

LUCIEN HERVÉ

ÉPÍTÉSZE
ÉS FÉNYKÉP



LUCIEN HERVÉ

Építészet és fénykép

AZ ARCHITEKTÚRA sorozatban

Lucien Hervé korunk egyik érdekes egyénisége. 1910-ben született Budapesten, Elkán László néven. 1929-ben Franciaországba került, ahol a háború alatt részt vett az ellenállási mozgalomban. Itt kapta — fedőnévként — a Lucien Hervé nevet, amelyhez múltja miatt, érthető okokból ma is ragaszkodik.

Eredetileg zenei pályára készült, később rajzolni kezdett, majd festeni. 1948-ban végleg eljegyzti magát a „tizedik múzsá”-val és fotóművész lesz. Első fotokönyve egy csapásra megalapozza hírnevét. Szinte ezzel egy időben mint Le Corbusier alkotásainak legihletetebb fotográfusát ismeri meg a világ; képek százain örökíti meg a nagy mester műveit. Dolgozik természetesen másoknak is — többek között az UNESCO-nak és a Louvre-nak, továbbá saját magának.

ÉPÍTÉSZET ÉS FÉNYKÉP című könyve, amely az első Magyarországon megjelenő Hervé-kötet, a szakmaszeretet lírájának és a szakmai tudás prózájának ötvözete. Hervé — immár húsz éves tapasztalattal a háta mögött — az építészeti foto műhelytitkaiba avatja be az olvasót. Egyéni látásmódja, lendületes stílusa igaz művészi élménnyel ajándékozza meg azt, aki elmélyül képeiben.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ÉPÍTÉSZET
ÉS
FÉNYKÉP

ARCHITEKTÚRA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

ÉPÍTÉSZETELMÉLETI ÉS TÖRTÉNETI BIZOTTSÁGÁNAK

ÉS A MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK

KÖNYVSOROZATA

SZERKESZTI MAJOR MÁTÉ

ÉPÍTÉSZET ÉS FÉNYKÉP

ÍRTA LUCIEN HERVÉ

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1968

LEKTOR
LENGYEL LAJOS
MAJOR MÁTÉ

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Dr. Szucsán Miklós

Burkoló-kötésterv: Lengyel Lajos

Műszaki szerkesztő: Keleti Emilné

Kézirat beérkezett: 1968. VII. 16.

Példányszám: 3000

Terjedelem: 7,95 (A/5) papírv

68.65969. Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1968

Printed in Hungary

Számtalan műkedvelő és hivatásos fényképész enged a kísértésnek, és sok mindent lefényképez, amit épületnek, építészetnek nevezünk. A fényképezés feltalálása óta rendkívül sokan kerültek szembe a könnyű vagy nehéz helyzettel, amikor állóképpel akarták rögzíteni az élet tovatűnő jelenségeit.

Látszólagos mozdulatlansága ellenére, az építészet is állandó evolúciós folyamatban van. Evolúciója folyamán törvényszerűen bekövetkezik az az állapot, mely már nem felel meg az új generációk igényeinek, szokásainak, erkölceinek, hitének és — szabványainak. Mint mindennek, ami van, át kell adnia helyét az újnak.

A meghatározott társadalomban és korszakban élő fényképész minden építészeti megnyilvánulást oly szempontból lát, amely lényegéből eredően determinált, és eszerint fejezi ki — akár akarja, akár nem — egyetértését, kifogásait vagy közönyét vele szemben. Sosem láthatja úgy az építészeti alkotást, oly elvonatkoztatottan, mintha ő maga egy más világ lakója lenne.

A fényképész és az építészeti mű viszonya azon a pillanatnyi helyzeten alapul, amely rejtett, de az idő múlásával megnyilvánul. Az ember drámai kihívással meg akarja örökíteni az ilyen momentumokat. Szerencsére a pillanatfelvételek legtöbb készítője távol áll ettől a gondolattól, amikor megnyomja a gombot.

Anélkül, hogy világosan látnák a dolgokat, ezek a fényképészek valamennyien, akár ebből élnek, ez a szakmájuk, akár szórakozásból csinálják, engednek az ösztönzésnek, hogy gyűjteménybe csoportosítva, emlékeket őrizzenek meg valamiről — vagy, hogy alkossanak. Mindkét esetben a másolat tulajdonosa igyekszik egy kis egyéni múzeumot létrehozni. A többi művészhez hasonlóan, a fényképész is reméli, hogy apránként megszerzi magának a világ sokféleképp megnyilvánuló teljes látványát.

A világ mindenben benne van, de mivel az emberek számára akad jelenség, amelynek ábrázolásában a tárgy szellemét és értelmét is felismerik, a képet végül szimbólumként értékelik.

A társadalom egyelőre még nem képes minden termék iránt érdeklődni, amely alkotója számára a szimbólum értékével bír. Ehelyett azt állítja, hogy annak a javára dönt, amit bizonyos kritériumok szerint kiválasztott. Bármennyire is az ízlés változásától függenek ezek az értékek, mégis hierarchiát alkotnak, melyet a hozzáértők többsége elfogad. Ezt a hierar-

chiát a fényképész elfogadja vagy elutasítja, esetleg nem is tud róla, s eszerint alkot kedvező vagy kedvezőtlen véleményt, elnézőt vagy megvetőt, de sosem gondolkozik közönyösen az általa produkált fényképről.

A fényképezés az alkotás illúzióját kelti, ezért sok ember életében — és talán először — ahhoz hasonló érzést ébreszt, amilyen a többi művészt tölti el művének megalkotásakor. Ahogyan minden norma az idők folyamán eléri a tökéletesség szintjét, úgy jön létre az ismétlődő cselekedetek révén a látás javulása, és szükségképpen a látószervé is — a szemé —, de a terméké is, amely a cselekvést az alkotás szintjére emeli.

A fényképezés, észrevétlenül, a modern kor kimagasló népi művészetévé alakul.

Az építészet és a fényképezés kifejező eszközei közt túl nagyok a különbségek ahhoz, hogy ne keletkezzenek nagy számban buktatók, amikor az egyik eszközzel a másikat kell kifejezni.

Komoly erőfeszítések szükségesek e buktatók elkerüléséhez. A fényképész a természete szerint mozdulatlan épületen mozgalmas és izgalmas útra indulhat s meglepő dolgokat fedezhet fel. E felfedezések azonnal feltárják az adott társadalom teljes műszaki fejlettségét, és rámutatnak az ember helyére a társadalomban, szabadságának határait, az általa elfogadott, érvényes értékekre. Megmutatják számunkra az építőanyagok, a szerkezetek és az építészeti módszerek eredetét. Igazolják, hogy a különböző architektúrák képesek kifejezni a természet ébresztette emberi érzelmeket, sőt a világról alkotott felfogásokat is.

Akár személyhez kötött a mű, akár olyan, mellyel nem örököltük az alkotó nevét, az épület mindig kifejezi a kort és a társadalmat, amelyben fogant, ahol megszületett. Mindenekfelett pedig képviseli az alkotó embert, aki harcol a nehézségekkel, hogy a művet kialakító folyamatban leküzdje az anyagok ellenállását, s létrehozza a kiszámított, átgondolt művet, a fizika törvényeinek is megfelelőt, de ami szellemi forrásból eredt. „Mindennél fontosabb, hogy ami keletkezik, újdonságának teljes szigorával kielégítse ésszerű követelményeit annak, ami már volt.” (Valéry.)

Minden értékes, érvényes épület-alkotás szemlélője elmerülhet a múltban, és szembesítheti azt a jelennel. Megteheti azonban, hogy nem gondol semmire, és hagyja, hogy elborítsák a látványból eredő spontán érzelmek.

Mint a valóságos utazásnál, ez útról is csak abban a mértékben hozunk valamit magunkkal, amennyiben — szubjektumunkkal és felkészültségünkkel — mi is hozzájárultunk az élményhez.

Egyetlen fényképész, egyetlen művész sem képes azonban a látható jelenségek teljes egészét rögzíteni, amelyek más számára feltárást, felfedezést jelentő képekké alakulhatnak. Magától értetődően nem minden fényképész látja egyformán azokat az okokat, amelyek folytán valamely épület vonzó lesz mások szemében, és nincs is kellőképpen felkészülve arra, hogy a bonyolult látványok torlódásában kiválassza, ami harmonikus képpé válhat, és át tudja adni másoknak is az élményt, amit egy építészeti alkotás — ha tényleg alkotás — nyújthat.

Sok „illetékes” megjegyzést hallottunk már a fényképezési koncepciónak a többi művészethez viszonyított alacsony „rang”-járól. Eszerint a mechanikus — a gépi — eljárásnak

messzire kell taszítania a fényképészetet a többi művészeti ágtól, a „reproduktív” formákat a kifejező művészi formáktól, amelyeknek az ember „lelké”-ről kell tanúskodniok. Ma azonban az emberi „lelke”-t már minden emberi produkcióban keresik, még a gesztikuláló mozdulatokban is, a kézműipari termékekben is, sőt, továbbmenve, az ipari gyártmányokban és a mértani alakzatok rendjében is, amelyek választott ritmusban vagy gépiesen sokasodva vibrálnak.

Senki sem beszélhet ma már józan ésszel a közlés művészi erejének hiányáról a film esetében, mely pedig elsőrendűen gépi természetű, és amiben a fényképezés — az operatőri munka — szerepe annyira döntő jelentőségű.

Az építészet és a fényképezés két olyan művészeti ág, melynél a koncepció megvalósításában a technika alapvető szerepet tölt be. De végül is, miért becsülnénk le a dolgok technikai részét most, amikor az emberiség jövője mindinkább a specializált technikáktól függ, és amikor a technika előfeltétellé válik az emberi szellem felszabadulásának folyamatában?

Mi tehát az építészet ebből a szempontból? Bizonyos anyagok és bizonyos technikák feletti uralom egy formája, adott társadalmi igényeket hordozó eszmék szolgálatában.

Akármilyen szépek is teljességükben a múlt egyes építészeti alkotásai, nem fejeznek ki mást, mint saját, a mienknél alacsonyabb rendű társadalmuk viszonyait, s a technikának azt a fejlettségét, melyet az adott társadalom egzisztálása idején elértek.

A múlt század közepén jelentek meg az első fényképek, és velük egy időben az új építésmódok is, főleg a fémek alkalmazása az épületek konstrukcióiban. Száz év elteltével — amely száz évben az emberiség többet haladt, mint a történelme kezdetétől —, miként az új építésmódok következményeit, a fényképezést sem lehet mellőzni a modern életben.

Ettől fogva — először a történelem folyamán — az ember tudományosan tudja meghatározni a fejlődésének keretét és törvényeit. E rövid időben túljutott e törvények tanulmányozásában a kísérleti állapoton, és egzakt tudományokat teremtett, az előrelátható dolgok elméleti megközelítésével, melyet a gyakorlat már is igazolt vagy igazolni fog.

A társadalom gyors fejlődésének egyik következménye az értesülések sokszorozásának igénye, mely — mind gyorsabb ütemben — alaposabb és átfogóbb közléseket követel. Ez gyakran kizárja a szóbeli vagy írásbeli közlés útjait, módjait, s a kép alapvető fontosságú lesz a népek életében. A képek mechanizált előállításuk révén sokszorosíthatók és kapcsolhatók, s ezzel a céloknak megfelelőbbek, változatosabbak, hatásosabbak, civilizációnkban hatalmas jelentőségűek lettek. Csak néhány filmre hivatkozom, melyek képeik minősége és ritmusa, az egymást fokozó víziók szuggesztív ereje által egész társadalmi rétegek magatartását tudták befolyásolni, bár e rétegek igen különböző származásúak és színvonalúak voltak. A kép lett az ember egyik legáltalánosabb nyelve.

Hogyan beszél a kép az építészetről? Általában háromféleképpen:

a) A lehető leghűbben ábrázolja a tárgyat, tehát annak a látványát, melyet általában az épület lényeges részének tartanak, s ez legtöbbször valamelyik homlokzat. E feltevés szerint az épület azonos lenne a homlokzattal, holott „az építészet az egybefoglalt tömegek korrekt és nagyszerű játéka a fényben” (Le Corbusier).

b) Olyan képet vág ki a látványból, amely „hízelgő” az épületre, és a nézőben, legtöbbször, csupán felületesen kellemes érzést kelt.

c) Az építészet, mint téralkotó művészet, részeiben is komplex természetét idézi fel. A fényképésznek valamiképpen az építésszel kell magát azonosítania, hogy képben adja elő a mű lényegét és azt a nézőnek tolmácsolhassa.

Az említett első esetben az épület lehető legjobb ábrázolásához, a leglényegesebbnek tartott látvány rögzítésekor, a fényképész tökéletesített fényképezőgépekkel rendelkezik, amelyek billenthető beállításukkal még a reális, perspektivikus rövidüléssel ferdülő párhuzamos vonalak helyreállítását is lehetővé teszik.

Néhány fontos kifogással támadhatók az ilyenféle fényképek.

Először is, hiába ábrázoljuk — a néző látásának megfelelő lépték megváltoztatásával — miniatűrben az épület pontos adatait, mert ezzel eleve meghamisítjuk az arányviszonyokat: a nézőből óriást csinálunk, aki a kis képet dominálja.

Az ilyen kép valahogy olyan, mint a zenei partitúra. Minden benne van, ami kell, mégis hiányzik belőle annak a borzongásnak „adata”, melyet még a zeneszerző is érez, amikor először eljuttatja művét. Ezenfelül ez az absztrakt és sterilen objektív dokumentum csak azokhoz a szakemberekhez szól, akik tudnak partitúrát olvasni.

Mivel a társadalom nagy részének nincs építészeti kultúrája, az első esetben csak a szakemberek vékony rétegéhez szól a fénykép, melynek tagjai tudnak dokumentáció alapján is elemezni és bírálni. Szilárd meggyőződésem azonban, hogy az építészet fényképészének nem szabad megelégednie ezekkel a szűk szakmai keretekkel, és nemcsak ehhez az úgynevezett elithez, hanem a nagyközönséghez kell fordulnia, hogy látóképességének fejlesztésével rányissa a szemeket az igazi építészeti kultúra felismerésére és befogadására. Ezzel pedig a legnagyobb szolgálatot teszi az építészeknek is.

Nézetem szerint a második esetben sem tölti be a fényképész tökéletesen szerepét. Csupán más eszközökkel operál, melyekkel elnyerheti tetszését azoknak, akik nem várják tőle sem az építés mélyen rejlő szándékainak feltárását, sem hibáinak kritikáját. Trükköket is használ, amelyeket válogatás nélkül alkalmaz a Parthenon vagy valamely jelentéktelen, értéktelen építmény fényképezésénél: lombok jelennek meg az előtérben, vagy fehér felhők a mesterségesen elsötétített égen, avagy durván szagatott kövezet ad keretet a képnek, hogy ez indokolja a néző szemében a kép jogosultságát.

Ha az első esetben megtették az út felét, a másodikban nem jutottak tovább — az eredmény felemás volt, nem akarták-tudták világosan feltárni az épület és a kép közti összefüggéseket.

Az architektúrában rejlő gondolatnak elég mélynek, erősnek kell lennie, hogy az épület korhű képe teljes legyen egyéb, idegen elemek, dekorációk nélkül is. A felhőzet, a lombok, vagy bármi más kellék ott lehet a képen az épület körül, de nem ezek jelenléte biztosítja a kép jó minőségét. Ezek a kellékek nem jogosultak az ékesszólásra, mert velük az a veszély fenyeget, hogy a figyelem elfordul a lényeges dolgoktól.

Az építészetről készített képektől megkövetelhető, hogy közvetítsék az épület izgalmaságát és sejtessék ezeknek az érzelmeknek okát. Annál jobban, teljesebben tudják ezt megtenni, minél inkább kiküszöbölnék minden olyant, ami nem az építészet világából való. Ily módon követik nyomon legpontosabban az alkotás létrejöttének útját, reprodukálják legintenzívebben az építész vízióját.

Mit várunk, mit várhatunk tehát ezektől a képektől? Elsősorban nyilván tárgyi tájékoztatást, de azon túl olyat is, ami az épület látványával ébresztett érzelmeket is közvetíti. Ehhez pedig már valamilyen sajátos nyelven kell a képnek megszólalnia. Ezt a nyelvet még fejleszteni, csiszolni kell; erőt és rugalmasságot kell kapnia e nyelvnek, hogy érzelmeket minél érzékenyebben tudjon közvetíteni, hogy minél alkalmasabbá váljék az érzelmek művészi kifejezésére is. „Nagyon kevés tehetség elég, de minden pillanatot munkában kell tölteni, hogy művésszé váljunk” — mondotta Cézanne. S mert a társadalom hajlik arra, hogy növekvő fontosságot tulajdonítson a művészi alkotásnak, minden műalkotást úgy kell értékelnünk, mint az egyéni és a kollektív munka egymásra hatásának eredményét.

Az építészeti fényképalkotás is olyan munka eredménye lesz, melyet elődeink és kortársaink munkájának törzsébe oltunk be. Ily módon születik meg az a kép, amellyel vissza lehet adni az építész gondolatát, ahogyan ezt épületében kimondja. Az építészet és a fényképezés hangja egybevágó kell hogy legyen. Ha ez nem így van, akkor a fényképész nem tudta saját nyelvébe átültetni az építészeti gondolatot.

Eszerint összetett feladatot kell végrehajtania a fényképésznek: meg kell ragadnia az architektúra lényegét, s azt képpé kell alakítania, amely hűen adja vissza az építészeti alkotás szellemét és a belőle sugárzó érzelmi hatásokat, de ugyanakkor, mint önálló alkotásnak, saját nyelvén is szépen kell szólnia.

