építészeti elméleti könyvecske* (válogatta Barna Imre). N&n Budapest és Ági Clark, New York, 1996

⁷ lásd M.A. Laugier: *Essai sur l'Architecture* 1953 ismert címlapját az erdőszéli kunyhóról, mint az építészeti eredetéről.

ezt az építészetet⁸, amit önálló lehetőségként ismer el, mert ezzel alternatív fikciók számára nyitja meg az utat. Művészettörténetileg nem csak a manierizmusban és a szimbolizmusban, hanem az organikus építészet bizonyos változataiban, a mindenkori bricolage-ban, a „bucherában”, valamint a kollázs-technikában is megnyilvánul, de oldalágon kapcsolódik a bálványimádás minden formáját elutasító semita, azon belül is elsősorban a zsidó építészetéhez (ami valójában mint olyan, nincs is). A „nem-klasszikus” és „nem-tektonikus”, vagyis az analógiáktól megszabadított építészet szigorúan *értékmentes*. Értéke az építészeti alkotás *belső természetében*, és nem céljaiban rejlik. Lényege *nem a kép, hanem a szöveg*. Ami „írva van”, az nem maga az objektum, hanem alakításának folyamata, amihez a tervezés *metaforikus testeket* rendel. Ennek oktatása a legnehezebb, ugyanakkor a legerősebben igényli az eredetiség és a „creatio ex nihilo” elvét.

A nyelv, mint analógia

Az európai kultúra meghatározó posztulátuma, hogy a nyelv struktúrájában maga a valóság tükröződik: alany és állítmány, mint szubsztancia és járuléék. A struktúra fogalmában ugyanakkor fontos disztinkció a *langue* (a nyelv, mint rendszer) és a *parole* (mint beszélt nyelv) kettőssége; hasonlóképpen a *competence* (a tudás, mint rendszer) és a *performance* (mint ennek konkrét alkalmazása), vagy a jungi *archetípus* és a (konkrét) *szimbólum* megkülönböztetése. A sakban más a játékszabályok együttese (*langue*), és más maga a játék (*parole*). Az építészetben a *struktúra* a kollektív, az időben viszonylag változatlan térbeli *keret*, az átfogó *forma*, ami többféleképpen *interpretálható*, tölthető ki konkrét tartalommal. Az előzőek analógiájára a *forma* a *competence*-nek (mint *structure*), az *interpretáció* pedig a *performance*-nak (mint *filling*) felel meg. A *structure* általában *kollektív*, a *filling* *individuális*. A történelem azt igazolja, hogy az eredeti struktúrákat később különbözőképpen lehetett használni: *forma* (*structure*) és *funkció* (*filling*) nincsenek mereven egymáshoz kötve. Az analógiák szótár-szerűen:

langue	competence	archetípus	szerkezet (struktúra)	kollektív	forma
parole	performance	szimbólum	kitöltő elem (filling)	individuális	tartalom

A település, a város értelmezésében és tervezésében alapvető jelentőséggel bír a közösségi zóna folyamatosságának felfedezése, ami a város „*tartószerkezete*”, csonthálózata, ér- és vérrendszere, és amihez képest az egyes épületek „*kitöltő elemek*” – a fa törzsének-ágainak és a leveleknek-gyümölcsöknek megfelelően. A modell eredetije tehát egyértelműen a szerves világ felépítésére utal; A „mestersége s„szövet” fontos sajátossága az *ortogonalitás*, vagy a *derékszögű háló* (a tényleges szövés technológiájában is!), mint vonatkoztatási rendszer, ami végtelen sokféleképpen tölthető ki (l. Manhattan). Ahogy azonban a rész meghatározza az egészet, úgy az egész is determinálja a részeket (ismét egy reciprok viszony!) - ahol az egész és a rész viszonya analóg a *langue* és a *parole* (a szavak és a mondat) viszonyával. A *tervezés a részek és az egész iterációjának dialektikája*. Emellett léteznek építési rendek (pl. a klasszikus), amik kötött elemkészlettel és kapcsolás-mintákkal rendelkeznek. A pedagógia egyik kihasználatlan lehetősége a nyelvi analógiák felhasználása a konstrukció elvének szemléltetésére.

