

MODERN, MINT AZ ORGANIKUS ELLENTÉTE?

(előadásvázlat)

A modern szót túl sokféle értelemben használjuk. Néha egy korszakot, néha egy életérzést, néha egy művészeti stílust jelölünk vele. Legtöbbször ellentétpárokban használjuk, mint a címben is: modern *versus* organikus, vagy modern kontra ósdi vagy elavult, vagy éppen a modern és posztmodern művészetet állítjuk szembe egymással.

Ezért mielőtt további értelmezésbe kezdenénk célszerű néhány fogalmat tisztázni. Ha építészetről vagy művészetéről akarunk beszélni a XX. századdal a hátunk mögött, feltétlenül érdemes megkülönböztetni a *modernizmust*, mint művészeti korszakot vagy éppen stílust a *modernség* általános fogalmától. Ez a megkülönböztetés nemcsak tartalmi szempontból fontos, hanem korszakolás szempontjából is.

Míg ugyanis a *modern kor* lényegében évszázadokkal ezelőtt, sokak szerint a XVII. század végén, mások szerint a XVIII–XIX. század fordulóján beköszöntött, de a XIX. század harmincas éveire Európában már mindenütt jelen volt és igen jelentős módosulásokkal ugyan, de lényegében ma is tart, a *modernizmus* – *mint szellemi-művészeti irány korszaka* – ma már igen jól meghatározhatóan – a XIX–XX. század fordulójától, az egyszerűség kedvéért 1900-tól – szintén a definiálhatóság kedvéért, állításom szerint – 1968-ig tartott. Ennek indoklására később visszatérek.

A modern korra igen sok mindent elmondhatunk, kezdve a felvilágosodás szellemiségétől, folytatva az ipari forradalommal és a tömegtermeléssel, a városba áramlással, a sebesség kultúrájával, eljutva a *hagyományos értékek válságáig*, a világegyetemben magára maradt ember állapotáig.

A modern szó egyébként a XIV. században bukkan fel először mint *devotio moderna* – új ájtatosság, az akkor Hollandiában keletkezett, polgári jellegű, reneszánsz felé mutató vallási reformmozgalom. A *devotio moderna* nem csupán az újerkölcsiség és az új hit buzgalma volt, hanem a zarándoklatok és a túlzó cifraságok elleni mozgalom is egyben. A *tizenhetedik századi modernizmusnak* – pl. Descartes – pedig mindenképpen része volt a valami alól való felszabadulás érzése, és a modernista programok szokás szerint tartalmazzák azt az állítást, hogy mindig is erre kell a modernnek vállalkoznia – foglalja össze F. Kermode *Mi a modern?* című könyvének bevezető tanulmányában.

Annak ellenére, hogy az egész modern kort, vagy másképpen a modernség szellemiségét áthatják bizonyos, pl. a fent említett közös vonások, mégis azt kell mondanunk, hogy a *XX. századi modernizmus* nemcsak, hogy jelentős különbségekkel bír az általános értelemben vett modernségtől, hanem bizonyos értelemben a *modern kor elleni lázadás*, vagy legalábbis azt megreformálni akaró mozgalom volt.

Gondoljunk csak arra, hogy a modernizmus születésénél ott bábáskodott az Arts and Crafts mozgalom kézművességre alapozó szándéka, a nagyvárosi szegénység elleni szociális lázadás, a tömegtermelés silány termékeinek kritikája, s egyáltalán az esztétikum emberi társadalmat felemelő hite. *Az esztétikum*

szerepe a modernizmus korában, az addigi koroktól eltérően igen speciális volt. „*A modern művészet eltér attól, amilyen más civilizációkban és a mi civilizációnk korábbi időszakában volt. A művészet mindig a civilizációk természetes alkotóeleme volt; ma különálló, önmagába forduló dolog, amely a civilizációnk többi részével feszült viszonyban áll. Bár a feszültség időnként fokozódik, időnként pedig mérséklődik, nem csendesedik el soha. Éppen ezért megkülönböztetett figyelmet érdemel: fontos dolgot árulhat el szellemi helyzetünkről.*” – írja Jindrich Chaloupecky *A művész sorsa – Duchamp meditációk* című könyvének elején.

Hamvas Béla még többet mond *Poeta Sacer* című esszéjében: „*A szent hely, a közös élet szent köre, a Temenos ég. . . A szent kört már csak egy ember őrzi: a költő. Nem tudni, a királyok, papok, hercegek, katonák, művészek megkérték arra, hogy maradjon, vagy a feladatot maga vállalta; vagy csak utolsó volt, s mikor mindenki eltávozott, így szólt: kitarok. . .*” A költő, vagy tovább alkalmazva a művész az, aki a hatalmaknak ki van szolgáltatva, aki azonban őket megragadja, teremtő erővel és gyűlékony robbanóanyaggal van telve, és még további rendkívüli adottságok kapcsolhatók hozzá.