A kép annál hűbb lesz, minél egyszerűbb eszközökkel világít rá az épület különböző kiválasztott részleteinek jellegzetességeire. Arról eleve le kell tenni, hogy egyetlen képbe lehet sűríteni egy épület valamennyi tulajdonságát.

A fényképész egy esetben sem feledheti el: az épületnek, az alkotásnak legfontosabb tulajdonsága, hogy érzelmeket ébreszt. Nem szükséges azonban, hogy ez a tulajdonság az első képen azonnal megnyilvánuljon. Annál lenyűgözőbb lesz, ha a képek sorának tanulmányozása után egyszerre érvényesül az érzelmi hatás teljessége.

Az építészet akkor nyilvánul meg számunkra, ha minden mozzanatában nyomon követjük. A jó architektúra a maga teljességében feltárul abban a mozgásban, amelyet a fényképész képei sorával éreztet, miközben kívül-belül körüljárja az épületet, bár egyes képei csak a statikus látványt szemléltetik.

Az épület a környezet által meghatározott, pontos helyen jelenik meg. Mivel megépített tárgy, szilárdságának látványa a szükséges biztonság érzését kelti bennünk. Ennek ellenére látszólagos könnyűsége, technikai tökéletességének kifejezése, légies látvánnyá változtathatja. Mindennek, minden ezzel kapcsolatos érzésnek — tanúvallomásként — valamiképp meg kellene jelennie az építészet fényképein. Ezeknél azonban nem alkalmazhatók a fényképezésben eddig használt eszközök.

Egyetlen régi forma sem segít, ha az új körülmények közt ébredt érzelmeket akarjuk kifejezni. Minden valódi, őszinte művészetben a „mondanivaló”-t úgy kell megjelentetni, hogy abban újsága, újszerűsége is megnyilvánuljon. A több mint kétezer éve kimondott igazság: sosem gázolunk be ugyanabba a folyóba, mert változott, mint mi is — érvényességét ma sem veszítette el. Ez a dialektika egyik alaptörvénye.

Ha nem határoztuk el, hogy nyelvünk megújításán fáradozunk, máris beleegyedtünk más nyelvének használatába, s csak üres formákat halmozunk, közhelyeket. A fényképész

— miként minden művész — nem léphet ki saját korából, tudomást kell vennie tehát a tudomány és a technika minden avultat elsöprő haladásáról, a televíziótól a kozmikus repülésig, még akkor is, ha nem ismeri mondjuk a proteinek szerepét az élet folyamatában vagy a kvantumelmélet „rejtelméi”-t.

Ha nem is gondol erre, tudat alatt érzi — éreznie kell — hatásukat. Sok „hagyomány” köti az embert a múlthoz, amely mindig jelen van bennünk, de a művészetnek — a latens erők hatására — a születendő felé kell törekednie.

Az ember a művészetben érzelmeit közli. A művészeti alkotás jelzéseivel továbbítja üzenetét kortársainak, a túlélőknek és az utódoknak, így hatása átsugárzik téren és időn.

Az építészet fényképészének az alaptervet, és minden tervet, át kell vizsgálnia vagy éreznie. A formák sokfélesége a funkciók és térbeli megvalósításuk gazdagságát fejezi ki. Minden jó architektúra szükségképpen, s fontos részként, tartalmaz lírai elemeket, amelyek ugyan nem pillanatnyi fellebbanásból erednek, mégis tartalmazzák a vágy, az akarat, a lehetőségek, az erőviszonyok és az anyagok minden törvényszerűségének közelharcát.

Az elragadtatottság képe lehet erősen tartózkodó, mondhatni szemérmes, vagy beszédes, sőt már-már fecsegő is. Tehát a fényképész temperamentumának minden egyéni vonása hozzájárul a produkció egyéni voltához. Minden művész egész múltját hordozza magában, s ezt az egyéni „vagyon”-t egyre gazdagítja hivatásából és életéből eredő sok-sok tapasztalattal.

Nemcsak a művészet járul hozzá gazdagodásához, hanem egész környezetéből és saját-magából is kell merítenie. Még ez sem elég: meg kell teremtenie a maga és társadalma közti elengedhetetlen egyensúlyt. A fényképész éppúgy nem kerülheti el mindezt, mint az építész.

Akarva-akaratlan minden architektúrából azt emeli ki, amit kora lényegének lát benne, illetőleg a korról általa adott vallomásban. Ebben az értelemben a társadalom hiteles ki-fejezője lehet egy minoritás: az alkotóké. Az alkotó mindenkor a társadalom szabvány-típusainak kifinomult produktuma. Szerepe rendkívül fontos, mert segít utat nyitni a mindenkori civilizáció felsőbb foka felé, de csak abban a korszakban teljesülhet ki, amelyben született. A fényképész sem kivétel ebben a vonatkozásban. Minden képben saját magát építve, a pillanatképek láncában mindenkinél inkább mutathatja tudata alakulásának állomásait, melyek végső fokon hatással lehetnek és alakíthatják a nagyközönség látóképességét.

Az architektúra egyetlen képe sem fejezheti ki természetűen a teljes architektonikus organizmust. Senki sem remélheti, hogy egyetlen kétdimenziós képbe belesűrítetheti a háromdimenziós terek-tömegek bonyolult játékát. (Sőt, négy dimenzióról beszélhetünk, az időt is számításba véve.) Ezért a fényképész csakis a fényképek sorozatával tudja az épületet megmutatni a maga anyagi-szellemi teljességében.

Az épület részei kompozícióvá egyesülnek és szétválnak, annak következtében, hogy mi magunk is mozgunk körülötte-ben, s hogy közben a szemünk is ide-oda mozog. Változnak hát a perspektívák; a részletek beleilleszkednek az egészbe, és újra önállóvá válnak. Harmóniájukkal kielégítenek, diszharmóniájukkal elégedetlenné tesznek.

A kép saját kritériumokkal rendelkezik; saját formái vannak, és sajátos fogalmazás-módja is van. Az architektúra fényképészét gyakran fenyegeti az a veszély, hogy feláldozza az elemzést az érzelmeknek, vagy hogy a szépet, a kép újdonságát keresve elejti az építés szándékait. Beszéd vagy ének helyett csak hiábavaló módon gesztikulál majd. Nem az igazat keresi, hanem azt, „ami még nem volt”. Csak egy személyes „stílus”-t akar kialakítani, amivel megkockáztatja, hogy elégtelen lesz produkciója.

Minden architektúra a szó értelmeként rendszer, értékek hierarchiája, ahol minden közreműködik az egész kifejezésére, s a beépített vagy üresen hagyott terek ritmusa, viszonya adja meg az egyik vagy másik részlet jelentőségét. Lényegében az architektúra sok elemből állhat; ezek bölcs keverése s az architektúra egyes részeinek uralkodóvá tétele különleges hangsúlyokat teremt. Az anyagok, a szerkezetek milyensége (textúrája stb.), a komoly erő vagy éppen a könnyedség érzékeltetése, a szándékok világos volta, a természeti törvények követése vagy a kiszabadulás terhük alól, a térbe-tájba illeszkedés, új terek felidézése, ritmusok hangsúlya, ellentétei, a moduláris arányok, az emberi léptékhez idomulása, és még sok-sok más tulajdonság nyilvánul meg egymást követve vagy egyszerre a néző előtt, aki ezeket az elemeket mintegy egymással társalogva látja, állandó mozgásban, egy bizonyos egyensúly felé haladva. Látja, amint az épület tömegei egymás után szerves szükségletekké bontakoznak ki.

A fényképésztől is függ, hogy a nagyközönség közelebb kerüljön az építészet mesterségéhez és művészetéhez. Az a szerepe — a maga módján —, hogy segítséget nyújtson az építészeti alkotás helyes megítéléséhez. Hiszen az építészet igen gyakran — a múltban és a jelenben egyaránt — a különböző népek alkotóerejének bizonyítéka.

Bizonyos mértékben a fényképész betöltheti a lelkes tolmács szerepét. Ő lehet az emberiség e fontos produkciójának interpretálója és propagálója. Ez viszont arra kötelezi, hogy feladatát ugyanolyan komolyan, kitartóan, ugyanolyan fegyelmezetten teljesítse, mint a legtöbb más alkotóművész, költő, író, festő, szobrász, építész, zenész, táncos stb.

Természetesen mindenki más és más módon formálja saját alkotó természetét. Az építészet fényképésze munkája közben alakul. Semmiféle elméleti ismeret sem helyettesítheti a látott dolgok kifejezésére irányuló gyakorlat tapasztalatait. Minden leküzdött nehézség növeli az ember saját maga feletti hatalmát, uralmát a már látottak és bonyolult egymás közti viszonylataik felett. Világosabban szólva: az építészet fényképésze annál megbízhatóbb tanú lesz, minél közelebb jut a többféleképpen mutatkozó látványok közlésének „titká”-hoz.

Semmi sem bizonyítja, hogy feltétlenül hosszú és dolgos, fegyelmezett tevékenység szükséges a siker eléréséhez. Az azonban biztos, hogy az építészet fényképészenek feladata egyetlen sikerrel még nem oldódik meg egyszer s mindenkorra. Minden új feladatnál újból és újból meg kell dolgoznia a „helyes kifejezés”-ért. Könnyű lenne — saját múltamból — sok teljes vagy részleges bukásra rámutatni.

Ennek ellenére világos, hogy a legragyogóbb — akár rövid úton elért — siker nem jelent csodát. A láthatatlan, belső előkészület, a múlt rejtett érlelődése döntő szerepet játszik.

Nem riaszthatja vissza az építészet fényképészét, ha átérzi, hogy nem hatolhat le a lehetséges emberi ismeretek alapjáiig. Nemegy filozófus kísérelte meg a szépség meghatározását

— de ösztönösen is lehet érezni a szépet. Sőt, egy bizonyos határon belül elfogadhatjuk, hogy az érzelmi elemek elválnak az értelmiektől. Ahogy Eric Satie mondta: „Nem tudom miért, de jobb szeretem, amit szeretek, mint amit nem szeretek.”

Mindenesetre okunk van arra, hogy nagyon sok okos meggondolással, óvatossággal és nagyon kevés engedékenységgel vegyük figyelembe saját ízlésünket. Mindenkinek alakítható, javítható az ízlése. Még hallani is tanulunk; látni is tanulnunk kell. A gyakorlott szem képes a dolgok mögött rejtőző költészetet meglátni.

*

Amikor az építészet fényképésze megkezdte pályáját, kívánatos, hogy több fényképezőgépe legyen, mint amennyit én birtokoltam annak idején. Anyagiak híján csupán egy Rollei-flexem volt. Lencséjének szűk látószöge kényszerített arra, hogy a korlátozásnak megfelelő eljárást találjak ki.

Minden fényképem, amelyet a XII. századi cisztercita építésze-ről készítettem, éppúgy mint azok, melyeknek láttára Le Corbusier felajánlotta a vele való együttműködést 1949-ben, ezzel a géppel készültek. Bármennyire is korlátolt volt látószöge az emberi szemhez képest, meg kellett felelnie, és hat évig kellett várnom, amíg nagy látószögű lencsével felszerelt géphez jutottam.

Amikor 1951-ben a thoronet-i apátság képeit vettem fel, amelyeket a XII. századi cisztercita építészet ábrázolására szántam, meg akartam mutatni, napkeltétől napnyugtáig, a fények változásában az apátság építészeti — szervező — rendjét.

Le Corbusier marseille-i, „Unité d’Habitation”-nak nevezett lakóépülete ugyancsak a napjárs követelményeinek van alávetve. A legtöbb lakás kelet — nyugati (a többi — kevés — vagy csak keleti, csak déli, csak nyugati) tájolású; hol egyik, hol másik homlokzati oldaláról kap napot, éspedig a lakás teljes — 4,52 m-es — szélességében és magasságában.

Azontúl, hogy nagyszámú fontos dolgot kellett képekkel kifejeznem, főleg akkor zavart a gép elégtelensége, amikor éreztetnem kellett a terek korlátlanok tűnő voltát.

Később nagyméretű, 10X12,5 cm-es Linhof-gépet szereztem, de be kell vallanom, nem sokat használtam. Temperamentum kérdése ez? Valami más is közrejátszik. Ha az épület izgalmas, nincs szemünk, nincs időnk, hogy mindent szemmel kövessünk. A szem ilyenkor részeg, szüntelen táncol, itt is és ott is talál látnivalót, amelyet a pillanatfelvételek csak érintőlegesen, rohanva követhetnek. Ezt nehéz egy kevéssé mozgékony, súlyos géppel rögzíteni. Sok esetben csak évekkel később tudjuk kiválasztani a sok felvett kép közül azt a néhányat, mely az éppen felvetett témához simul. Így jó ez, mert egy új fényképkönyv kiadása közvetlenül az archívum anyagának potenciális gazdagságától függ. Az ilyen utólagos választás-válogatás lehetősége rendszerint senkinek sem jut eszébe a felvételek készítésénél.

Ezenfelül minden fényképész egy kissé kötél-táncos is: minden felvétel sok váratlant tartalmaz, mert részben változnak a körülmények (főleg a nap állása, a légköri viszonyok stb.), részben — mivel lehetetlen állandó érvényű szabályt fogalmazni és érvényesíteni — változnak bizonyos rejtélyes viszonylatok is, amelyek a térbeli elemek közt létrejönnek és költői módon kisugárzanak.

Továbbá a szélső határig kell kihasználni a fényképezőgép plasztikai lehetőségeit, a tömegek játékát stb. és a műszakiakat, az emulziót, a tónusokat, tónusértékeket stb.

Mégha mindezt előre láttuk, akkor is marad egy kis rész, ami imponderabilis, amit felhasználunk, korrigálunk vagy hangsúlyozunk a nagyítás folyamán. Az én szememben az építészet fényképészének ez a munkája nagyon fontos. Túl sokszor fordul elő, hogy fizikailag lehetetlen a fényképésznek az ideális helyre eljutni, amely a kívánt szemszög elérése céljából szükséges lenne. Azonban a nagyításnál a keretnek, a meghatározó vonalak pontosságának, az ellentétek játékának javításával megközelítheti a kívánt eredményt. A nagyítással bizonyos mértékben minden képet újra lehet — és kell — alkotni. Mert a végső kifejezés számít!

A felvételnél a fényképész számíthat arra — és ez szükséges —, hogy túljut a kezdeti feltételek bizonyos akadályain. Nem lehet azonban meggyőződve arról, hogy a felvétel pillanatában abszolút biztonsággal döntött. Kihasználva a lehetőségeket, pl. a nagy látószögű lencsákat, az építészet fényképésze kijavíthatja a perspektivikus deformálódást, és visszaállíthatja, ahol helyesnek tartja, az ortogonális viszonyokat csak azáltal, hogy a gépet a kívánt irányba billenti. Annál inkább teheti ezt, mert a tág látószög következtében áldozhat is, levághatja a felesleges részt, ami ily módon jutott a képbe.

Sok fényképész legszentebb szabályként tiszteli a képzelt tilalmat, mely szerint a negatív eredeti méretéhez nyúlni nem szabad. Ezzel azt bizonyítaná, hogy nem tévedett a fényképezés pillanatában: valamilyen csodálatos biztonsággal, csalhatatlansággal dolgozott. Nem nagyon tiszteltem az emberi csalhatatlanságot, és egyáltalán nem akarok olyan nagyképű lenni, hogy azt állítsam: minden esetben előre meghatározom képeim végső formáját. A negatívokat nézegetve elmeditálok, és gyakran új életre keltem a képeket, olyanra, amilyenről sejtelmem sem volt előbb. Az építészet fényképészének nincs joga határozatlan, erőtlen képek közlésére, amelyek rontják az építészeti alkotás hitelét, de nem szabad ezzel ellentétben megtennie ezt sem, hogy az építészetet képeivel kiszolgálja, sőt „kozmetikázza”. Ha nincs joga szépnek minősíteni, ami nem szép, arra sincs joga, hogy kritika nélkül fogadja el önmagát. Valójában itt kezdődik sok fényképész számára a nagy harc az alkotásért.

Ehhez az erkölcsi követelményhez tartozik a fényképész függetlenségének követelménye is, a rendelővel szemben megőrzött teljes függetlenségé. A fényképésznek — előfeltételként — alapos művészetelméleti és gyakorlati felkészültséggel is jó rendelkeznie, mert csak ezzel tudja az építészeti alkotást bizonyos bíráló távolságból helyesen szemlélni.

Az oktatás a legtöbb építészeti egyetemen, főiskolán nem foglalkozik az építészeti fényképezés problémájával és nem avatja be a hallgatókat e művészet mesterségébe. Ezze párhuzamosan az is igaz, hogy a fényképész növendékeket sem részesítik megfelelő kiképzésben az építészeti és képzőművészeti problémákat illetően. Pedig ma minden építészt természetes igénye a fénykép, majdnem annyira, mint a rajz. A jövő építészeti fényképészének építészeti oktatása mellett, mintegy párhuzamosan, kellene, hogy az építész hallgatókat fényképezni tanítsák. Fél évszázad múlt el azóta, hogy a Bauhaus megbízta Moholy-Nagy Lászlót a fényképezés oktatásával, de minden innen eredő tapasztalat, úgy látszik, elveszett a legtöbb építészeti tanintézet számára.

*

De talán több konzekvenciát lehet levonni néhány példa pontos elemzése alapján, mint az absztrakt meg gondolásokból!