A nyelvi analógia egyik legérdekesebb, és pedagógiailag is jól alkalmazható változata Christopher Alexander híres *pattern language*-e. Eszerint minden eleven élethelyzetnek megfeleltethető egy dramaturgiailag is működő épített környezeti alakzat, *pattern*, ami magyarul talán legjobban *környezet-mintá*-val fordítható. A patterneket nem lehet kitalálni, megtervezni, hanem csupán észrevenni, fölfedezni, tudatosítani. Ezek a kultúra ősi, szinte génjeinkbe ivódó környezeti archetípusai: a települések eleven építőkockái, elemei. Alexander szerint a tervezőnek úgy kellene kezelni őket, mintha egy személyben dramaturg, rendező és díszlettervező lenne; mert a patterneket ebredéstől elalvásig folyton változó szerepeink öltének testet. Ha sikerülne e patterneket meghatározni és számtalan változataiban a változatlan magot megtalálni, rendelkezésünkre állna egy egyedülálló gyűjtemény. Ez a gyűjtemény olyan lenne, mint egy sajátos nyelv szótára. Minden jellegzetesen ismétlődő helyzetre lenne egy-egy „szavunk”, vagyis patternünk. És ha tudnánk, hogy miként lehet e szavakat értelmes mondatokká fűz-

⁸ A hivatkozott kifejezéseket lásd Kunszt György és Klein Rudolf: Peter Eisenman c. könyvében (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1999)

ni, vagyis ha ismernénk a környezetminták nyelvtanát, akkor a tervezés olyan lenne, mint az élő beszéd. Ezt a beszédet mindenki értené és használni is tudná, hiszen a kultúrával együtt sajátítja el. Nem szakmai zsargon, elidegenedett formalizmus; hanem maga a „névtelen minőség”, a tiszta forrás. A lokális környezetminták felismerése, „gyűjtése” igen hálás pedagógiai lehetőség, ami sok tekintetben párhuzamba állítható a népdal-gyűjtéssel, és már az alsófokú oktatásban is jól használható. A módszer egyidejűleg holisztikus (l. a pattern-ek, mint kész alakzatok „gyűjtése”) és additív (a pattern-ek „összeszerakása”). Ha valami közel áll a szolfézshoz, akkor ez az.

A szövedék és a „szer” analógiája

Az építészeti analógiák közt kiemelt szerepe van a szöves-nek és a szövedék-nek. Gottfried Semper egyik építészetelméleti írásában az építészetet a ruha, a szövet analógiájára próbálja értelmezni (Bekleidungstheorie).¹ Nemcsak a homlokzat esetleges „ruházatára”, a szerkezettől független, ill. azt elfedő lepelre, függönyre gondol, hanem a szöves műveletében rejlő mélyebb analógiákra, a növényi rostok kötésének, kapcsolásának és síkban vagy/és térben történő kifejtésének művészetére is utal, amin belül a csomó egyidejűleg kozmikus szimbólum is. A csomók hálózati mintákban ismétlődő ritmusa a világ-szöves, és vele minden alkotó mesterség alapja. Az antik építészet sem tett mást, mint hogy időtálló anyagba, kőbe vitte át az eredetileg szerves anyagot. Hasonló szerepre utal a görög *tec* szótó is, aminek alapjelentése a dolgokat összehozni, összeilleszteni. Ez az ősi szótó jelenik meg a *techné* és a *tektonika* szavakban is. A latin *tego* (*tectus*) ige jelentése befed, elrejt, védelmez, óv (ami a német *decken* igében is visszaköszön); *texo* (*textum*) annyit tesz, mint sző, összeköt, elkészít, a *textura* főnév szövedékre, szerkezetre, a *contexo* változat főnévi alakja, a *contextus* pedig az összeillesztés műveletére és magára az összefüggésre, míg a *textus* magára a szövegre, mint szövedékre utal. És nem mulaszthatjuk el megjegyezni, hogy az egyik legősibb magyar szótó, a *szer* – aminek számtalan összetétele van (pl. *szerkezet*, *szervezet*, *szerszám*, *szerez*, *megszerez*, *szerez*, *szertartás* stb.), alapjelentésében szintén a *kötés*, *kapcsolás* dominál, vagyis a *tec* rokona. Akárhogy is van, a *szövedék-analógia* nem csak az építészetben, hanem a legtöbb alkotásban is használható modellnek tűnik. Elég ránézni pl. egy település térképére, hogy szembe tűnjön az *utcahálózat* fonadékjellege. Az analógia azonban a belső és a külső tér szerveződésének és tagolódásának csaknem minden megnyilvánulásában tetten érhető; ennek megfelelően pl. a *közösségi tér* a semperi értelemben vett csomó kategóriájának, a *folyo-só* vagy az *utca* pedig a vezérfonál szerepének felel meg. Nem véletlen, hogy a szakmai szóhasználat is település~~szervezetről~~ és nem pusztán építmények halmazáról beszél. Minden olyan térbeli szervezete organikusként, tehát *szervezettnek* tekinthetünk, ami az elemeket pusztán egymásmellettségüket meghaladó módon teszi közösséggé, és ezzel egy új, magasabbrendű minőséget hoz létre. Az elemek már nem egészen azok, mint amik voltak: az egészé történő szerveződés eredményeképpen új minőségre, *szerepekre* tesznek *szert*, miközben lehet, hogy ennek a magasabb rendű egésznek egyik *szervé*-vé válnak. Mindennek eléggé fel nem becsülhető, és a gyakorlatban alig kiaknázott, de rendkívül hálás pedagógiai vonatkozása is van, hiszen a gyerek az anyag „szövése” révén élményszerű és kreatív kapcsolatba kerül a kézművességgel, ami minden művészet alapja. Ha lehet a zenében alkalmazott nevelési és alkotói módszernek analógiája az építészetben, akkor ez az. Végül is ez volt a BAHAUS eredeti szándéka is, ami módszerében és a világ újratervelésének étoszában nagyon is közel áll Bartók alkotói világához.