Kétségtelen tény, hogy a modernizmus hajnalán a művészet vallást helyettesítő szerepű volt, a művész maga pedig próféta vagy legalábbis látnok egy Isten nélkül maradt világban. Más kifejezéssel a *művészet-vallás korának* is mondhatjuk ezt a kort. Aláhúzza ezt a helyzetet az I. világháború utáni európai szellemi helyzet. A világ megrázkódott, az emberi viszonylatok fölfordultak, a tradicionális értékek összeomlottak. Ugyanakkor lábra kapott egy megújult optimizmus. A szép, az igaz és az erkölcsös, tehát az esztétikum, a logikum és az etikum hármasságának vágya tükröződik a különböző kiáltványokban. Mondrian ezt mondja: „*Az új művészet a vonalnak és a színnek független létezését biztosít, abban az értelemben, hogy létüket a partikuláris forma nem nyomja vagy torzítja el, hanem saját határait formázzák meg.*” . . . „*Igy ehhez hasonlóan a társadalom minden individuumnak független egzisztenciát fog biztosítani az eljövendő új életben, ha majd ez az új élet elérkezik.*” . . . Látja már „*a művészet végét, mint olyan valamiét, amely elkülönül a minket körülvevő környezettől. Ez a környezet maga a plasztikus realitás. Az építészet, a szobrászat és festészet egyesítésével új plasztikus realitás jön létre, és a szépség bele lesz szöve az érzékelhető valóságba.*”

Hasonló ehhez a dadaista Hans Arp gesztusa, amikor papírdarabokat ejtett le a földre, s így hozta létre esetlegesen a festményeit, abban a reményben, hogy ezáltal eléri „*az eredeti okot, amelyből minden élet származik.*” A háborús évekre visszatekintve pedig ezt mondta „*Kerestünk egy olyan elemi művészetet, amelyről úgy gondoltuk, megmenti az emberiséget ezeknek az időknek az örületétől.*”

Két dolog látható a modernizmus hajnalán, amely témánk szempontjából fontos. Az egyik, hogy a kezdetekben *organikus*

és geometrikus, vagy másképpen absztrakt még nem állt olyan élesen szemben egymással, mint a későbbiekben, a másik pedig az intenzív szellemi kutató munka a kozmosz és az emberi társadalom megértése irányába, ami mindkét áramlatot jellemezte.

Az organikus jelenlétét a modernben nemcsak az bizonyítja, hogy Wright is a modernizmus kora építészetének igen jelentős, bár nem a modernizmus fő áramával azonosított alakja, vagy mert a szecesszió dús vegetációja ott bábáskodott a modernizmus születésénél, hanem a modernizmus nagy kiáltványainak, manifesztumainak vagy éppen jelszavainak hivatkozásai is. A *Form follows function* sullivan modernista elve például a természetre való sokoldalú hivatkozással támasztatik alá: „*Akár a lendületes sas a repülésben vagy a nyíló almavirág, a giürcölő igásló, a jókedvű hattyú, az elágazó tölgy, a sodródó felhők, a keringő nap esetében a forma mindig követi a funkciót.*”

Hasonlóan félreértő általánosítás az, hogy a modernizmus mindenfajta tradícióval szakított.

Schönberg szerint a 12 fokú zene a klasszikus harmónia szerves folytatása. Le Corbusier és Mies van der Rohe művészete mélyen gyökerezett a klasszicizmusban. A platonai tiszta formák mindkettőjük számára példaképek voltak. Le Corbusier később, amikor a hagyományokkal való szakítással vádolták, azt mondta, hogy egyetlen tanító mestere volt: a múlt, illetve egyetlen tanulmánya: a múlt története. Az ugyanakkor kétségtelen, hogy a tradíciót másképp értelmezték, mint az annak formanyelvét követők.

Az intenzív szellemi kutatómunka esetében elég, ha csak a Bauhausban munkálkodó Kandinszkijra, vagy Kleere hivatkozunk, de magára az egész Bauhaus szellemiségére is.

A modernizmuson belül persze, mint minden mozgalomban, nagyon hamar jelentkeztek a törésvonalak, a repedések és a félreértések. A Bauhaus többszörös átalakuláson ment át, és a pragmatikusok vagy művészek törésvonal szinte kezdettől jellemezte. Elég arra az elszegényedésre gondolnunk, amely Itten, Kandinszkij és Klee távozásával alakult ki, vagy hogy amikor Gropius átvitte a Bauhaust Amerikába, ott milyen hamar pusztá stílussá merevedett.