Kezdjük tehát az itt közölt fényképek alapján a thoronet-i apátság és a marseille-i Unité d'Habitation bejárását. Ez utóbbinál összehasonlítjuk a korábbi képeket a későbbiekkel, amelyek már nagy látószögű lencsével készültek.

Talán érdeklő az olvasót, milyen körülmények közt csináltam az első sorozat képeit Thoronet-ről, amikor Cap Martinben voltam, Le Corbusier-nál. Egy reggel elutaztam az apátságba, de utam célját nem mertem Le Corbusier-nak elárulni, mert semmiképp sem voltam biztos abban, hogy fényképeimmel jól tudom majd kifejezni ezt a szándékosan csupasz architektúrát, s vele a rend alapítóinak szigorú szemléletét feltáró légkört, mely minden díszítőelemet, faragást, szobordíszet kizár.

Visszajövet este úgy éreztem, hogy a munka sikerült: hosszasan és lelkesedve beszéltem róla.

Nem véletlen talán, hogy később Le Corbusier vállalta a könyv előszavának megírását.

Néhány hónappal később François Cali író — akkoriban az Arthaud Kiadóvállalat képszerkesztője — látta a fényképeket, és felmerült benne egy az apátságot bemutató könyv kiadásának gondolata.

Amikor sikerült közös tervünket a kiadóval elfogadtatni, újra elmentünk az apátságba. Az első úton felvett 150 képből álló anyagot újabb kb. 350 képpel bővítettem. Rendszeresen kellett a gyűjteményt kiegészíteni, mert szemléltetni akartam a nap minden óráját, és minden döntő órában a kolostor minden látképét.

Ez igen fontos volt, mert útközben elhatároztuk, hogy az épületet funkciói szerint szemléltetjük, eredeti rendeltetésének megfelelően, tehát mint olyan, szerzeteseket befogadó sajátos térkomplexumot, melyben az élet imák közt telik el. A fényképeknek tehát az imák szellemét kellett felidézni, a kora reggeli imától kezdve a késő éjjel elmondottig. Kísérőszöveggként liturgikus, főleg korabeli szövegeket akartunk használni, amelyek elég kifejezők ahhoz, hogy a fényképek mellett minden más kommentár felesleges legyen. A kb. 500 fénykép közül 400-at kellett kiselejteznünk, olykor a legszebbek közül is. Követni akartuk szigorú elhatározásunkat, hogy az apátság különböző részeit a nap óráinak sajátos fényében és az imák szellemében érzékeltessük.

Le Corbusier így kezdte e műhöz írt előszavát: „E könyv képei az igazság tanúi.” S így folytatta: „Az architektúra és pozitív gesztusok szüntelenül felfokozzák egymást... A fény és az árny ebben az igaz, nyugodt és erős építészetben hangszóróként működik. És ehhez semmi mást nem lehet hozzátenni.”

1. kép. A LAUDES, azaz a második ima lehetővé teszi a szerzetesek hálótermének bemutatását: a középen levő lépcsőn jutunk a kolostorba. Az ablakok az apát cellája alatt sorakoznak.

Ennél a képnél, feladatom szerint, érthetővé kellett tenni a hálóterem helyzetét, mint kapcsot a templom és a kolostor közt. Ekkor még nem ismertem az erre vonatkozó, később kiválasztott szöveget. Azonban — természetesen — nem nézhettem érzéketlenül a mindent kifejező tér- és tömegformákat. A nagytér másolásánál kellett aztán döntenem az anyagok

minőségéről, a feketék mélységéről, az árnyékok átlátszóságáról. Végül is, mint minden nagyításnál, sokszor újraalkottam a képet.

Az építészet fényképésze bármely építészeti alkotás felvétele előtt zavarban van, miközben a helyes nézőpontot keresi. A szem mindenben átfut, mielőtt megnyugodna. Ezer különböző látvány vonzza, amelyek különbözőképpen fontosak. A tömegek játéka minden irányban másként érvényesül.

Ha az architektúra gazdag, minden eleme dicsőíti a többit, fokozza jelentőségét, de egyben saját szólamát is játssza, legfontosabbként, a bölcsen alkotott hangszerelésben. Az adott példa esetében — mégha a világítás nem is változna — a fényképésznek el kell döntenie minden képnél, hogy mit hangsúlyozzon. Azt a lépcsőt-e, amely lefelé haladva a kolostorba vezet, vagy azt, amelyen a szerzetes felmegy a kis harangtoronyba, hogy harangozzon; a kétoldalt elhelyezett, félkör záradékú ablakok közül azokat, amelyek jobbról vagy amelyek balról nyitják meg a teret; a csúcsíves mennyezetet vagy az apát cellája előtti szintkülönbséget; a fények és árnyékok játékát vagy a tömegek egységét, melyeket azonban, a sok részlet ellenére, leigáz a közös fegyelem?!

Anélkül, hogy a fényképész elhagyná a szerzetesek hálótermét, leméri: hogyan tudta kielégíteni az építész a különböző igényeket, szükségleteket — mielőtt megoldását térbelivé költötte.

Lépésről lépésre, ahogyan a mű értékeit felfedezi, dönti el a fényképész, hogy melyik részletet részesítse előnyben, melyiket áldozza fel, miről mondjon le. Ez a döntés azonban egymaga még nem ad kifejező képet, olyat, amelynek saját — a szépségre vonatkozó — kritériumai érvényesülnek, a szürkék, a feketék és a fehérek nyelvén.

Mint minden nyelvben, itt is absztrakt jeleket kell választanunk, hogy másokkal megértessük magunkat. Világos, hogy egyetlen alkotó sem képzelheti könnyű dolognak az emberekkel való érintkezést. Mielőtt Platónat olvassuk, meg kell tanulnunk általában olvasni, azután is előbb egyszerűbb dolgokat, hogy végül felfogjuk egy gondolat alakulását, fejlődését, s szétfejtessük még a legbonyolultabb elméleteket is.

2. kép. Az első utazás alkalmával készült. A szerzetesek hálótermét ábrázolja (kívülről), alatta a kolostor többi részével. Mindkettő a templomhoz támaszkodik. A szükségszerűség rangsora ez a transzcendencia leplében.

Az ember hiába hitetlen, s hiába csak emberi célkitűzések nagyszerűségét méri le, nem tudja elfojtani csodálatának kitörését, amikor a tiszta és mélységes hit végső kifejeződése tárul fel előtte a cisztercita mesterek e lenyűgöző építészeti „brutalizmus”-ában.

Mivel azonban a XX. század fényképészéről van szó, a középkori művek ábrázolását sem kezdheti a XII. századi hívő szellemében.

Guillaume de Saint-Thierry (1085—1148) szövege, mely ezt a képet kíséri, így indokolja a korabeli cisztercita építészet puritánságát: „Azok, akik a belső dolgok miatt megvetik és elhanyagolják a külső dolgokat, építsenek maguknak a szegények módján . . .”

Mint az eleven organizmusok, az építészeti alkotás is belülről kifelé fejlődik. A fényképész nem fejezheti ki jól ezt a folyamatot, ha nem mint szerves érlelődést érzékelteti. Mint az eleven testben, az épületalkotásban is vannak láthatatlan belső részek; az egészből csak az

epidermisz, meg a csontok, az izmok látszanak — de alattuk-bennük a lélegzés-lüktetés, a szervek eleven működése. Ebben az organizmusban — mint az emberben is — egészé válva, minden összedolgozik, minden a helyén van, határozott rangsor szerint.

A fényképész, anélkül, hogy helyét elhagyná, mérlegel, becsül, és aztán behatol ebbe a bonyolult organizmusba, hogy mindent bemutasson, a torony csúcsát az égen, éppúgy, mint lábánál a kolostor kertjét.

A szerzetesek hálóterme, mely a templomhoz támaszkodik és dominálja a klausztrumot, majd a páterek s a fráterek folyosói, a káptalan terme, a kincstár, az archívum és a börtön sorakoznak egymás után. Lelki és testi vonatkozásban szigorú engedelmesség fog össze mindent, ahogyan azt hangsúlyozni akarták a cisztercita reformátorok XII. századi épületeiken, a rend szabályainak szigorú betartásaként.

A fényképész nem elégedhet meg a látvány szépségével: az igazsághoz is ragaszkodnia kell, mert enélkül minden — a szépség is — hazugság. Minél igazabb a kép, annál szebb. Semmiféle festői részlet nem vesztegetheti meg a látványhoz alázattal közelítő fényképészt, hogy a lényegét jelentő igazságot elhanyagolja.

3. kép. „Bármilyen sokat is látunk — az Egyetlenre gondolva, benne elrejtőzve, vele egyesülve, az egyszerűségben egyszerűvé válva — maradjunk mozdulatlanok.” Ezt mondta Isaac de l'Étoile (†1158) citeaux-i apát. Ezek a szavak kísérték az említett könyv egy képsorát, melyből ez a kép végül kimaradt.

Inkább sejtjük, mint látjuk az oltárt, melyet a nyugati homlokzat körablakán át a lenyugvó nap egy sugara súrol. Ki kell fejezni tehát minden építészeti elem részvételét ebben a szimfóniában. A liturgikus követelmények távolról sem fékezik a nagy architektúra lendületét, minden együtt dolgozik a kitűzött cél érdekében. E cél az istentisztelet, ahogyan a XII. század embere azt a transzcendencia teljességével fejezi ki. A kifaragott kövek alakja, a szerkezeti részek zord meztelensége, valamint a mély árnyak és éles fények kontrasztja olyan atmoszférát teremt, amelyet a keresztény vallás misztikus ereje hat át. Ennek a misztikus atmoszférának kell a képen újra-születnie.

4. kép. A napkeltével készült kép a szerzetesek folyosóját ábrázolja: itt mennek a reggeli istentiszteletre. A kép feliratául Szent Bernát (1090—1153) mondását olvashatjuk: „A lélek a fényt követve keresse a fényt.”

Bármennyire is csábító a fények és árnyékok sokféle szép játékának fényképezése, itt fontos volt, hogy pontosan akkor készüljön a kép, amikor az árnyékok merőlegesek a falakra.

Ha választhatunk a kedvező pillanatok közt, éppoly pontosan kell a programot megállapítanunk, mint a mozifilm esetében a kép alapsíkjának megválasztásánál. A pontos programozás által megtalálhatjuk az adott pillanatnak megfelelő pontos helyet.

Ez esetben is a laboratóriumban kell a fényképésznek eldöntenie, hogy milyen hangsúlyval szerepeltesse a köveket vagy a fal érdességét, vagy éppen eltüntesse-e, hogy aláhúzza-e a fehérek és feketék játékát, a kontrasztokat, vagy sem.

5. kép. A szóban levő könyv e részéig minden fényképben érvényesülhettek a függőleges és vízszintes (egymásra merőleges) elemek, viszont az esti istentisztelet (vecsernye) hangulatához előnyben részesítettem a ferde vonalakat, melyek az estével, a fény eltűnésével ébredő bizonytalanság érzését, a fokozatosan mindent elborító árnyékokat, a sötétségben fenyegető víziókat érzékeltetik.

A Grál keresése című XIII. századi cisztercita regény fogalmazza meg a kép hangulatát: „... a vecsernye órájában hirtelen elborult az ég, és nagy szél támadt a palotában...”

Előfordul, hogy a fényképész nem tudja a tárgyat a fényképezőgép látómezejében elhelyezni, csak ha átlós irányban nyújtja a magasságméreteket. Itt azonban felmerül a kérdés, hogy az így elért eredmény nem tűnik-e valamely értelem nélküli stíluskeresés következményének. Ha azonnal felismerhető, helyesen értelmezhető mértani alakokba akarunk sűríteni mindent, kockáztatjuk, hogy a néző nem érzi át a bennük rejtőző költőiség továbbcsengését, ami pedig a fényképészi közlés céljának lényege.

Ha viszont a látvány elemeiben csak a dinamikus felfelétörést látjuk, feláldozhatjuk vele az építészeti alkotás rendjének, stabilitásának, az elemek összetartozásának érzékeltetését — ezt pedig többnyire a geometrikus konstrukcióval érjük el, mely azonban nem föltétlenül olvasható le rögtön a képről. Minden alkotónak a műért folytatott harca folyamán meg kell szabadulnia az egyazon műben több formát érvényesítő kifejezőmód csábításaitól, az olyan formákétól, melyeket — az ábrázolandó tárgytól függetlenül — már korábban elhatározott.

6. kép. A PRIMA, a harmadik, a reggeli ima. A fénykép felirata egy latin szó: ABBA, vagyis ATYA. Első utamon készült. Nem érezhettem előre az e szóban rejlő mondanivalót.

Amit ki kellett fejeznem, az a harangtorony körül csoportosuló tömegek hierarchiája volt. A vonatkozó sequentiából egyetlen mondatot ragadok ki, és alig hihető, hogy nyolc évszázad előtt mondták: „Látni akarsz, hallgatózz: a hallás egy lépés a látás felé.”

Ez a fogalmazás megszokott a modern ember számára, s ennek szelleme jelenik meg az architektúrában. Nekünk kell megéreznünk, mi a „modern”, az örökösen modern, a múlt távlatában. Szinte zavarba hozó az emberi kifejezés formáinak ez az állandósága. A beton, az acél és az üveg korában ennek az építészeti alkotásnak állandósága nem a kőben — melyből épült — nyilvánul meg, hanem egy világos, egyértelmű kifejezőmódban, egy nehéz feladat önként vállalásában, a dekorációról, a felesleges és zavaró pompáról való lemondásban, és az ember ama örök szükségletében, hogy mindenben magára leljen. „A szenvedély drámát csíhol a mozdulatlan kőből.” (Le Corbusier.)

Minden magas épület fényképével kapcsolatban felmerülhet a kérdés, hogy korrigáljuk-e a perspektívában torzuló képet. Ehhez több eszközt is ismernek a fényképészek. Vajon helyettesíti-e az ilyen fénykép az építészet tervrajzát? És helyettesítheti-e valaha is az építészeti szakrajz az architektúra vízióját?!

A szóban forgó fényképen igyekeztem a torony, mint a domináló elem, körül elhelyezkedő tömegeket — a templom hajóját, a szerzetesek hálótermét, a fráterek épületét — ennek égisze alá rendelni. Ezek a tömegek inkább sugalmazottak, mint kifejezettek. Segítségükkel találtam a megoldásra. Így fejezhettem ki később például bizonyos lakótelepek zárt töme-

gét, amelyet tulajdonképpen csak 360°-os objektív, és pedig kétségbeejtő torzítások árán, vagy egy repülőgépből készült felvétel tudna visszaadni. Ilyen esetben én inkább az épület-tömbök körvonaláival az űrben kirajzolt teret fényképezem, s ezzel érzékeltetem a tömegek egészét.

7. kép. A következő ima Krisztus halálának szenteltetett. Valóban, a NONA Isten felségét és önfeláldozását dicséri. Ez a kép, mint az előző is, az első úton készült. A könyvben leírt kísérőszöveget még nem ismertem, de ösztönösen éreztem a boltvállak — később feltáruló — szimbolikáját.

Szent Jeromos a következőket mondja: „Márpedig ez a kő Krisztus.” Már előbb említettem, hogy nincs bennem semmi vallásos érzés — de a fényképész nem tévesztheti össze a vallások kritikáját kötelességével, mely szerint fel kell mérnie, meg kell értenie a múlt minden alkotását. Kötelessége, hogy kifejezze vagy legalábbis a kifejezésére törekedjék annak, ami hosszú századokon át az ember reményeit táplálta, ami az európai civilizáció alapja volt, amikor annak legmarkánsabb, legigazabb, mondanivalóban leggazdagabb épületeivel foglalkozik. Nemcsak az ima szellemének megfelelő képeket kerestem tehát, hanem akarattal brutális, fekete-fehér kontrasztokkal is alá akartam húzni e sequentia tizenegy képében ennek az imának tragikus szimbolikáját.

Nem kell sok ahhoz, hogy egy fénykép teljesen átalakuljon. A nap állásának csekély változása is árnyékba boríthat egy fontos részletet. Kevés kell valamelyik kő — vagy éppen az ábrázolni akart kő — tárgyi kifejezésének megváltoztatásához. Ekkor avatkozik be a jó fényképész sajátos erénye: a várakozás türelme.

Tanulságos lehet teljesen különböző célú és teljesen eltérő körülmények közt felvett képek összehasonlítása.

A Thoronet-ben és a Marseille-ben fényképezettekről van szó. Az Unité d’Habitationról készülteteket még a Le Corbusier-vel való együttműködés előtt vettem fel. Rövid időközökben készültek, pontosan ugyanazzal a géppel, amelyet 1949-ben a marseille-i építkezés első látogatásánál használtam.

Még nem ismertem személyesen a híres építész, csak később találkoztam vele. Képeim láttára hosszú levelet írt nekem, és közölte, hogy „építési lélek” lakik bennem. Felajánlotta az együttműködést, s ez csak halálával, 1965-ben ért véget.

Első utam alkalmával egy folyóirat bízott meg, hogy riportot készítsek az építkezésről. A szerkesztőséget meg kellett győznöm a dolog fontosságáról, hiszen a maradi építészeti képviselői szüntelenül támadták Le Corbusier művét. Végül is felvételeim közt egyetlen közölhetőt sem találtak. Azóta nagyot változtak az idők és a közvélemény is: 1965-ben a Mester temetését, a nemzeti gyász megnyilvánulásaként, a kormány rendezte. Ugyanaz a folyóirat pedig kénytelen volt engem felkérni műveinek illusztrálására.