A tipológia, mint pedagógiai eszköz

Az épített környezet készen nyújtja elemeinek tárházát, amiből sokféle szempontból lehet tipológiai „szótárakat” készíteni. A „*leltár*” valójában nem is annyira az alkotás, mint inkább a *megismerés* nélkülözhetetlen eszköze, és ezzel a pedagógia sem tudja megkerülni. A tipológia egyidős az emberi gondolkodással, aminek eszmetörténetét valakinek meg kellene írnia. Nem elsősorban az olyan tipológiára gondolok, mint amit pl. Robert Krier állított össze⁹, ami inkább egyfajta „lepkegyűjtés”, jóllehet a terek végtelen sokféleségét strukturalista módszerrel állítja elő. Tudomásom szerint a legkorábbi magyar kreatív tipológia Jaschik Álmos rajztanár nevéhez fűződik, aki az *emberi gesztusban*, ezen belül a könyörgés és a hála mozdulataiban vélte fölfedezni a díszítő művészet formai ABC-

⁹ Robert Krier: Urban Space. 1979 London, Academy Editions

jét, aminek prototípusa a tulipán. Saját megfogalmazása szerint ebben, mint csirában a „világrend centrális szerkezetének sejtelemszerű tudomásul vétele” történik meg. Ehhez köthető Makovecz Imre 1972-ben született „*minimális környezete*” is, ami szintén az ember mozgásformáiból született, de ami már inkább egzisztenciális tér – a szó heideggeri értelmében. A Kodály módszer, ill. a szolfézs közeli rokonának tűnik Molnár V. József zseniális „keresztzemes rendszere”, ami a magyar hímzések motívumkincséből táplálkozó digitális ABC, és ami egy négyzet 4x4 mezőjének tetszőleges kitöltésével „generálható”. Pap Gábor „*A teremtő ige működése a négyzetrácsban*” címen írt méltató elemzést a 12 állatgövi jegyet feldolgozó sorozatról¹⁰. A „felfedezés” nyilvánvalóan jól alkalmazható már az óvodákban is, a felnőtt korosztály pedig elgondolkozhat róla, hogy miként lehet a legegyszerűbb jelkészletből felépíteni a vizuális világot.