Itt azonban csak néhány karakteres félreértést-félrefordítást szeretnék említeni. A híres miesi mondás, amely *less is more*-ként (a kevesebb több) került a köztudatba, eredetileg németül hangzott el, Mies állítólag ezt suttogetta halkán maga elé: „*Beimale Nichts*” (majdnem semmi). Érezni lehet a jelszószerű angol csatakiáltás és a töprengő német megfogalmazás közötti különbséget. Karakteres az is, hogy Le Corbusier híres könyve, a *Vers une Architecture* (Egy építészet felé) az angol fordításban már *Towards a New Architecture*-re módosult (amit egyébként a magyar fordítás is átvesz: *Új építészet felé*). Ugyanígy az urbanizmusról szóló *Manier de penser l'urbanisme* (A városról való gondolkodás módja) című könyve angolul *The city of tomorrow* címen jelent meg (és magyarul is: *A jövő nagyvárosai*). Jellemző, hogy az eredeti címekben sehol sem szerepel az új, vagy a jövőhangzatos emlegetése. Hasonlóan karakteres, hogy a sokat szidott és az embertelen lakásokért felelőssé tett Corbusier-féle lakógép eredeti megfogalmazása így hangzott:

A háznak több célt kell betöltenie: gép, amelyben élünk, és amelyik szolgál nekünk; hely a meditációra; gyönyörű hely, amely megnyugtatja az elmét.

A félreértések sora csak betetőződött, amikor Amerikába átkerülve az 1932-es MoMa kiállításon a mozgalmat stílussá

minősítették át a kiállítás szervezői. Az alábbi egyszerűsítő meghatározást adták a modernizmusnak:

síkok által a térből elhatárolt épület minden rátett ornamentika elvetése

A meghatározásból minden szociális vagy filozófiai tartalom eltűnt. A Bauhaus *modern dekorként* való kezelése ellen maguk a Bauhausosok tiltakoztak a legjobban, éppen az alkotó folyamat jegyében. Hasonlóan Le Corbusier is tiltakozott az ellen, ami a modernizmust máris stílussá tette volna: „*Legyenek friss ajánlatok a föld minden pontjáról. Egy évszázadnyi idő múltán kezdhethetünk beszélni a stílusról. Ma nem merünk. Minden, amit tehetünk, az, hogy a stílusról magáról beszélünk – azaz a morális feddhetetlenségéről mindannak a műnek, amely igazán eredetien kreatív.*”

Hiába minden tiltakozás, a modernizmus Amerikában életstílussá lett, megjelent az öltözködésben, a divatban, a grafikában, a moziban, egyszóval az életérzésben, talán legkevésbé az építészetben, mert ott főként a konyha és a fürdőszoba lett azzá. A 30-as évek végére az újmagában divat lett, eluralkodott mindenütt az áramvonal. Az 1939-es New York-i világkiállítás tematikus pavilonja a *Holnap világának pavilonja* nevet viselte, s igen népszerű volt. Azonban egy építészkritikus már akkor túl áramvonalas pseudo-modernnek minősítve – a divatos designerek épületeinek legömbölyített sarkaira és a gombaszerű kihasodásaira utalva – így fogalmazott: *ezt talán modernoidnak hívhatjuk*.

Innen kezdve a félreértések és félrefordítások már meghaladták azt, amit eszmék harcának vagy a mozgalmon belüli repedéseknek tarthattunk. A II. világháború után a – korábbiakban már jellemzett – folytatódó modern-kor (tömegtermelés, fogyasztói társadalom stb.) fellázadt a modernizmus arisztokratikusnak tartott reformkísérlete ellen, és egyfelől a modernizmust is csak egy stílusnak fogta föl, másfelől az amerikai hasznosság, divatosság, eredményesség, áramvonalasság jegyében a modernizmus „avult” formanyelvét meg akarta haladni.

Természetesen a késő modernnek a II. világháború után volt néhány felvillanása. Elsősorban a háború utáni újjáépítésekben, új városokban, a jóléti állam szociális intézményeiben. Azonban ebben a korban még a nagy mesterek is „belecsúsztak” a formalizmusba, azaz a modernizmus pusztá stílusként való értelmezésébe. Legmonumentálisabb példája ennek Oscar Niemeyer Brazíliája, ahol a forma kedvéért (repülőgép alaprajz stb.) minden józan ész feladtak.