A két fénykép-sorozat, melyet állításom igazolására szánok — tehát a thoronet-i apátságé és a marseille-i Unité d’Habitationé — sokban különbözik egymástól. Nem hasonlítanak sem a korban, sem a használt anyagokban és technikában, sem a rendeltetésben, sem a formákban, sem a környezetben egymáshoz.

A marseille-i Unité d'Habitationnak nevezett épületben 330 lakás létesült. Le Corbusier minden lakás számára biztosította a teljes egyedi „komfort”-ot, de a kollektivitás előnyeit is. Ez előnyöket tovább szélesítette volna egy egész városrész urbanisztikai megoldása, de ezzel a kormány már nem bízta meg. Le Cobusier olyan közlekedési rendszert akart itt megvalósítani, ami kizárja a gyalogosok és a kocsik találkozását. Továbbá sport- és kulturális létesítményeket (színház, uszoda, ifjúsági klub) is tervezett, de ezek tervét sem fogadták el. A lakóépületben magában azonban mégis egy sor kollektív célt szolgáló létesítmény valósult meg: fogadóhelyiség (a földszinten), üzletutcák, vendégszobák, étterem (a 7. és 8. szinten), bölcsőde, óvoda, uszoda, játszóhely a gyermekeknek, futópálya, tornatér, szabad-téri színház, zuhanyokkal felszerelt napozók a felnőtteknek (a tetőterazon).

Az épületet 1952 novemberében kellett átadni, de 1949-ben még csak a váz állt, és a leendő három gyorsfelvonó helyett a tizenhét emeletre csak létrán lehetett feljutni. Itt is, mint Thoronet-ben, az első látogatásnál korlátozott volt az idő: nem maradhattam egy napnál tovább. Körülbelül 400 képet vettem fel, mert minden részletet meg akartam örökíteni.

A legtöbb lakás harántirányban fogja át az épületet, és ezért egyik oldaluk délelőtt, a másik délután napos. A lakások egyfelől a tengerre, másfelől a hegyekre nyílnak. Minden lakást mindkét homlokzati oldalán napvédő ráccsal láttak el, a téli napforduló idején maximális napsugárzást biztosítva. A nappali szobák teljes fala üvegezett (4,52 × 4,52 m-es méretben). Minden lakás teljesen hő- és hangszigetelt.

A lakásokban a gyermekszobákhoz külön zuhany és WC tartozik, a többi ilyen rendeltetésű berendezéstől függetlenül. A gyermekszobák a család gyülekező helyétől, a nappali szobától a legtávolabb esnek.

A nappali szobát a konyhától csak átadó-ablak választja el, és így nem zárja ki a családi körből — miközben főz — az anyát.

A légcserét szellőző-berendezés végzi, amely a konyha felé irányuló áramlással távolítja el a használt levegőt és a szagokat: ez a légáram a tető felett 20 m magasságban jut a szabadba. A konyha összeköttetésben van az ún. belső utcákkal (középfolyosók) egy mindkét oldalra nyíló szekrény révén, melybe a szállítók kívülről betehetik a rendelt árut. Minden konyhából megközelíthető az önműködő személtávolító rendszer.

A legtöbb lakás kétszintes: a szülők hálószobája a nappali szoba és a gyermekszobák közt létesült. A két gyermekszoba (lakásonként) tolóajtóval kapcsolódik egymáshoz, amelynek fekete felülete rajztáblául is szolgál.

A nappali szoba és a gyermekszobák belső erkélyre nyílnak, amely egyben — a homlokzatokat tagozó — napvédő rács is. A lakóhelyiségek legnagyobb mérvű zavartalanságának biztosítására a lakások mintegy felfüggesztve kapcsolódnak a vázhoz. Az épületet hordó pillérek egyúttal a vezetékeket is rejtik. Ezeknek köze a földszinten beépítetlen maradt, s így a zöld terület átfut az épület alatt.

Első ízben történt, hogy minden méret, a legkisebbtől a legnagyobbig, a Le Corbusier által kidolgozott — az emberi arányokon és az aranymetszésen alapuló — „Modulor” arány-rendszer szerint alakult ki. Ezen túlmenően az épület sajátos esztétikumához hozzájárul a betonfelületek nyersen hagyása, vagyis a zsaluzásadta textúra dekorativitásának tudatos kihasználása, a nyersbeton nemes anyaggá avatása.

A változatokban rejlt ennyi problémát, ennyi szempontot lehetetlen néhány fényképbe sűríteni. Általában a problémák, szempontok szaporodása egy képben sosem segíti elő az optimális eredmények produkálását.

Ebben az esetben fordított volt az arány a rendelkezésemre álló idő és a készítendő képek száma közt, mely szám még egyre növekedett a nap változó helyzete és beesési szöge miatt. Ez talán érthetővé teszi, amint már mondtam, hogy ellenszenvet kelt bennem a nagyalakú fényképezőgép lassú működése és kényelmetlen kezelhetősége.

8. kép. Az egyik pillért látjuk; az ilyenek kettős sorára fekszik fel az épület. Látjuk továbbá a konzolosan előreugró tömb és a napvédő rács alsó felületét, valamint egy lépcsőház kijáratának kis darabját. Az épület szerkezeti kialakításának e kis részletein is érezhető az építész formáló munkája, mely túl a technika kötöttségein, a nyers matériát erővel és szépséggel telíti.

Itt is ezer és ezer lehetőség csábítja a fényképészt. Választásával azonban nem teremthet önkényes rangsorolást. Ami itt a képen megjelenik, másfajta fogalmazásban másodrendűnek látszhat; így azonban, a maga helyén-rangján, teljesen betölti ábrázoló-kifejező funkcióját.

Ha a fényképész valamit hangsúlyoz, az abból származik, hogy olyasmit látott meg, amit mások talán észre sem vennének. Például valamely részlet didaktikus vagy bármiféle más jellegét, tartalmát — ami elég ahhoz, hogy vonzza „felfedező”-jét, hogy harcba vigye megragadásáért. Így, szándéktalanul is, ami az első pillantásra csupán esztétikai kérdésnek látszott, erkölcsi problémává nőhet.

9. kép. E képen az épület és természeti környezete közti bensőséges viszonyt igyekeztem kifejezni.

Hegyes látószögű géppel kezemben, és nem lévén kellő helyem a hátralépésre, hogy megkereshessem a megfelelő látószöget, nem tudtam az épületet a zöldellő környezettel — kifejező módon — másképp összefogni.

10. kép. Ennél meglepett és megragadott a pillérek monumentális ritmusa: az építészet más, hasonlókat produkáló, nagy korszakaira kellett gondolnom. Az építési helyszíneken mindig előfordul, hogy építés közben a legkülönbözőbb tárgyak keresztezik a látványt és elkerülhetetlenül megrontják annak tiszta vonalait. Mivel a végleges látvány megragadására törekedtem, olyanra, ami úgyszólván örökös az épületben, teljesen le kellett vágnom a kép semmitmondó előterét, amely csúnya, hatásrontó volt. A francia kultúra immár negyven éve nevel engem, többek közt arra is, hogy a lényegtelent a lényeges javára kizárjam koncepciómból. Ez vezet munkámban már-már ösztönösen, hogy elkerüljem mindazt, ami elterelhetné a figyelmem az „igaz” kifejezéséről.

11. kép. A már bemutatott látvány (8. kép) felfokozott változata. A három pillérrészlette érzékeltetett hatalmas erejű, merész konzol, a betonfelület textúrája, a zsaluzás lenyomatával — forradalmian új szépség revelálója.

12. kép. Ezzel a képpel éreztetni akartam: milyen rendkívül felszabadító érzés az épület minden lakója számára, hogy otthonába nagy üvegfelületeken át szinte ömlik a jó levegő, árad a napsütés és a környező táj szépsége. A képet az első emelet szintjéről vettem fel, amivel azt is ki akartam fejezni, hogy itt, hála a pilléreknek, nincs földszinti lakás, melyben természetesen nem lehetne a fentemlített előnyöket élvezni.

Az említett néhány kép a marseille-i helyszínre vezető első utamon készült. Az olvasót talán érdekli, hogy mi az a többlet, amit a nagy látószögű lencse adott képeimhez. Első ilyen gépem 6×9 cm-es Linhof-készülék volt, melynek lencséje a közölt méretű nagyítást már lehetővé tette, de messzire elmaradt még a derékszögtől.

Második géppel, egy 24×36 mm-es Canon-géppel készültek a közölt képek. Igaz, hogy ma már nagyobb gépméretet tartok előnyösebbnek; ezek 24×70, 55×95 és 60×60 mm-esek. Az ilyen gépek tisztábban dolgoznak, a nagyítások — melyek közül (a szükségnek megfelelően) egyik sem kisebb a 18×24 cm-es méretnél — kevesebb nehézséget okoznak.

13. kép. Korlátozott látómezejű lencse esetén nehezebb lett volna számomra, hogy kifejezzem az épület alatt átsütő napfényt, miközben éreztetem a mű hatalmas tömegét, mely roppant súlyával a pillérekre fekszik.

14. kép. Ugyanazzal a lencsével, egy kissé távolabbról, a teljes épület megjelenhet a képen.

15. kép. Nagy látószögű objektív nélkül ily kis távolságról nem lehet a teljes magasságot lefényképezni. Ma már oly gép is kapható, amely az emberi szem normális 140°-os látószögével „lát”. Az ilyen gép bizonyos körülmények közt megfelel, de ez esetben nagyon ellenezném felhasználását, mert vele az egyenes vonalak kellemetlenül torzulnának.

Hiszen már Arisztotelész is azt ajánlja a költőknek, hogy ne ragaszkodjanak a valóban megtörténtekhez, inkább olyan „tények”-hez tartsák magukat, amelyek a valószínűség alapján megtörténhetnének vagy megtörténhettek volna.

16—17. kép. A nagy látószögű objektív lehetővé teszi a tetőterasz futópályájának követését északról délre.

18—19. kép. Talán szemrehányással lehet illetni, hogy mindig a meztelen épületet mutatom, emberek nélkül. Meggyőződésem azonban, hogy az ember jelenléte legtöbbször semmi többletet nem ad az architektúrához. Rendszerint anekdotikusan ábrázolják az embert az architektúrában, statisztaként. Pedig inkább arra kell rámutatni, hogy minden igazi építészetben jelen van az ember, sőt a társadalom is azon a kiváltságos helyen, amit az építész részére biztosított.

Olykor mégis fontos, hogy az építészeti mű és az ember szembesítve legyen egymással, és pedig a méretarányok, a lépték miatt. Hogy mindent bevalljak: — s ezt bizonyíthatják az első utamon felvett képek, amikor oly kevés idő volt oly sok anyag összegyűjtésére — sosem lehetek annyira elfoglalt, semmi sem sürgethet annyira, hogy ne figyeljek az emberi vonatkozásokra, ha jelentékenyek azok.

Az egyik ilyen esetben a munkás árnyéka jelenik meg a képen, aki, úgy látszik, a munka minden súlyával görnyed.

Másik esetben az ember közvetve, egy rendkívüli feszültséggel teli krétarajzban jelenik meg a falon, egy névtelen munkásművész rögtönzött remekében.

20. kép. Az első Cité Radieuse (Napfényes Város) humánus gesztusa a gyermekek boldog felszabadítása: itt az emberi vonatkozás már a jövő képét idézi.

21. kép. Milyen emlékeink vannak régi iskoláink udvaráról, játszóteréről? Itt a kis emberek jelenlétével igyekszem az új építészet új iskoláját megmutatni. Minden lélektani tanulmány-nál — mely a kedvező környezet nevelő hatását tárgyalja — többet szeretnék egyetlen ilyen képpel elmondani, lehetőséget nyújtva helyes következtetések levonására.

22—25. kép. Az előbbieken elmondottak és az itt következő fényképek összevetése megvilágíthatja tévedéseimet is. Mindig nagy csodálattal szemléltem az Eiffel-tornyot. Sokszor néztem, mielőtt még néhányad magammal felvittem csúcsára, Párizs felszabadító harcai idején, a francia zászlót. Akkor még nem tudtam élesen elválasztani a torony architektúra-problémáját a sok körülötte rajzó, tetszetős semmiségtől, melyek szememet magukhoz vontatták. Akkor még az anekdota kötötte le a figyelmemet, gyakran a látvány humorát akartam megragadni, vagy a felszabadulás ünnepségeinek fénypontját kiemelni. Később a torony szerkezete, valóságos súlya ellenére meglepő könnyedsége, a felhasznált anyagok szilárdsága és mégis érezhető rugalmassága jobban megértette velem a benne megnyilvánuló szellemet, amely olyan közeli a mai konstruktőrök merész kísérleteinek szelleméhez. Számomra sokáig katalizátor volt, mely segítette és gyorsította annak megértését, hogy miként kell akár a legbonyolultabb feladatokat is elegánsan megoldani. Nem szabad a mellékeket, a véletlenül adódó hatásokat, bármilyen szerencsések is, elfogadni az építészet fényképezésénél.

26—29. kép. A Bartók Béla által megnyitott úton könnyebben közelíthetjük meg a népzene és különböztethetjük meg az ál-folklórtól. Az építészet világában alig történt valami ehhez fogható. Pedig mennyi csodálója van az igazi — sajnos pusztuló és pusztított —, a nép alkotta építészetnek, a népi építészetnek.

Az első példám a Baleári-szigeteken, Íbizán épült parasztház, amely egy kiállításomon megállta helyét Le Corbusier egyik főműve mellett is. A népi építészet csodálatos kifejezőereje csaknem mindenütt a világon megmutatkozik, származzanak alkotásai Indiából, Finnországból, Magyarországból, Japánból vagy akárhonnán. Építészetüket az éghajlat és a gazdaság — a termelés módja, fajtája — formálták. A fényképész nem akarja az etnográfiai problémákat megoldani, hiszen nem feladata, nem is ért hozzá, de ösztönösen rájuk világíthat.

A nép építésze, az etnográfusokat kivéve, csak azokat érdekli, akik hivatásból vagy „csupán” szeretetből építészeti kérdésekkel foglalkoznak. A fényképész azonban a maga módján és eszközeivel rámutathat a népi építészet szépségeire, és arra, hogy a nagy-építészet mit köszönhet neki és mit tanulhat belőle.

30—41. kép. Más korban, más igények és kötöttségek ellenére, olyan formák is keletkezhetnek, melyek már moderneknek hatnak. Aze képeken látható, különös monumentalizmust kifejező, plasztikus játékok azonban komoly csillagászati műszerek, és aránylag kis méretűek. Jai Singh építette mindegyiket Jaipurban (Indiában), a XVIII. században. Ezek a hajdan tudományos célt szolgáló építmények ma már, azon túl, hogy tudománytörténeti dokumentumok, kizárólag építészeti élményként hatnak ilyen irányú érzékenységünkre. E képekben ezt az élményt akartam kifejezni, felfedezvén bennünk a XVIII. századi „kubista” ritmusokat.

*

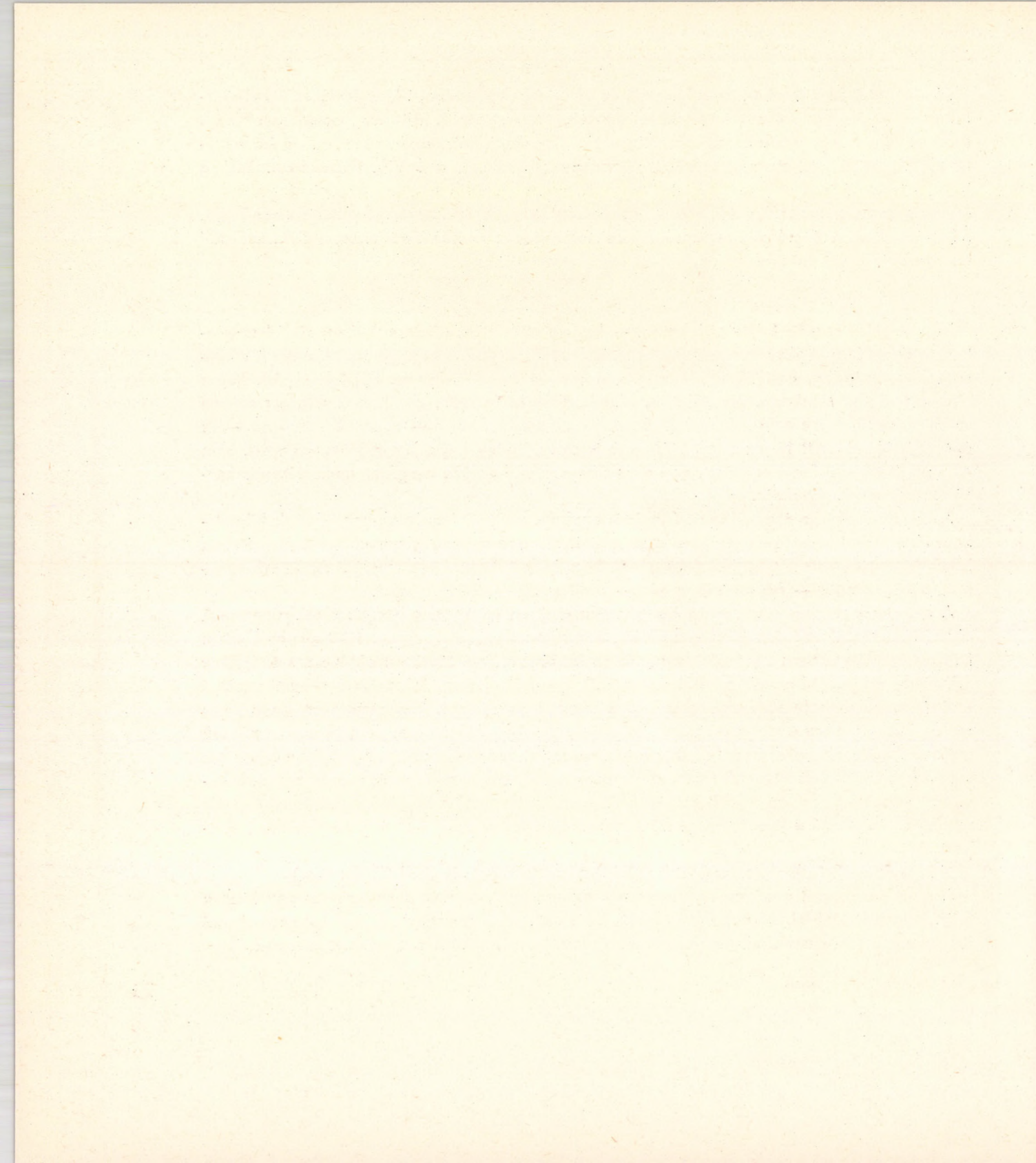
Természetesen még folytatni lehetne. — Ha a fényképész, akárcsak ilyen rövid szövegben és ennyi fényképben is, visszatekint múltjára, újból és újból megerősödik abban a hitben, hogy minden, ami körülötte van, érdemes a megörökítésre. Ezért kergetik benne egymást olyan érzelmek, gondolatok, képek, színek, formák, amilyenek azonos módon senki másban életre nem kelhetnek. Az ő feladata tehát, hogy — ezeket összegezve — az épületekről alkotott látomását közkinccsé tegye. Minden képe ily módon, akarva, nem akarva, hordozni fogja mindazt, ami a véletlennek és az előre megfontoltnak állandó harcából benne megszületik.