Számos kísérlet történet a magyar népi építészet alapképletének, az *aedicula* szerkezeti és formai változatainak tipologizálására. Köztük kevésbé ismert, de értékes Harkai Imre munkája: Házrendszerek és szerepük a magyar népi építészetben¹¹. Ebben hivatkozik Aldo Rossira is, aki szerint az építészetelmélet a tipológia elmélete is, és a típus nagyon közel áll az építészet lényegéhez. A 80-as évek végén a Budapesti Műszaki Egyetem Urbanisztika tanszékén is folyt egy tipológiai kutatás¹², aminek nem annyira az osztályozás volt a lényege, hanem inkább a *típusok genezise*. Eszerint a magyar parasztházak *tipológiai fejlődése* azt igazolja, hogy az *archetípus* mindig képes volt alkalmazkodni a megváltozott körülményekhez. A magyar falusi és kisvárosi környezetkultúra az elmúlt 2 évszázad során sokkal drasztikusabb életmódváltozásokon ment át anélkül, hogy meg kellett volna tagadnia eredetét. Sohasem érezte szükségét annak, hogy egy korábbi megoldást, mint „korszerűtlent” elvessen, és azt neológ, a városból vagy külföldről importált megoldásokkal cserélje le – mint ahogy ez manapság történik. A magyar hagyományos környezetkultúra mindig a meglévőt használja, bővíti, alakítja, igazítja az új igényeknek megfelelően, és ezzel az *additív jellegű* építkezéssel folytonosan új, de önmagában is életképes típusokat hoz létre. Az egyes típusok mindig elkülöníthetők a típuson belüli változatoktól. Amikor olyan változtatásokra kerül sor, ami már meghaladja a típuson belüli lehetőségeket, új típus jön létre. Ez a *genetikus tipológia* lényege. Így származtatható a háromszatú oldalhatáron álló házból a csüngő ereszen és a toldott tornácon keresztül a valódi tornácos ház, míg a kifutó tornác utca felőli szakaszának beépítésével elindul az épület lassú behajlítása az utca mentén: először csak egy új szobával, ami aztán önálló utcai szárnyá szélesedik, miközben az oldalhatáron álló szárny még megmarad – egészen a zárt sorú kisvárosi beépítésig. A fejlődés számos oldalági elágazásokat is tartalmaz, vagyis felállítható a magyar lakóház „családfája”. A kreatív gondolkodás számára rendkívül fontos felismerés, hogy az új, vagy a más a már meglévő továbbfejlesztésével is létrehozható: nem kell mindig mindent előlről kezdeni. Karácsony Sándor életművén¹³ felbátorodva azt is mondhatnánk, hogy a „magyar észjárás” nem csak a nyelvben, hanem a települési és építési kultúrában is tetten érhető. Ő az (akkor még) élő beszédben olyan minőségeket nevezett meg, mint (a szó ősi értelmében vett) *primitív-archaikus, szemléletes-érzéki, a mellérendelő*, valamint a tömondatokkal építkező *additív* mondatfüzés. Nem lenne nehéz ezekre a minőségekre Bartók zenéjében is rámutatni. Ennek az analógiának az érvényességét nem csak a magyar parasztház elemeinek genezisében, valamint az additív jellegű épületbővítések típusalkotó folyamatában, hanem az alföldi halmazos városok organikus alaprajzán, vagy a ma *fraktálnak* nevezett útelágazások tér- és szerkezet-teremtő erejében is fölfedezhetjük. Ha van organikus város, akkor ez az. És ez nem csak azért érdemel figyelmet, mert saját múltunkról, gyökereinkről van szó, hanem azért is, mert emberileg reprezentálja a magyarság évszázados küzdelmét az öt fenyegető történelmi erővel szemben: mintha mindez „...*a passzív rezisztencia állati életből növényi életé visszafejlődésének, ébrenlétből alvásba merevedésének, erőit jövőbe raktározásának*”¹⁴ lenne tanúbizonysága. Ez a tanúságtétel bátoríthatná mindazokat, akik a 21. század globalista eufóriájában úgy érzik, hogy lelkük egyik mélyrétegét nekik is a jövőbe kell átmenteniük.

¹⁰ Pap Gábor: Hazatalálás. 1999. Püski Kiadó, Budapest, 186-191. oldalak

¹¹ LaVik 1992TM kiadása. 1995, Budapest

¹² Meggyesi Tamás: *Magyarország hagyományos lakókörnyezeti kultúráinak tipológiája* (1986, munkatársakkal) és *Utca és terek az alföldi kertes településekben* (1989, Nagy Bélával); a két kutatás az akkori ÉVM megrendelésére készült, és máig csak kéziratban férhető hozzá.

¹³ Karácsony Sándor: *A magyar észjárás*. 1985, Magvető Könyvkiadó, Budapest (Magyar Hírmondó sorozat)