Híven jellemzi az időszakot az ötvenes évek végén a Bauhaus utódjaként, annak felelevenítésére létrehozott ulmi Formatervezési Intézet (Hochschule für Gestaltung) egyik tanárának, Claude Schnaidtnak a leírása (1967): „*Azokban az időkben, amikor a modern építészet úttörői fiatalok voltak, William Morrishoz hasonlóan úgy gondolkodtak, hogy az építészet a nép művészete a nép számára. A kiváltságos kevesek ízlésének kiszolgálása helyett a közönség igényeit akarták kielégíteni. Olyan lakásokat akartak építeni, amelyek megfelelnek az emberi szükségleteknek: meg akarták teremteni a sugárzó várost. Ám nem számoltak a burzsoáziával, amely jó piaci érzékével az elméleteket azonnal a maga hasznára fordította, és a profittermelés szolgálatába állította. A hasznosság rövid időn belül egyet jelentett a nyereségességgel. Az akadémizmust megtagadó formák az uralkodó osztály új díszleteivé váltak. A racionális lakás minimális lakássá, a sugárzó város városi*

elemek rendezetlen halmazává, a vonalak egyszerűsége formai szegénységgé változott. A szakszervezetek, a szövetségek és a szocialista önkormányzatok építései átálltak a whiskytermelők, a mosószergyártók, a bankárok és a Vatikán szolgálatába. A modern építészet, amely az új életkörülmények megteremtésével kívánt szerepet vállalni az emberiség felszabadításában, az emberi környezet tönkretételére szerveződtött óriási vállalkozássá alakult.”

És valóban, ha szétnézünk: a modern design igen hamar a nép ízlésének általános felemelése helyett, az esztétikumtól áthatott világ álma helyett, a *corporate identity*-ben testesült meg. Az univerzális designt felhasználta a vállalati vagy cégmarketing. Vagy ugyanúgy kevesek igényét kielégítő luxuscikké változott, éppen azzá, amit korábban meg akart haladni.

Charles Jencks – sokat idézetten – egy amerikai lakótelep 1972-ben történt felrobbantásához köti a modernizmus halálát. Az előbbieken alapján sokkal logikusabb azt mondani, hogy a modernizmus ott múlt ki, ahol született, azaz Párizs utcáin 1968-ban, ahogy ezt egyébként Richard Weston írja *Modernizmus* című könyvében. A párizsi diákok (és ugye tudjuk, nemcsak ők) lázadtak fel az establishment ellen, azaz a cégek és a korporatív bürokráciák hatalma ellen. Ezekben a lázadásokban sok építészeti követelés is volt.

1968 után a „szocializmus”, a jóléti állam, a gazdasági és a társadalmi tervezés teljesen visszavonult az új jobboldal és a piaci erők – úgymond – szabad játéka elől.

Ha ezt így vesszük tudomásul, akkor Jencks értelmezésével szemben a *posztmodern vagy posztmodernista korszakot tágabban kell értelmezniünk*, mint a korábbi stílusok historizáló egyvelegét. Az a valószínű, hogy a posztmodern stílus utáni

irányzatok ugyanúgy a posztmodern állapothoz tartoznak. A dekonstruktívizmus vagy a high tech vagy a különféle minimalizmusok egyaránt felvesznek egy-egy szálát a modernizmus gazdag hagyatékából. Különböző narratívákat mondanak, de lényegük, hogy egyfajta *imázst* akarnak teremteni.

A high-tech talán Mies van der Rohe kifinomult függönyfal szerkezeteit feszíti a végsőkéig hártáykká, a dekonstruktívizmus az orosz konstruktívok hagyományának szálait veszi föl, a minimalizmus talán a *majdnem semmi* elvét viszi tovább.

Közülük egyébként kiemelkedik a dekonstruktívizmus, amely a modernista komponálás elveit vállalja fel és filozófiai alapokat keres a kompozícióhoz. *De-centrál, dis-comfort*-ot teremt *dis-ruption*-okat hoz létre.

Látható, hogy a modernizmus formai rendszerének és technikáinak szinte egész repertoárja párhuzamosan jelen van. Ezeket használja, ki-kiemelve egy-egy szálát a gombolyagból. Így folytatódik a posztmodern állapot, amely a történeti stílusok után a modernizmus építészetét is kiaknázhatónak tekinti egyfajta új eklektikában. A modernizmus meglepően kreatív eredményeit használja föl formavilágában, azaz inkább csak annak eredményeiből él, semmint azt továbbvinné. A jobb világ építésének optimizmusa elmúlt.

A Bauhaus stílusban épített lakópark szinte semmiben sem különbözik ugyanennek a mediterrán változatától. A dekonstruktivista bérirodaház is az marad, ami, nem válik egy profán kor szakrális építészetévé.

Ugyanez persze valószínűleg elmondható az organikus építészet formai elemeit alkalmazó mai építészetre is. Ez azonban jelen írásnak nem tárgya.

Budapest, 2004. október 21.

LENDVÁN (Szlovénia) felavatták Makovecz Imre színház-épületét, az ottani magyar kultúra otthonát.



JÁSZBERÉNYBEN nyáron átadták a Sáros László tervezte Coop Áruházat.