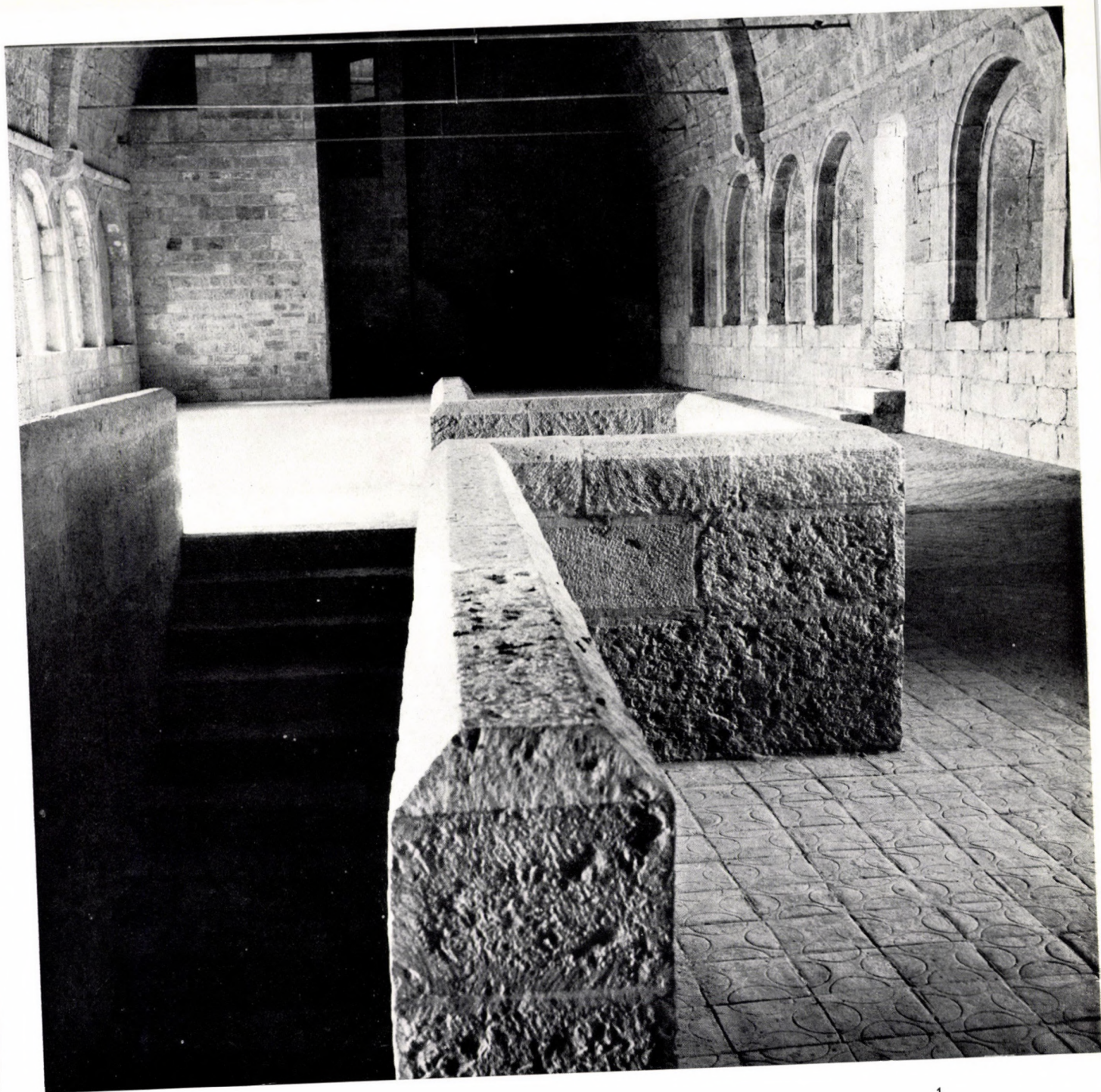
Az ilyen fénykép eredmény és forrás is egyben, mely új érzelmek-gondolatok kibontakozására adhat lehetőséget mindenki számára. Minden művész elmondhatja Goethe után, hogy műveit nemcsak saját bölcsességének köszönheti, hanem a dolgok és emberek ezreinek, amik és akik — rajta kívül ugyan — neki szolgáltatott anyagot.

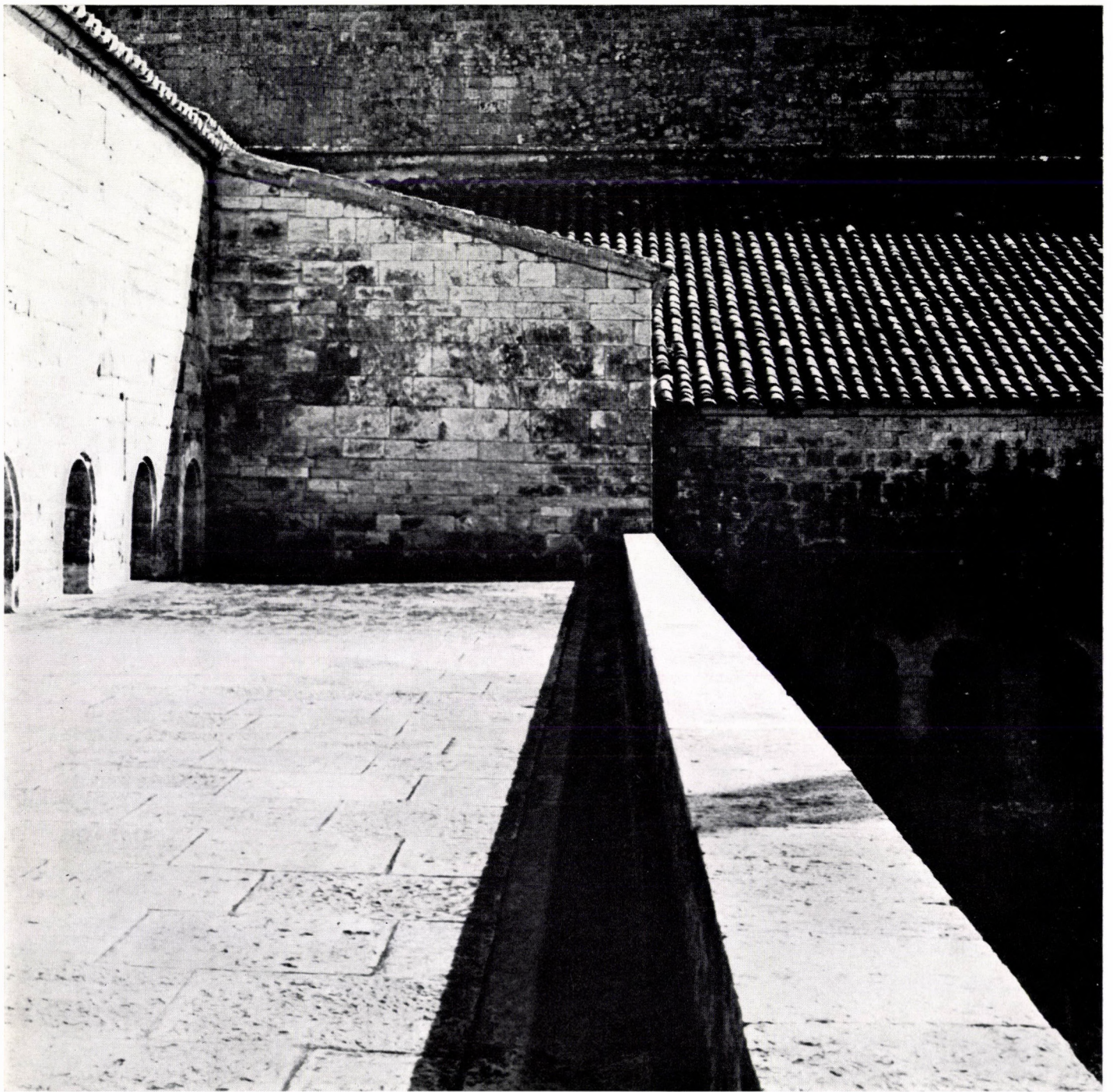
A művész azonban hiába gyűjt hangyamódra ilyen anyagot, e gyűjtés eredménye csak akkor tűnhet a társadalom előtt igazoltnak, ha egy távolabbi célt szolgál. Mint ahogy Einstein írja egyik könyvében: „Sajnálatra méltó az az ember, aki tevékenységét nem tudja egy átfogóbb, magasabbrendű célra irányítani.” Így hát el sem képzelhető olyan művészi értékű alkotás, mely más ember számára semmit sem jelent. Természetesen az a „más ember” is kell, hogy a maga módján küzdjön a mű megértéséért, hogy a művészetet ne csak szájába repülő sültgalambként akarja magáévá tenni. A művésznek pedig egyben a jövőhöz is kell mérnie művészetét, s formáit saját magának kell kitermelnie és megalkotnia. E formákat azonban nagyon nehéz megtalálni. A múltat utánzó-követő formalizmus épp oly veszélyes, mint azé a jelené, mely, szintén képtelen lévén az új valóság kifejezésére, meghamisítja azt.

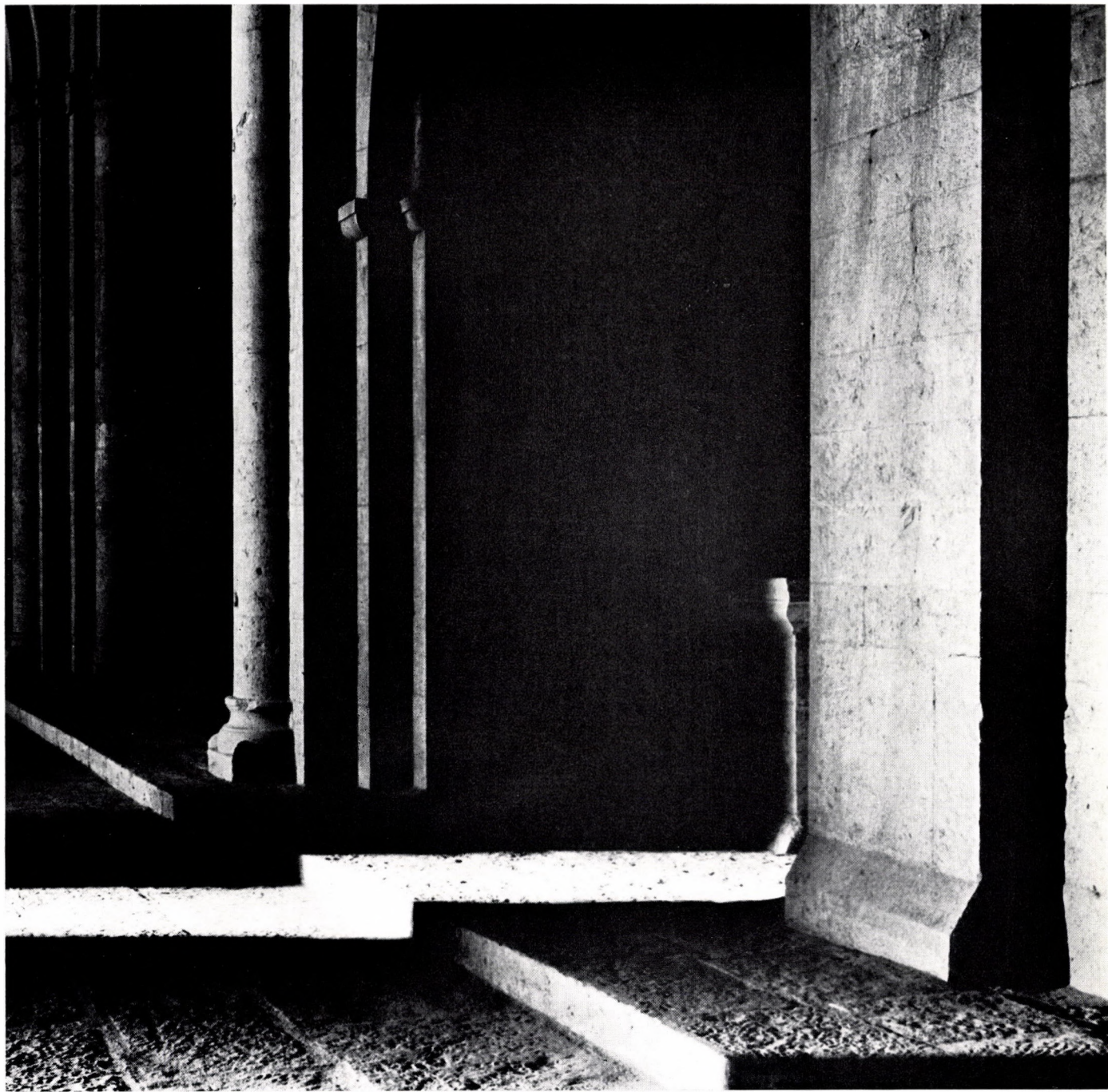
„Minden, amit tudunk, semmi ahhoz képest, amit nem tudunk.” (Descartes.)

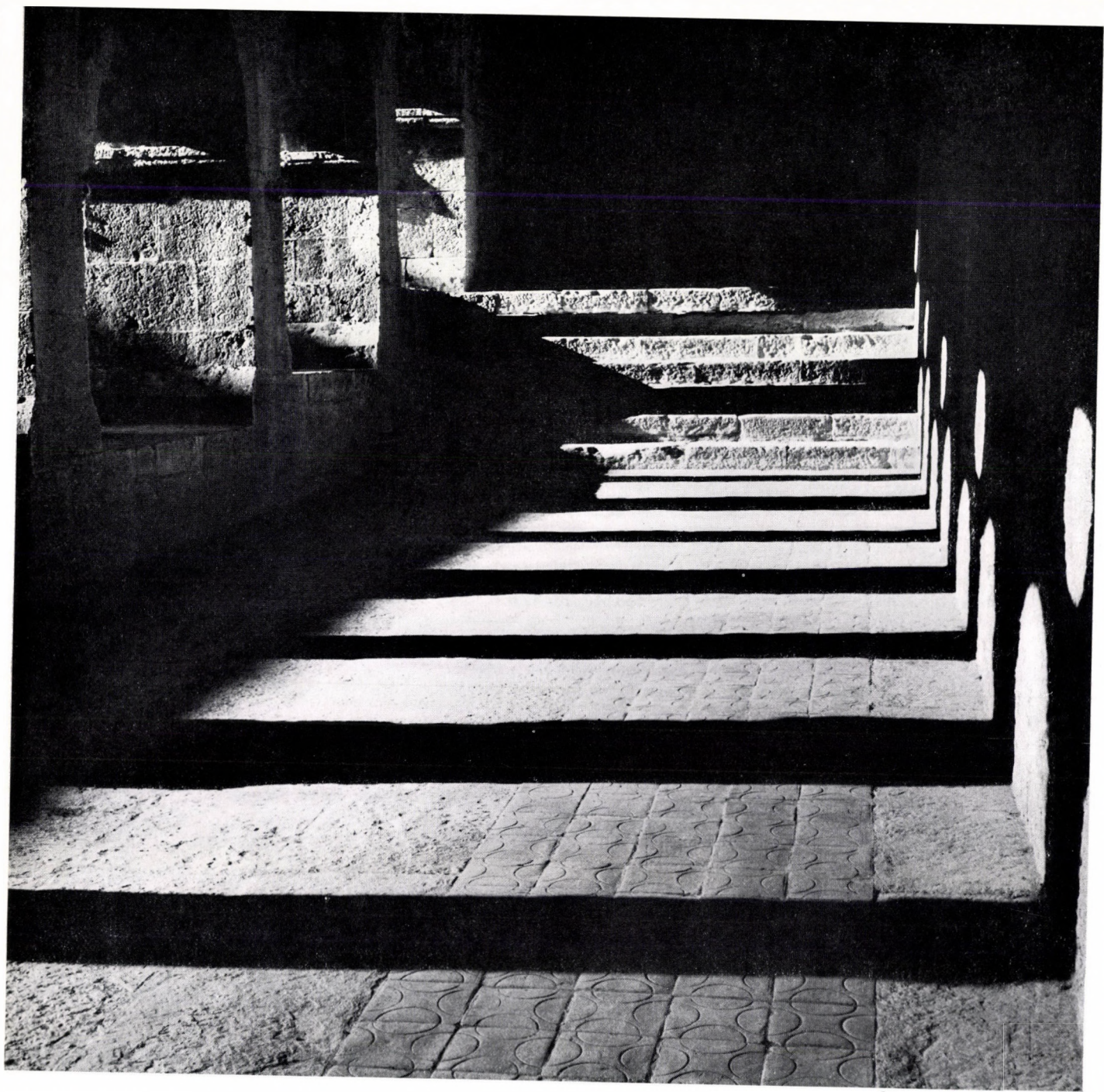
A múlt építészetét csak korunk szemével tudjuk látni, a jelenét pedig már egy kissé a XXI. század szemével kell hogy értékeljük. Én is ezt kísérlem meg az építészetet megjelenítő fényképeimben — azokkal, melyekkel nem bizonyítani, hanem érzékeltetni akarok.