¹⁴ Karácsony Sándor: id. mű 347. oldal

Színház az egész világ – mondja Shakespeare. És ez az építészetre, különösen pedig a városépítészetre is vonatkozik. A 16. századi olasz reneszánsz művészek egyenesen Vitruviusra hivatkoznak, amikor a *komikus, a tragikus és a szatirikus* színpad díszleteit megrajzolják. Sebastiano Serlio szerint, akitől nem csak két remek színpadrajz, hanem a három típus leírása is ránk maradt, a *komikus* színpadnak köznapi, egyszerű emberek városát kell ábrázolnia, aminek elmaradhatatlan kelléke a fogadó és a templom, aminek dűledező tornyán már gyökeret ver a gaz. A *tragikus* színpadon nagy emberek gazdag házeit kell megjeleníteni, hiszen a tragédiák történetei előkelő, híres emberekkel esnek meg. A *szatirikus* színpadon pedig nincsenek is épületek, mert itt vidéki, rusztikusan élő emberek élnek, és a színpadot fák, kövek, dombok, virágok és források díszítik. Serlio rajzai nem csak díszletképek, hanem ideális városképek is.¹⁵ Nem csak a színpadot ábrázolják, hanem javaslatot tartalmaznak a városi élet ideálisnak tartott színterére; Palladio ill. Sansovino pl. a vicenzai Teatro Olimpico zseniális díszletében már a barokk háromsugarú, perspektivikus világképet jeleníti meg. A város, mint színház, az utcák és terek világa, mint színpad, és az építész, mint dramaturg és díszlettervező analógiáját Christopher Alexander is kihasználja, mondván, hogy mindennapi életünk is szerepek egymásutánjából épül fel, és nem mindegy, hogy e szerepek sikeres eljátszása milyen környezetben, milyen díszletek között, és mennyire szerencsés dramaturgia szerint zajlik le.

Peter Brook, korunk zseniális rendezője azt írja *Az üres tér* c. könyvében¹⁶: „*vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.*” A színház szóhoz azonban négyféle jelentést fűz: beszél „Holt” színházról, „Szent” színházról, „Nyers” színházról és „Közvetlen” színházról. És ahogy Vitruvius és Serlio 3 színpadképe a korabeli olasz városi környezet leegyszerűsített tipológiája, úgy Peter Brook négy színháza is megfeleltethető a mai városi környezet egy-egy archetípusának. A Holt színház, vagyis a *halott város* a legnehezebben megragadható jelenség; nem annyira egy bizonyos környezet-típus, mint inkább a bármilyen városi környezetet fenyegető veszély, hogy kiüresedik, elveszti egykori elevenségét, amikor egy hely már csak egykori önmaga kísértete, foszladozó tetem, amibe vagy új életet kell lehelni, vagy el kell temetni. Persze vannak eleve holtan születő városrészek is, amelyek életerejét kiszívják az épületek, és az utcák szerepe csak az eljutásra és a bejutásra, az „interface”-re korlátozódik. Ezt hívják az amerikaiak némi öniróniával „disjointed incrementalism”-nak.

A Szent színház és a *szent város* célja, miként a művészeteké is az, hogy az életünket meghatározó láthatatlan valóságot láthatóvá tegye. A Holt színház és a halott város lezüllött eszményképei mögött is ez a szándék húzódik. Ehelyett azonban már csak a pogány, vagy a barokk szertartások külső formáit tudjuk utánozni: az üres és szemfényvesztő monumentalitást, a sehová sem vezető szimmetria tengelyeket és a kozmikus összefüggésekre hivatkozó ortogonális rendet, amiről azonnal kiderül, hogy csak kiábrándultságunk, szorongásaink és tehetetlenségünk palástolására szolgál. Közel áll Vitruvius *tragikus* színpadjához.

A Nyers színház és a *nyers város* a Szent színház ill. a *szent város* ellentéte; a legelevenebb és a leglátványosabb a létező színházak és városok között. A nyers város tekintély- és pompaelenes, a monumentalitás ellentéte, valójában a vásári látványosságok, az agórák és a fórumok utóda, a klasszikus üzletutcák és a bevásárló központok világa, de eredendően ide tartozik minden olyan nőtt városrész is, amelyiket középkori eredeténél fogva az esetlegesség és a változatosság jellemez; közel áll Vitruvius *komikus* színpadához. A nyers város szégyenkezés nélkül örömet akar szerezni, tobzódik a látványban, a részletekben és az eseményekben. Hajlik a populáris és a giccs felé, hiszen a giccs egy találó megjegyzés szerint „a boldogság művészete”¹⁷.

¹⁵ Hajnóczy Gábor: *Az ideális város a reneszánszban*. 1994, Akadémiai Kiadó, Budapest.

¹⁶ Peter Brook: *Az üres tér*. 1973, Mérleg, Budapest.