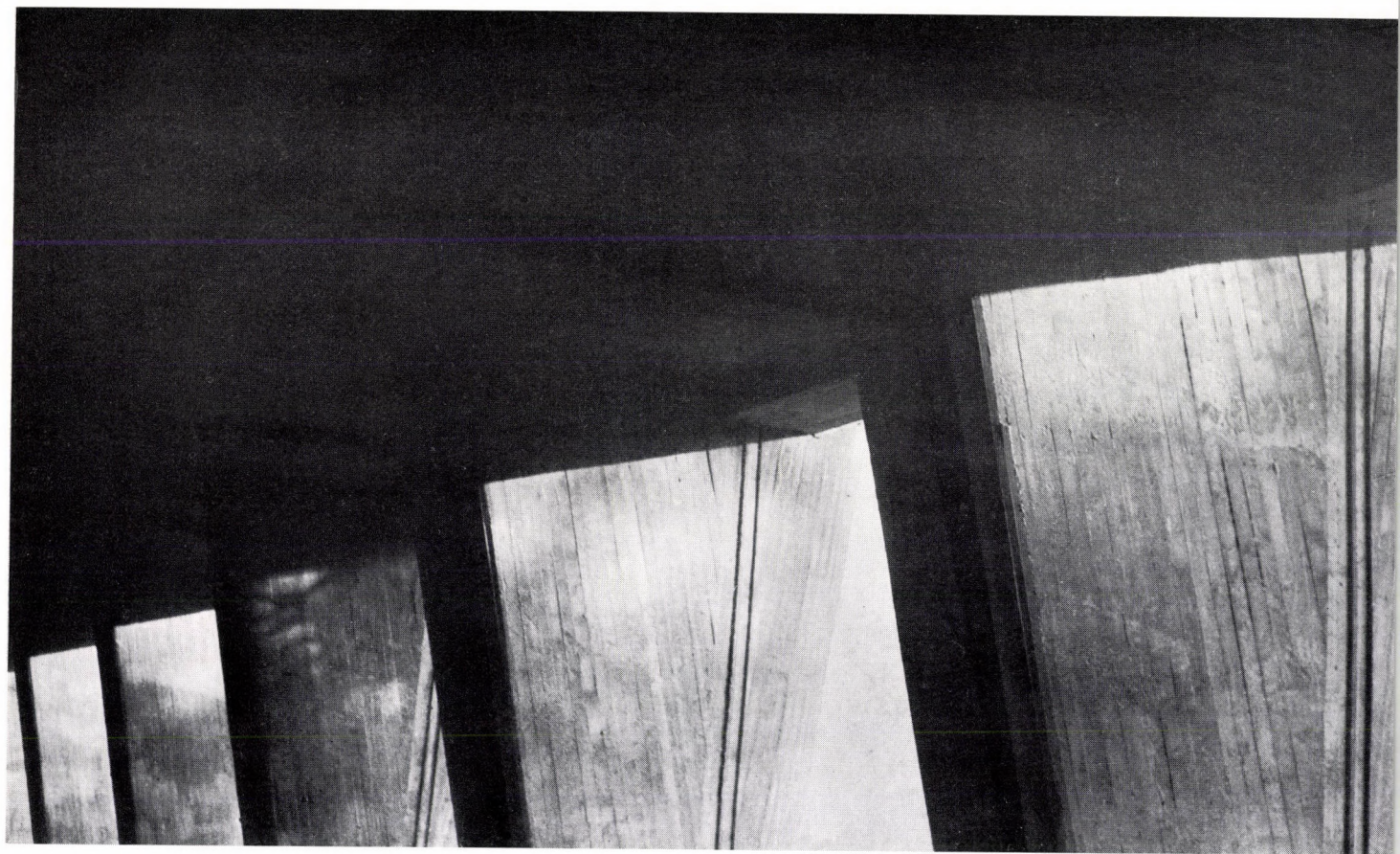






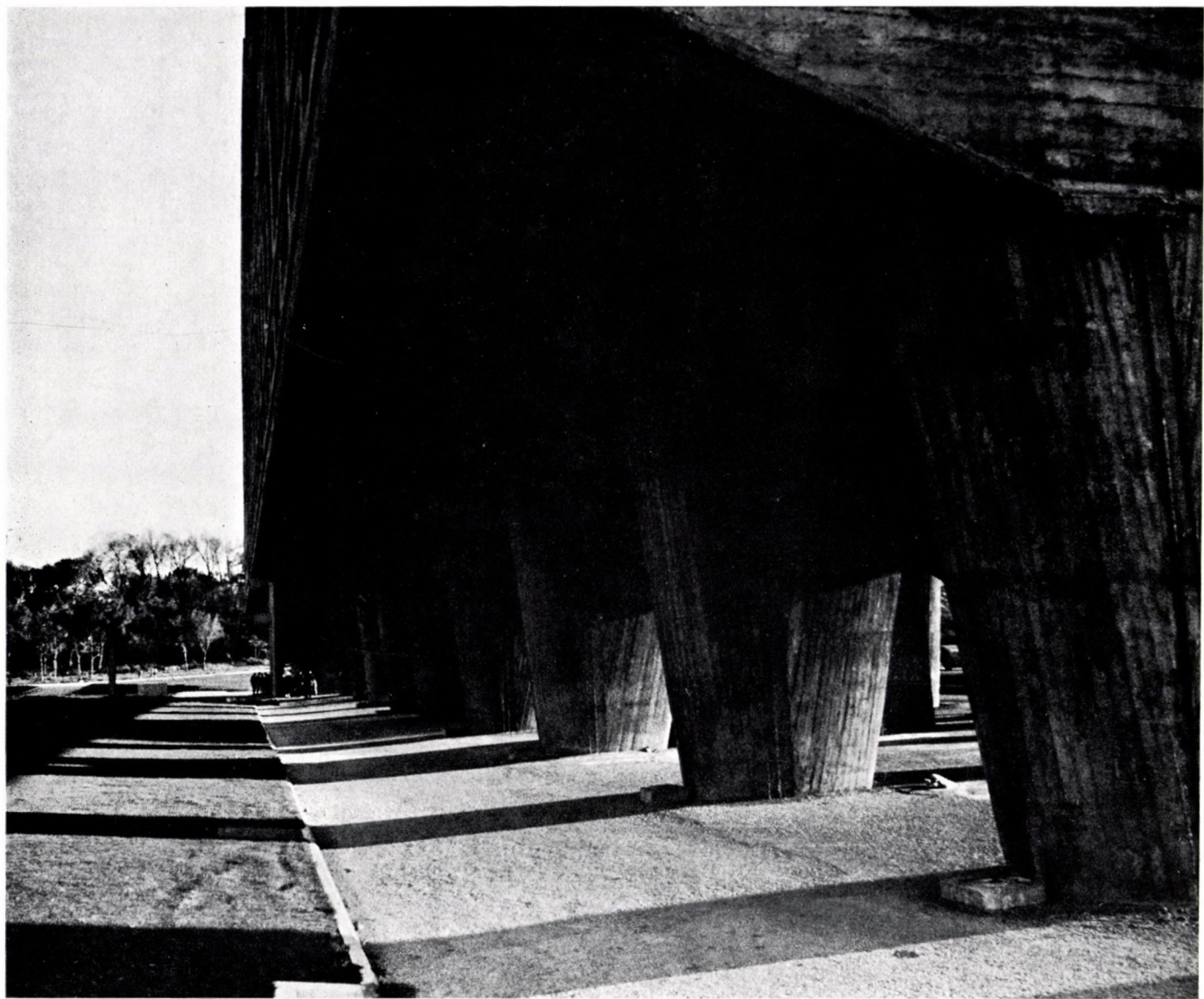


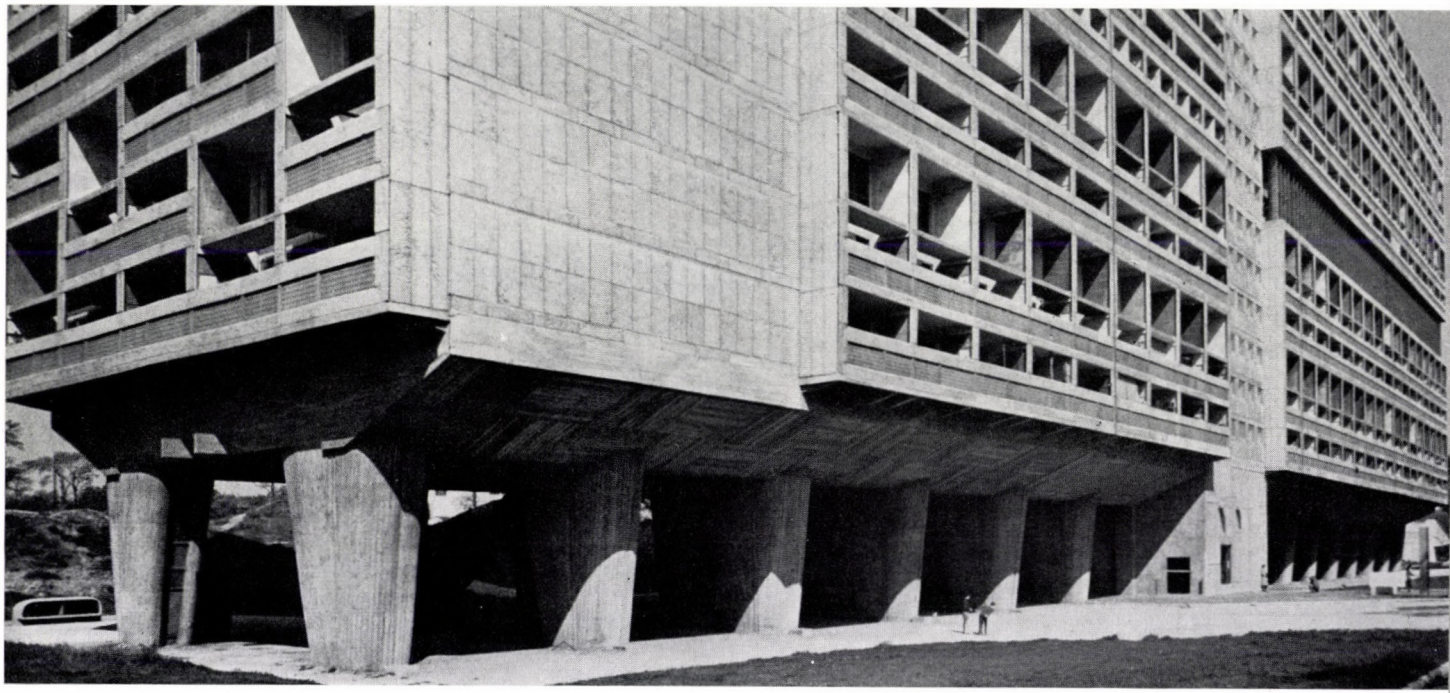




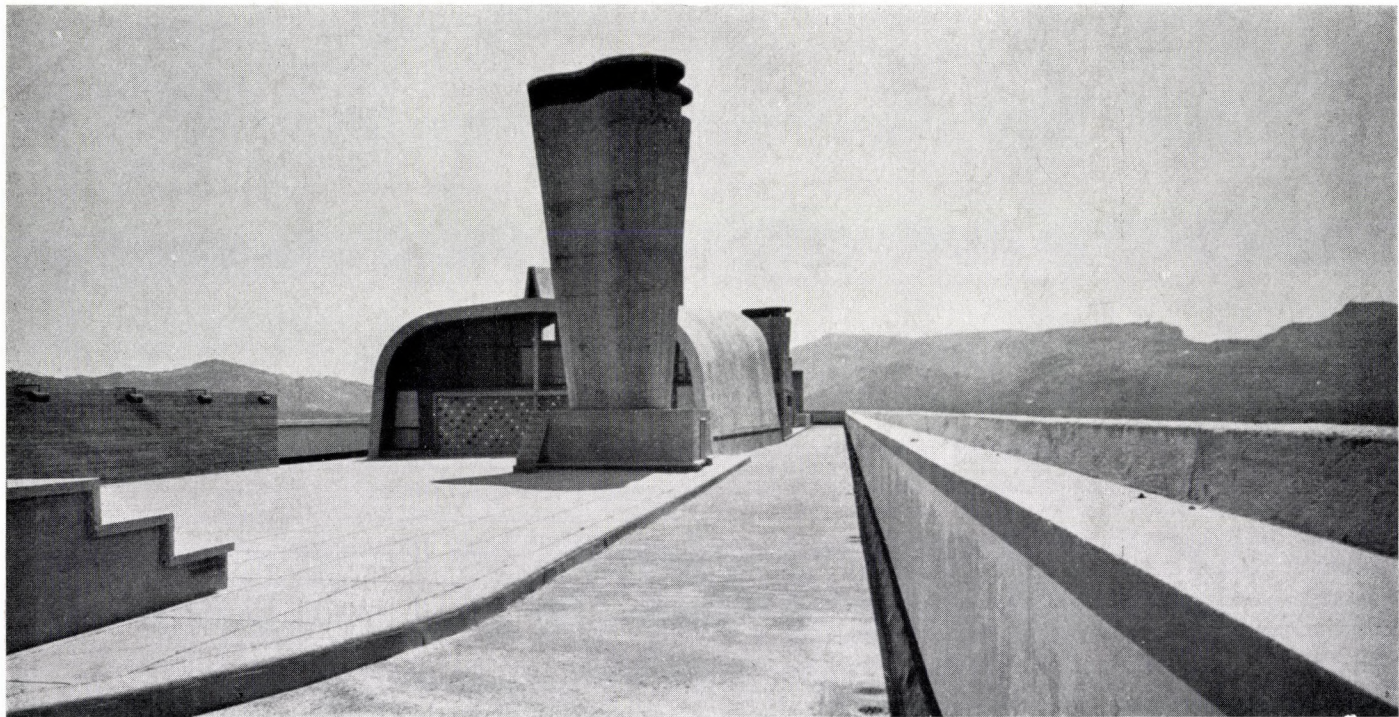


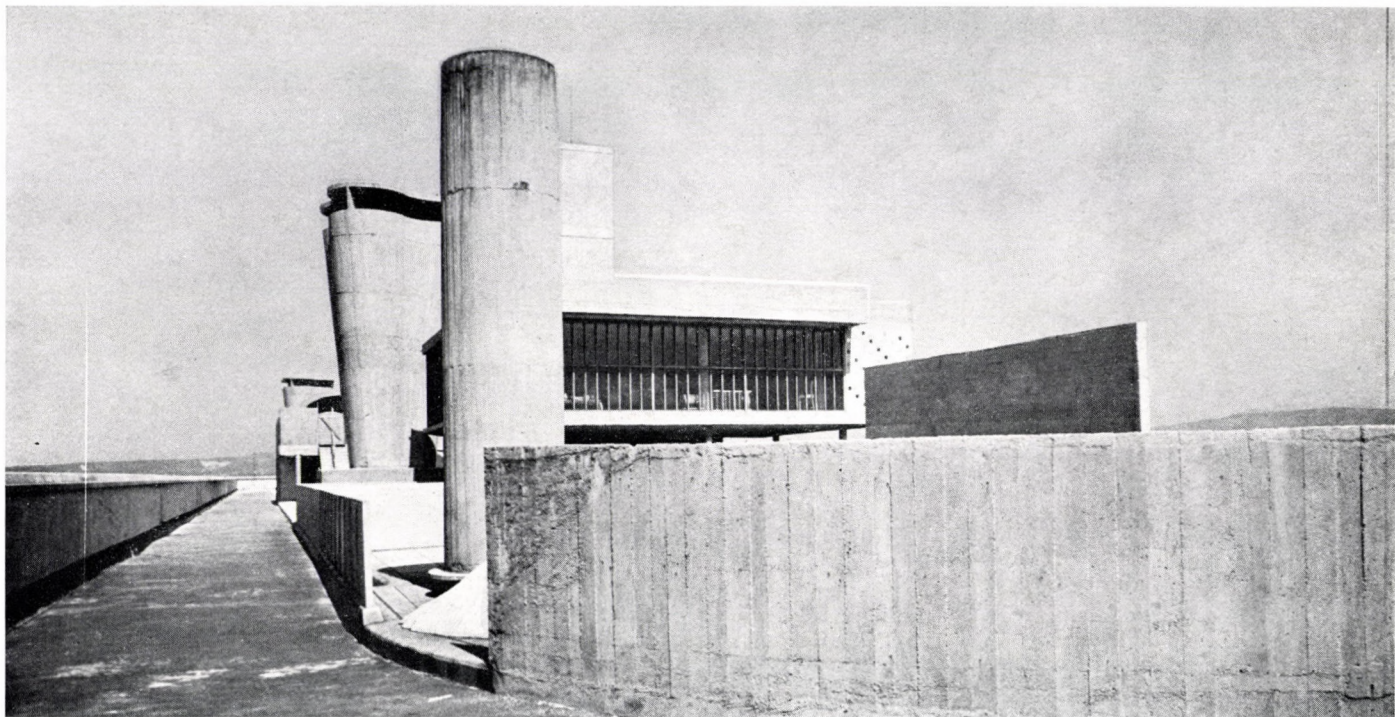






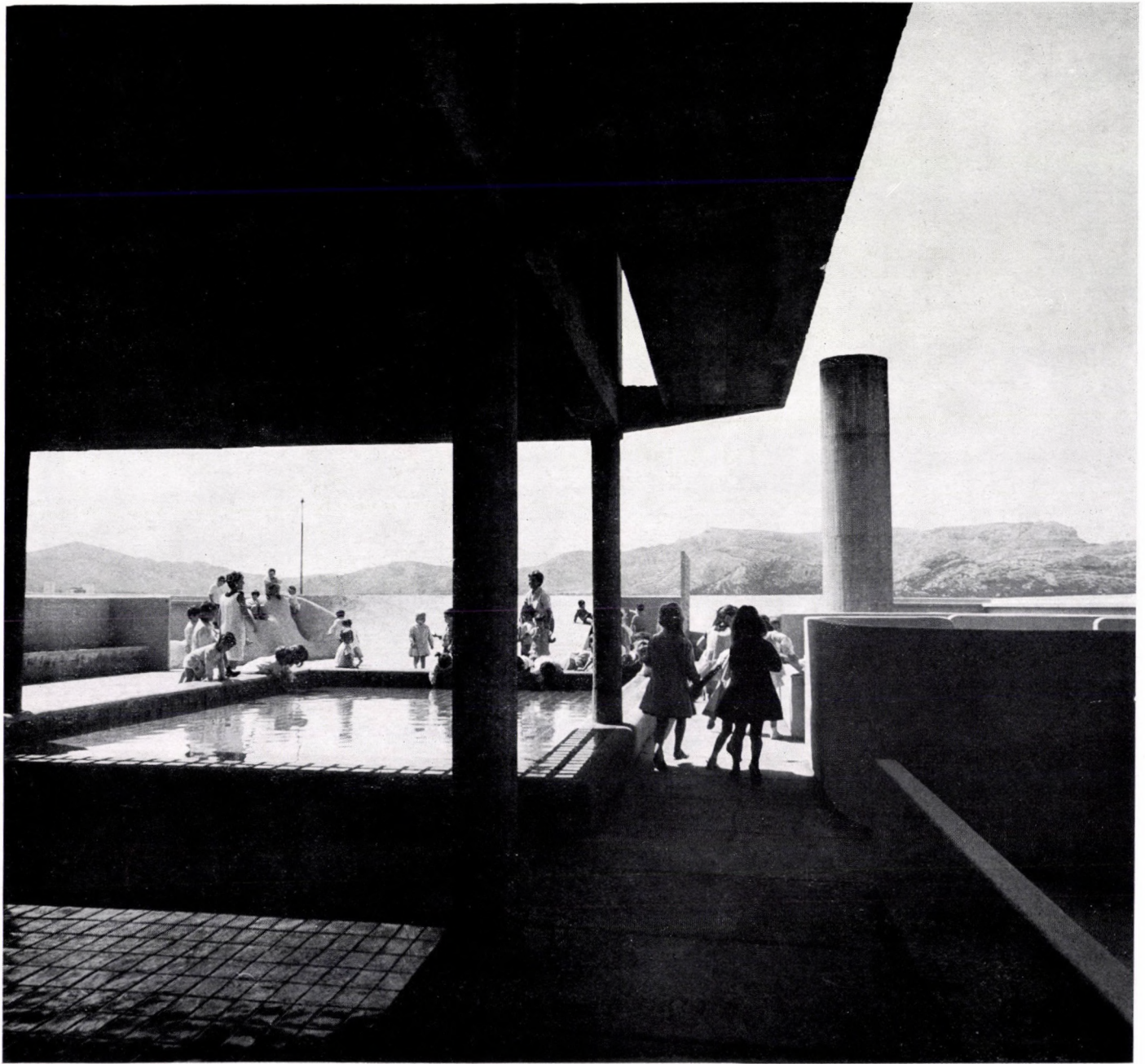




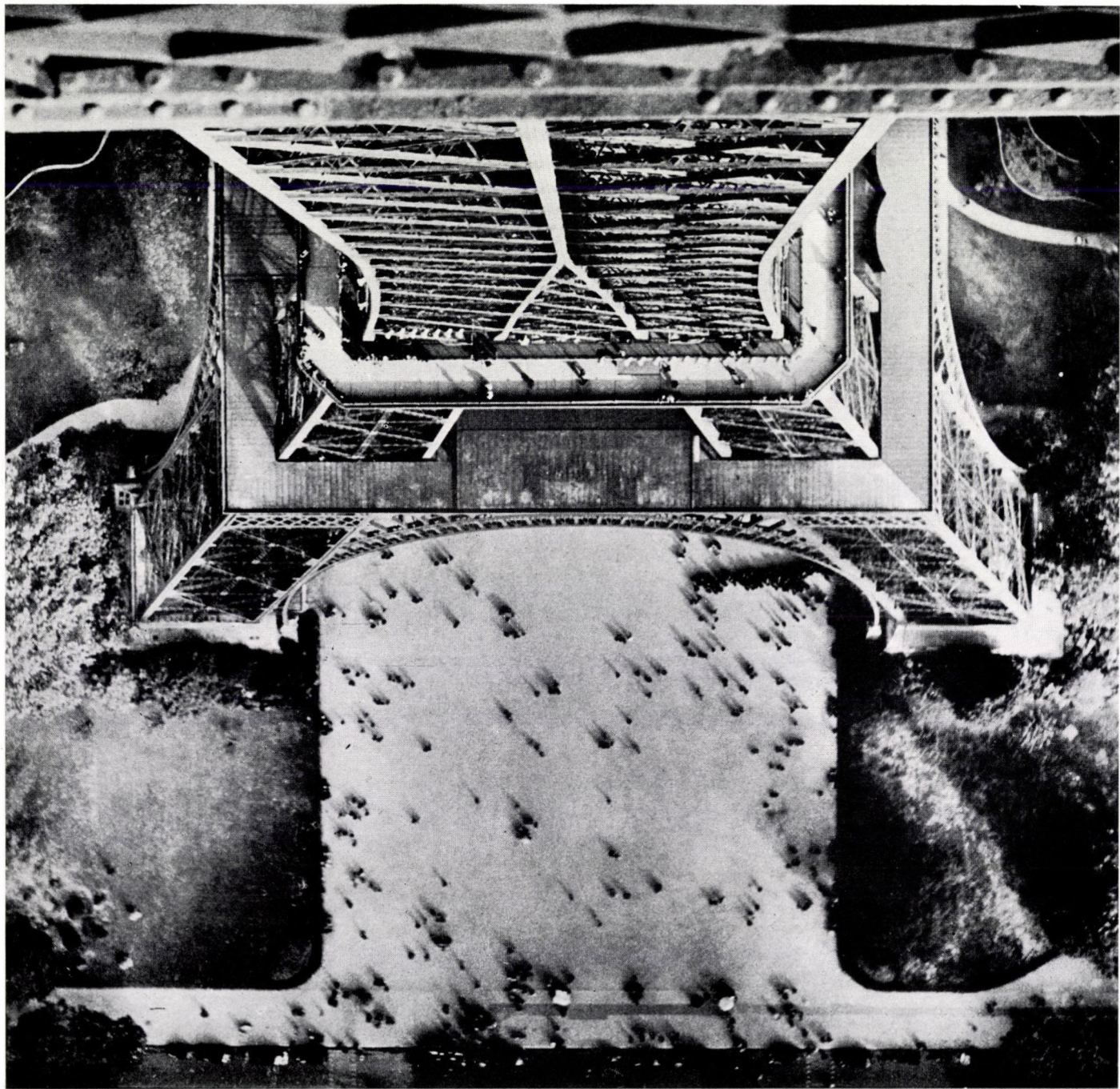




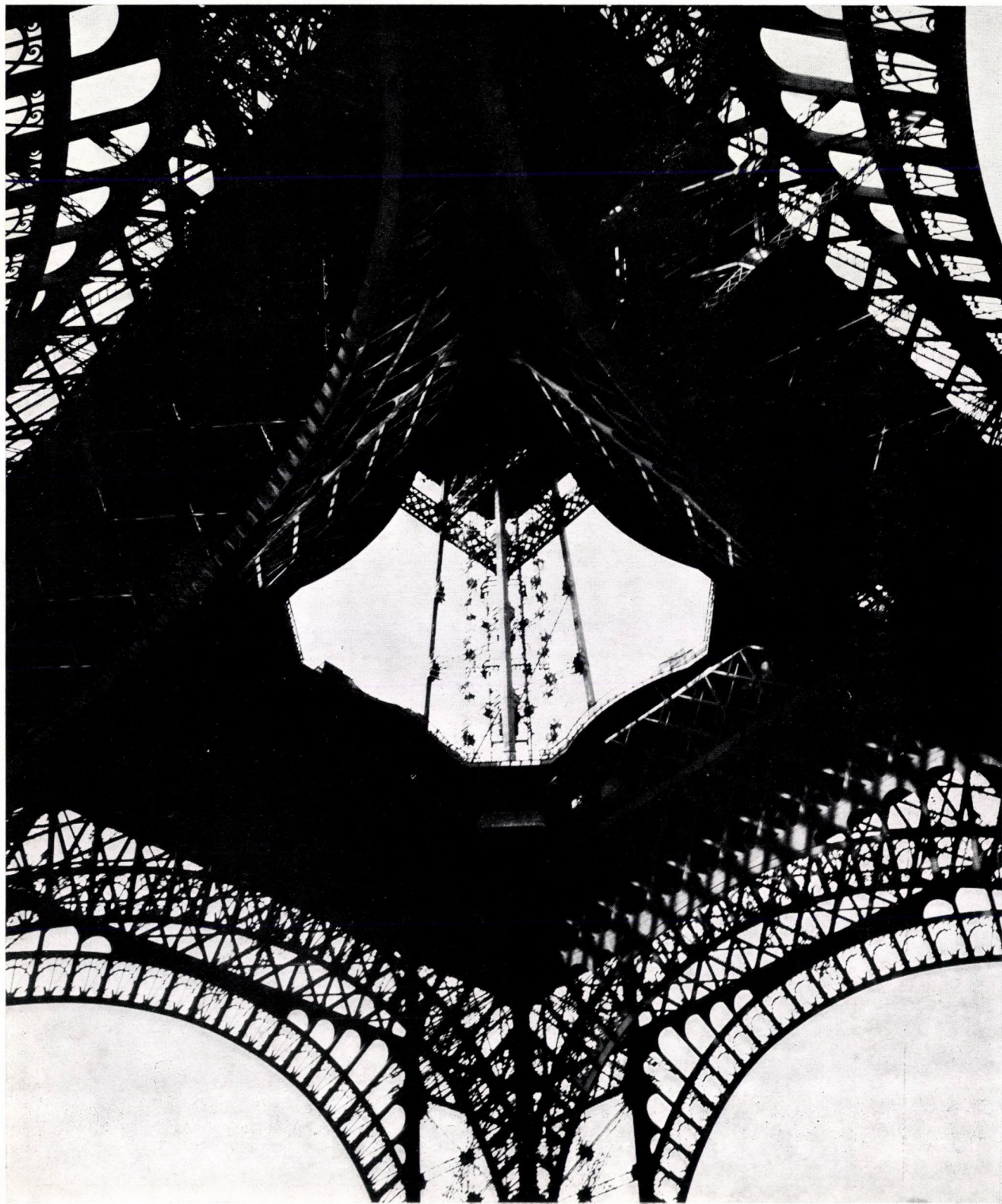


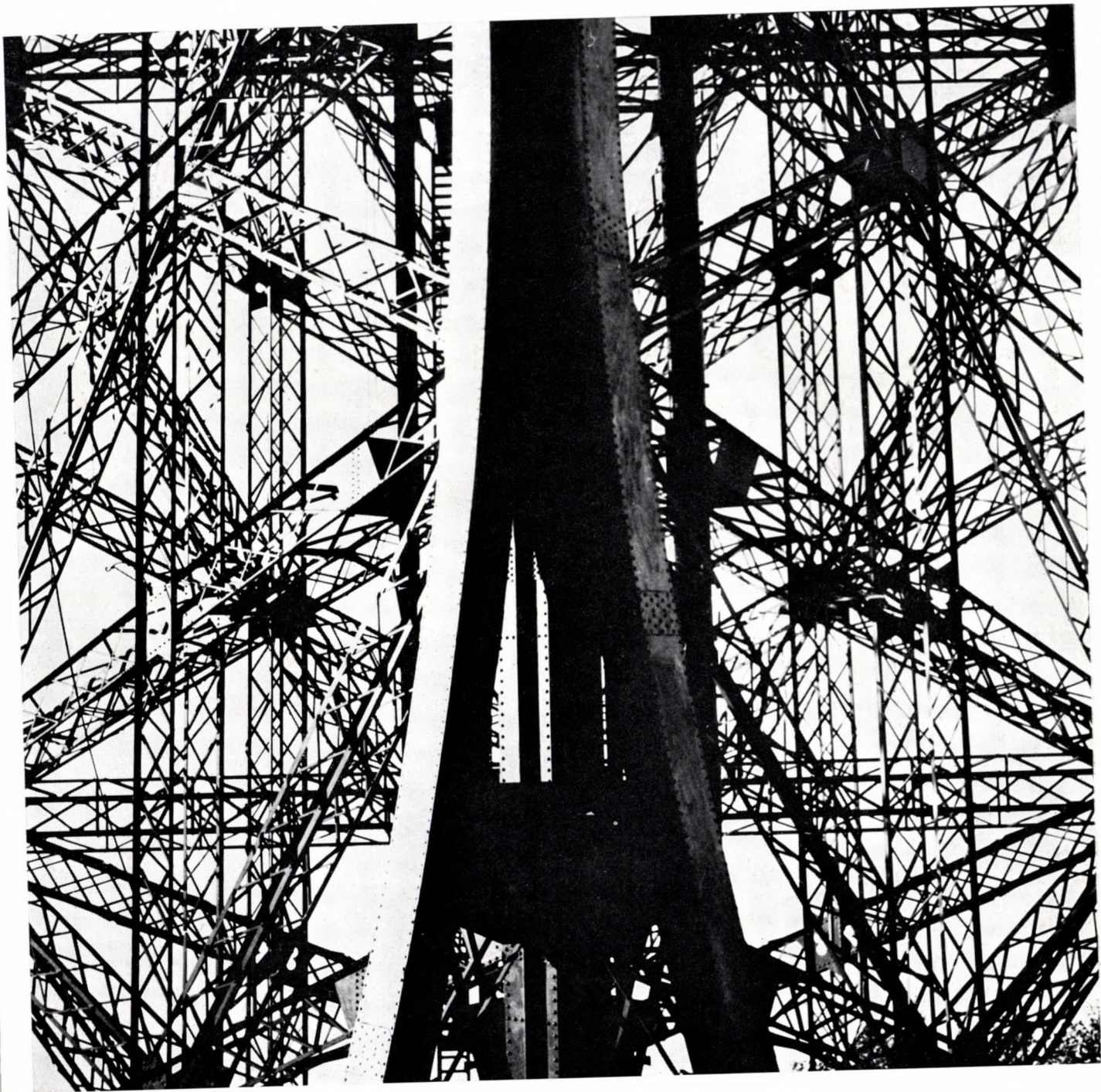