¹⁷ I. Abraham Moles: *A giccs. A boldogság művészete*. 1973, Gondolat Kiadó Budapest

Peter Brook a *Közvetlen színház* fogalmával lényegében azt írja le, amit ő ajánlana. Nem a végterméket, hanem azt a bonyolult *folyamatot* jelzi, aminek eredményeképpen egy darab megeleveníthető. A *közvetlen város* ezért nem olyan értelemben modellszerű, mint az előző három. Az igazán jó díszlettervező – amit az építész analógiájára is felfoghatunk – együtt halad a rendezővel, az egészről alkotott elképzelése csak fokozatosan ölt formát. A rendezőnek nem nagy festőkre, hanem *tökéletlen díszletek*re van szüksége, amelyek nem zártak, hanem nyitottak a darab időben történő kibontakozódása során. A *közvetlen város* ennek megfelelően nem egy dolog, hanem egy *folyamat*, aminek során az író, a rendező, a díszlet- és jelmeztervező, a világító stb. együtt fokozatosan bontanak ki egy világképet. Így aztán a *közvetlen város* tartalmazhat elemeket mindhárom korábbi modellből is, de valójában újra kell építenie a valóságot. Mert Peter Brook szerint „Azért nem értjük meg a katarzist, mert azonossá vált egyfajta érzelmi gőzfürdővel. Azért nem értjük meg a tragédiát, mert összekeveredett a hősök hősködésével. Mágiát akarunk, de összekeverjük a hókuszpókusszal, és reménytelenül összekutyultuk a szerelmet a nemiséggel, a szépséget az esztétizálással.”¹⁸ Ha ezt a kritikai érzékenységet és a mögötte rejlő etikumot át lehetne vinni az oktatásba, talán meg lehetne fékezni a giccs burjánzását a kultúrában, és így az építészetben is.

A genius loci, avagy a szakrális földrajz

Ismert játék, hogy társaságban valaki gondol valakire, akit mindenki ismer, majd a többieknek úgy kell kitalálni, hogy kiről van szó, hogy rákérdeznek: mi lenne, ha virág lenne, ha fa lenne, ha drágakő lenne, ha állat lenne, ha táj lenne, ha nap- és évszak lenne stb. Azt is lehetne kérdezni, hogy milyen épület lenne. Hamvas Béla *A bor filozófiája*-jában a bort állítja analógiába a drágakővel és a nővel, és arról álmodozik, hogy de jó lenne, ha az egyiket adott esetben át lehetne váltani a másikra... Ennek a játéknak rendkívüli pedagógiai jelentősége van, hiszen segíti a gyereket, hogy a benne egyébként is még elevenen élő analógiás képességét gyakorolja és megerősítse, és később az alkotás szolgálatába állítsa. Ha meggondoljuk, valahol itt rejlik a költészet egyik gyökere is. Hasonló a helyzet Hamvas Béla *Öt génusz*-ával, ami nem csak egyfajta szakrális földrajz, hanem a táj, a hely, az épületek, a város, az emberek mentalitása stb. közti szellemi természetű analógiák monmentális táblaképe. Tézise rendkívül egyszerű: az öt génusz (észak, kelet, dél, nyugat és Erdély) mindegyike a Kárpát-medence minden településében kivétel nélkül jelen van, de rendkívül különböző arányokban. Ennek az öt alakzatnak a szövevénye teszi a magyar embert magyarrá. Aki kipróbálja ezt a módszert egyetlen városrész, vagy akár utca elemezésénél is, azt fogja tapasztalni, hogy működik. Egyértelműen holisztikus módszer. Kevesen olvassák azonban végig Hamvas esszéjét, ami nem csak az öt génuszról szól, mert tulajdonképpen mondanivalója egy fájdalmas nemzeti sors-analízis. Mert magyarnak lenni annyit jelent, mint az öt génusz világában egyensúlyt teremteni. És itt kezdődnek a problémák, aminek megfogalmazását érdemes idézni:

*„...magyar földön az egymáshoz tartozó öt elem, amely az egységet itt egyedül megteremti és megteremtheti, évszázadok folyamán nem vált egységgé. A génuszok, amelyek egymáshoz tartoztak és tartoznak, egymástól független életet élnek, egymást nem felismerve, egymással szemben ellenségesen, mindig egymástól elválasztva és külön. ... Az erők, ha hatásuk nem lehet pozitív, negatívvá lesznek, és nem egységet teremtenek, hanem felbomlást. A génusz másik oldala, hogy démon. A magyar nép életének irányítója történetének legnagyobb részében, kifelé is, de főképpen befelé démoni gyűlölködés volt.” ... ”Mert az itt élő ember legelső ösztönszerű mozdulata a magyarral szemben az elutasítás és a negatívum és a nem. ... Az egységnek ez a hiánya akadályozta meg a népet nemcsak abban, hogy történeti céljait elérje, hanem abban is, hogy önmagában ... elviselhető életet éljen”.*¹⁹

Amellett, hogy a szöveg ma döbbenetesen aktuális, érdemes figyelni túl nem becsülhető pedagógiai jelentősére is. Nekünk már az általános iskolában tudatosítani kellene a gyerekekben potenciálisan bennük rejlő démonokat. Mert amit ismerünk, amit néven tudunk nevezni, az már megszelídíthető. A megismerés és a teremtés szava, mint IGE gyógyító erővé is tud válni. Mindez látszólag túlmegy a szűkebb érelemben vett témánkon, de ha belegondolunk, az építészetre és a környezetkultúrára való

¹⁸ Peter Brook. id. mű 134. oldal

¹⁹ Hamvas Béla: *Az öt génusz. A bor filozófiája*. 1988. Életünk könyvek, Budapest. 97. és 73. oldalak

nevelés talán legmélyebb dimenziója nem is annyira szakmai, mint inkább erkölcsi természetű. Mélyen szeretnék egyetérteni Makovecz Imrével, aki szerint az építészet nem is az építészetről, hanem a kozmikus világrendről és benne a mi szerepünkről szól. Ezért az analógiák sorát mégis csak *az analógiák analógiájával*, a Teljesség iránti elkötelezettség étoszával szeretném zárni. Semmilyen nevelés sem mondhat le a világnézeti nevelésről – feltéve, hogy azt nem téveszti össze a vallási felekezetek vagy politikai elkötelezettségek hittérítő buzgalmával. Egy szép definíció szerint *a hit a ráció hódolata a lét misztériuma előtt*. De az alkotás egyben *megismerés* is: önmagunk, és rajtunk keresztül a teremtés misztériumának megértése, amivel annak részeseivé válunk. Az organikus építészet a szerves világot tekinti kozmikus modellnek (jin elv). Ezzel szemben állni látszik a racionalista hagyomány a BAUHAUS-zal, ami viszont az elvont, ideálisnak tekintett alapformák konstrukcióit tekinti a kreativitás, és ezzel a teremtés analógiájának (jang elv). Az ember nembeliségéből adódóan ez a két, látszólag kiengesztelhetetlen megközelítés olyan ellentétes pólusoknak fogható fel, amelyek mindegyike a másiktól való megtermékenyülésre szorul. Ehhez azonban bizonyos értelemben „fel kell áldoznia magát”, be kell fogadnia az ellentétes pólust is. *Coniunctio oppositorum*: a szerves modellt a káoszban való feloldódás veszélye, a racionalizmust pedig a magára maradt értelem fagyhalála fenyegeti. Pedig a szerves gondolkodás is segítőtársra találna a rációban, és megfordítva: a konstrukciót is megtermékenyítheti az eleven étellel való találkozás. Talán a magyar népies-urbánus ellentét, sőt, napjaink digitalizált politikai örülete is ennek a polaritásnak egyik hazai megnyilvánulása. Ha ez a két princípium, mint két géniusz nem képes a kiengesztelődésre, akkor igaza lesz Hamvas Bélának: az ilyen élet „...*önmagából mindig nagyobb lyukat csinál, és végül önmagát elemészti, és a lyukon keresztül átbukik, és a megsemmisülésben elmerül.*”

Az analóg tervezés, mint beavatás

Az analóg tervezés szerepe valószínűleg mélyebb gyökerű, és jelentősebb szerepet tölt be a kreatív gondolkodásban, mint gondolnánk. Az analógia ugyanis többdimenziós fogalom, ami a modell és a kép közti lehetséges viszonyok differenciált sorát rejti magában. A matematika, ill. a geometria inkább *leképezésről* vagy *strukturális izomorfjáról* beszél, aminek L. March és Ph. Steadman legalább 6 változatát különbözteti meg. A térbeli megfeleltetések szorosságának csökkenő sorrendjében ezek az *identitás, az izometria, a hasonlóság, az affinitás, a perspektivitás és a topologikus leképezés*.²⁰

Az analóg tervezés tehát mindig valamilyen – nem csak geometriai - összefüggést talál a létesítendő alakzat és egy másik alakzat vagy eszme között, ami inntől kezdve *holisztikus vezérelvként* működik. Így utólag bevallhatjuk, hogy a digitális, vagyis elemekből és algoritmusokból építkező tervezési eljárások mögött is hallgatólagosan ott rejlik egy ilyen holisztikus kép, vagyis egy analógia: ha más-ként nem, mint az elvben nyitott művelet sor eredményével való cinkos egyetértés. Némi rosszindulattal azt is mondhatnánk, hogy az ilyen látványosan módszertan-orientált tervező olyan bűvészhez hasonlít, akinek a cilinderében eleve benne van a nyuszi. Természetes, hogy az analóg gondolkodás mindenfajta alkotási folyamatban: a digitálisjellegűben is benne rejlik. A különbség csak az, hogy mennyire „nyitott kártyákkal” játszunk, és hogy milyen úton jutunk a „titokban” kívánt eredményhez. Ez a folyamat elvben *tudatos*: a jelölőt – akár bevallja, akár nem – a tervező választja, miközben egy másfajta jelölőt is választhatna. Ez a viszony azonban *meg is fordítható* – éspedig a tükrös szimmetria jegyében: ugyanis mindaz, ami keletkezik, vagy amit az alkotás során létrehozunk, *akaratlanul is* egy analógia, vagyis jelölők egész csoportja felé mutat – *függetlenül attól, hogy ez mennyire volt szándékos vagy tudatos*. Az összefüggések és megfelelések törvénye alapján kivétel nélkül minden konkrét épített alakzat – miként a kézírás is - *árulkodik szerzőjéről* vagy koráról, vagyis egy mögöttes valóság szimbóluma: egyfajta *megnyilvánulás*. Ez teszi lehetővé, hogy akár az alkotóról, akár az adott kulturális és szellemi környezetről, akár az egész korszakról objektívációin keresztül képet alkothassunk. Az alkotás nem tud hazudni – az objektívációkban *olvasni* viszont tudni kell.

Ennek a felismerésnek aligha túlbecsülhető *pedagógiai jelentősége* is van. Ha ugyanis a tervező-jelöltet az oktatás során *szembesíteni* lehet saját rajzával, vagyis spontán módon objektívalódott énjével és tudatalattijával, és így *tudatosítani* lehet benne, hogy *mit* is csinált valójában, milyen vak *jelölő-*

²⁰ Geometria az építészetben. 1975. Műszaki Könyvkiadó, Budapest

lők, öntudatlan *modellek* is működnek benne anélkül, hogy tudatában lenne eredetüknek, akkor az egy olyan *önismeretre* nevelheti, aminek a terv *eszköze* és egyben *médiума* is. Eszköze, mert – ha van mersze szembenézni önmagával – *tükörnek* is használhatja, és *médiума*, mert a terv átalakításával, fejlesztésével tulajdonképpen *saját személyiségét korrigálhatja, alakíthatja, fejlesztheti*. A terv: saját személyiségének objektivált, kivetített tükörképe; ha változtat rajta, *saját magán változtat*. A terv mint *imago* és a személyiség közt *mágikus megfelelés* van: az egyikén végrehajtott korrekció a másikon is megjelenik.²¹ Ez a folyamat persze csak akkor jöhet létre, ha az oktató nemcsak „korrigál”, hanem arra is rámutat, hogy rajzában egyéniségének milyen rejtett, nem tudatos defektusai, feloldatlan görcsei, éretlenségei, infantilis személyiségrészei, családi-társadalmi háttérének korlátai, műveltségbeli hiányosságai, de ugyanakkor rejtett, kifejtésre, megvalósításra váró értékei, személyiségének pozitív, karakteres vonásai stb. fejeződnek ki, *amivel szembesülnie kell*. A „terápia” fájdalmas is lehet, ezért nem mindegy, hogy milyen „guru” vállalkozik a „lélekvezető” szerepére. A folyamat „szülési fájdalommal” is jár: világra kell hoznia önmagát. Az oktató-guru szerepe a szülészhez is hasonlítható. Ha azonban a jelölt, most már mondhatjuk: *az adeptus* vállalja önmagát és az átalakulással járó gyötrelmeket, akkor megélheti, hogy ugyanaz a folyamat játszódik le benne is, mint a természetben az evolúció évmilliói során – csak éppen *felgyorsítva*. Ez az élmény felszabadító, szinte katarikus erejű is lehet. A tervezés ezért potenciálisan *személyiségfejlesztő terápia*, és mint ilyen rokona a nagy tradicionális *beavatási misztériumoknak*. A „beavatott” akkor lesz (spirituális értelemben) felnőtt, ha azzá válik, akivé válnia a legmagasabb rendű emberi hivatás. A tervezés és az alkotás ezért nem pusztán racionalitás („igaz”), nem csak esztétika („szép”), nem csak a programnak való megfelelés („jó”), hanem *szakrális tevékenység* („szent”) is: a teremtés művének folytatása, benne az emberré válás beteljesítésével.

²¹ Ennek a lélektani folyamatnak nagyszerű megjelenítője Oscar Wilde *Dorian Gray* c. kisregénye, ahol a fel nem vállalt személyiség-torzulással való öntudatlan szembesülés megtagadása a hős halálával jár.