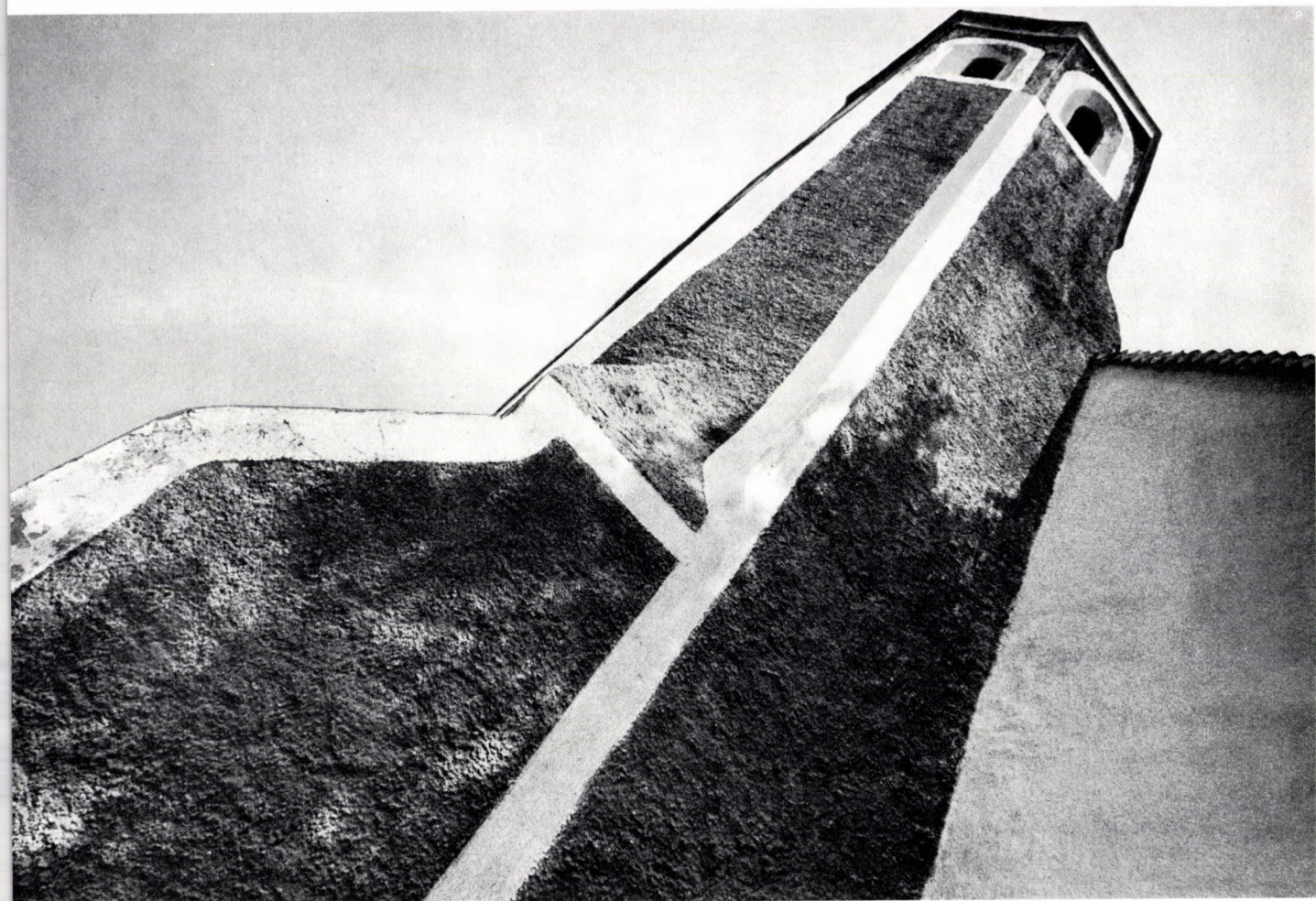


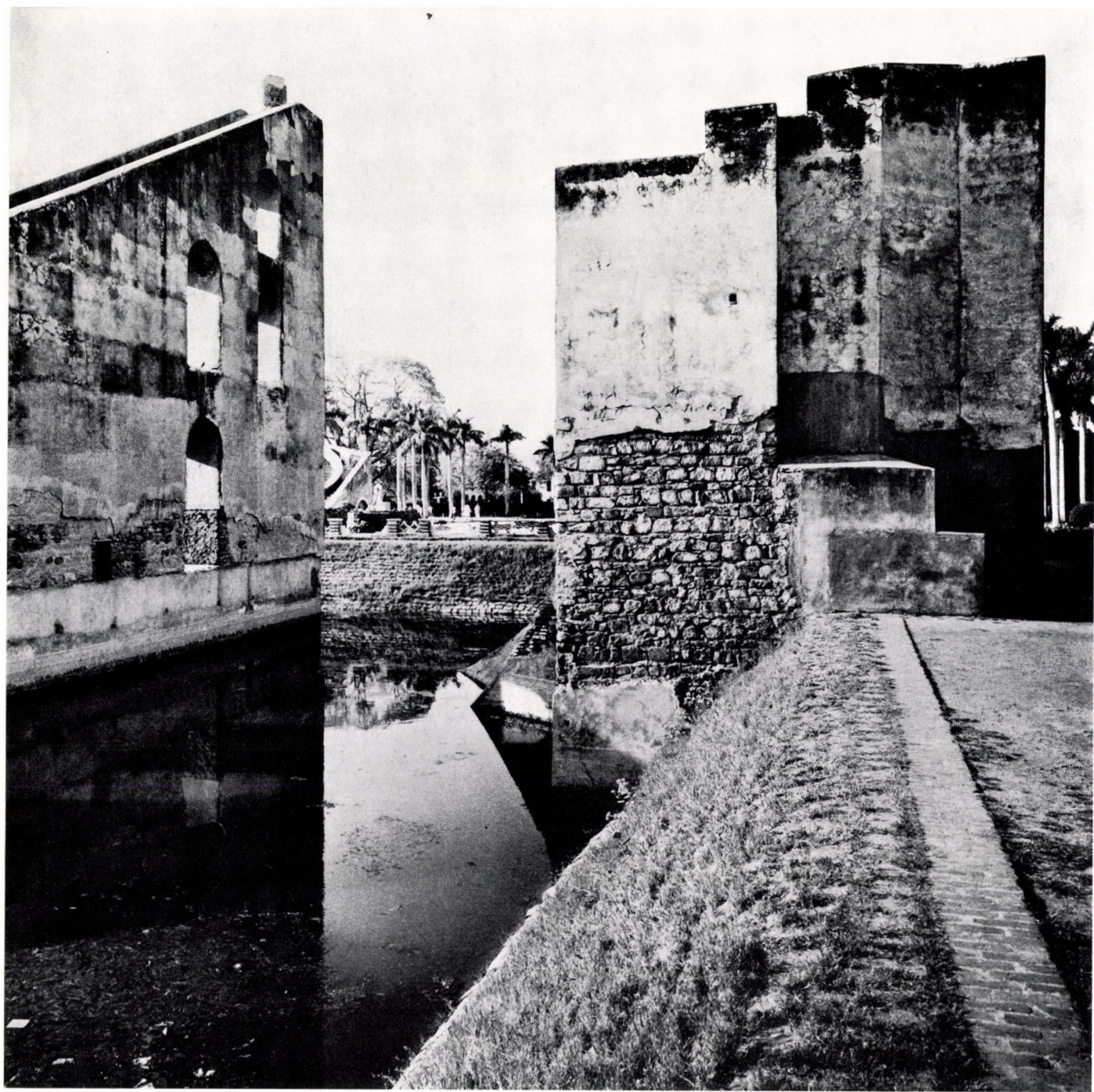


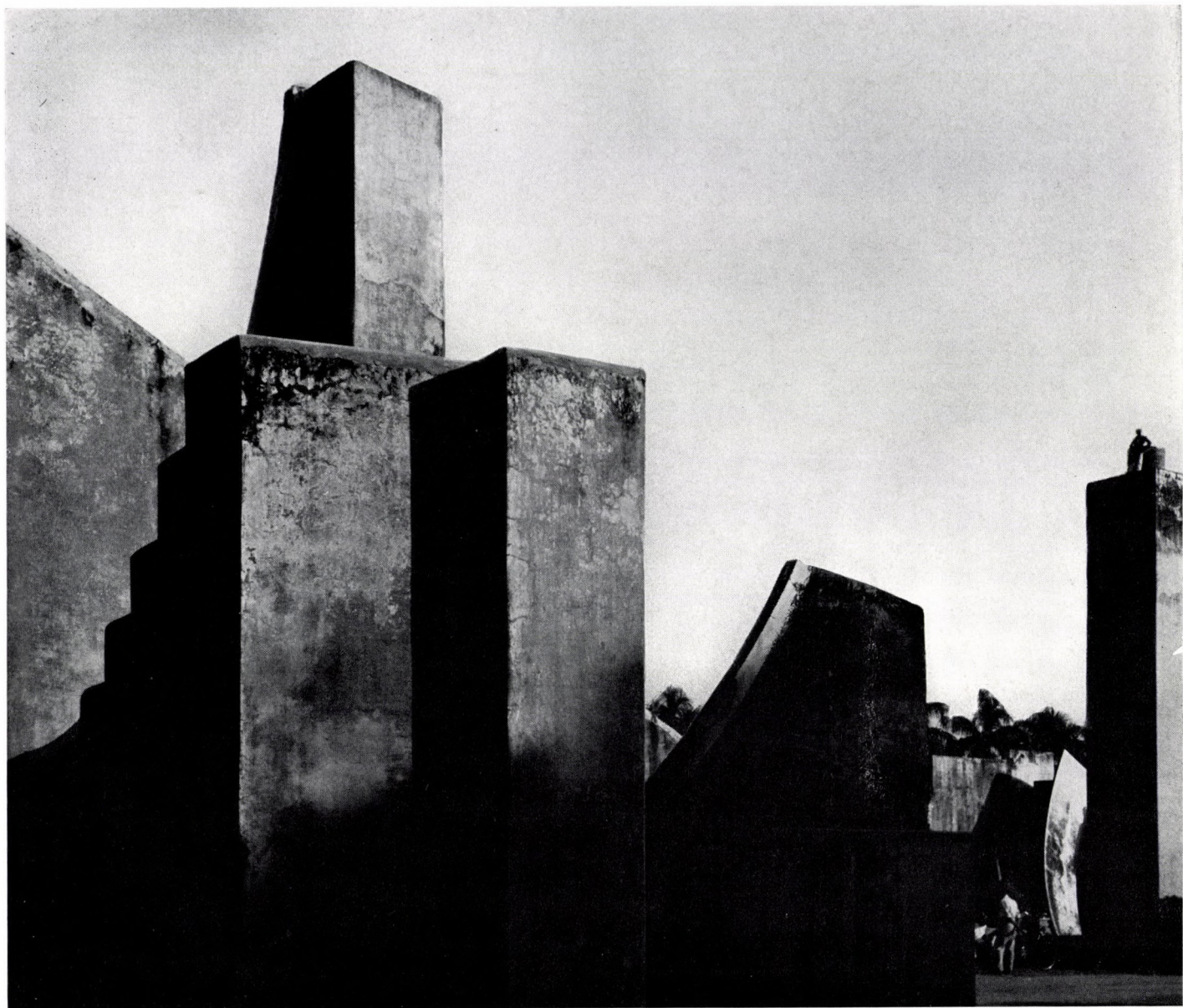










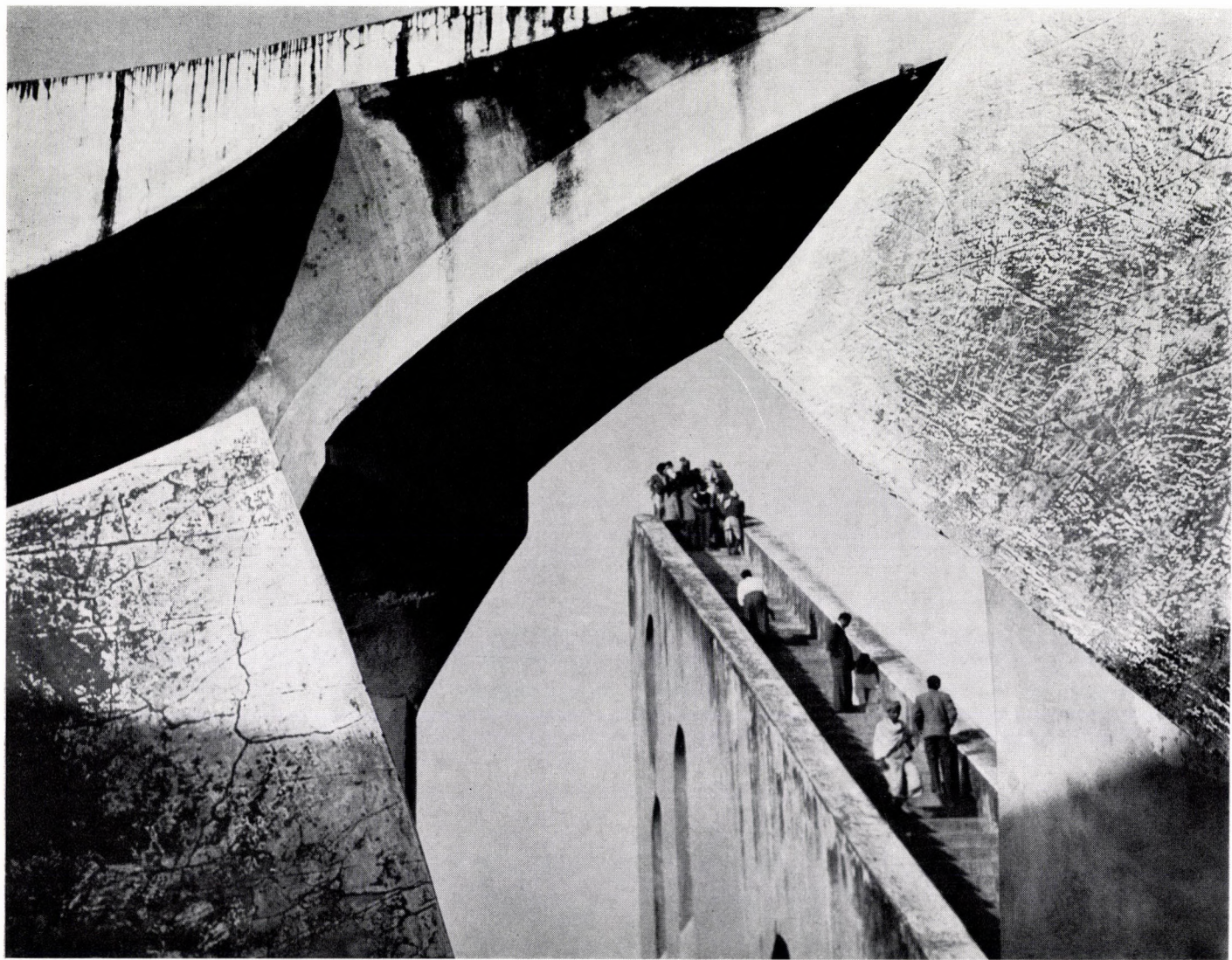


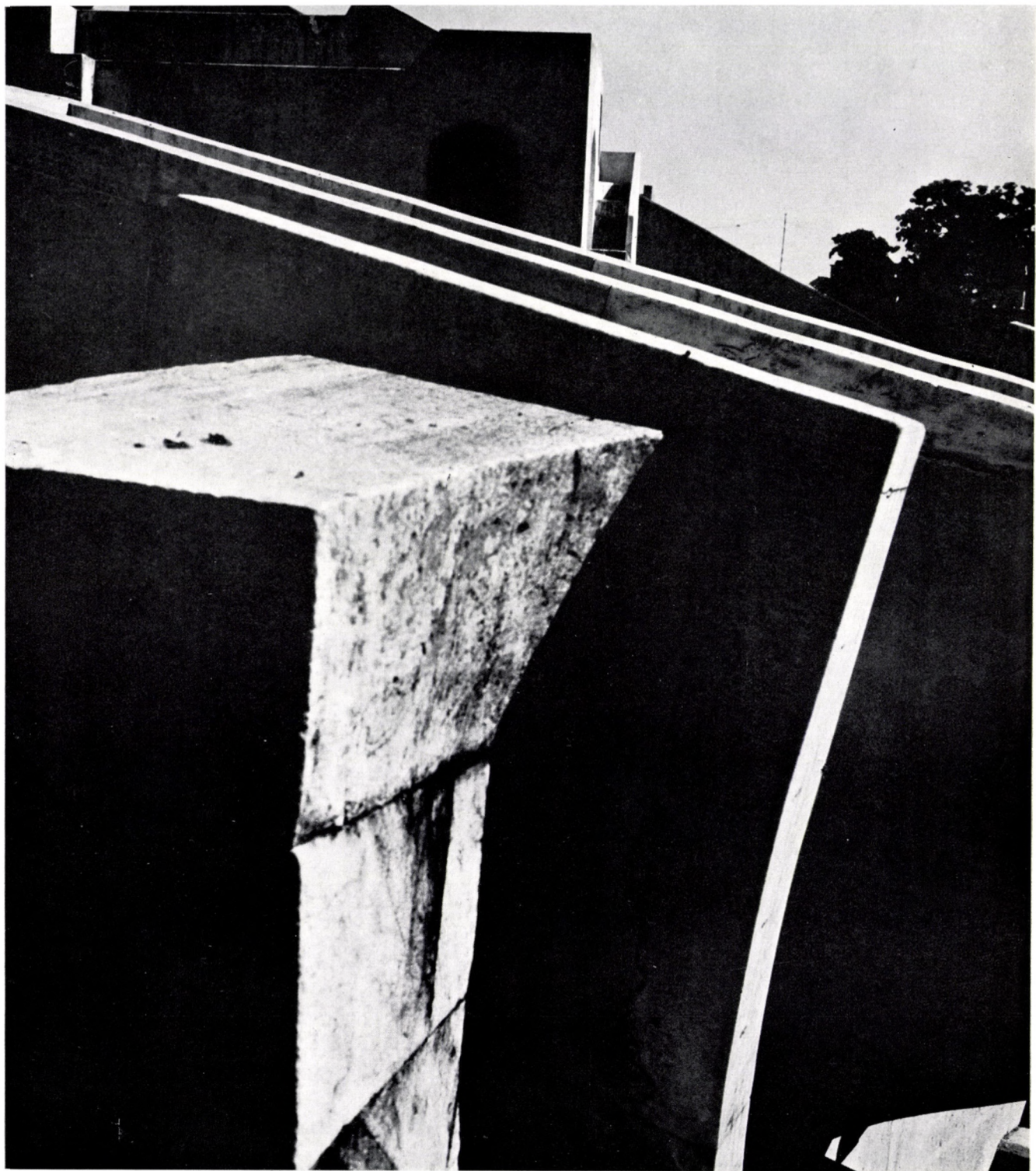






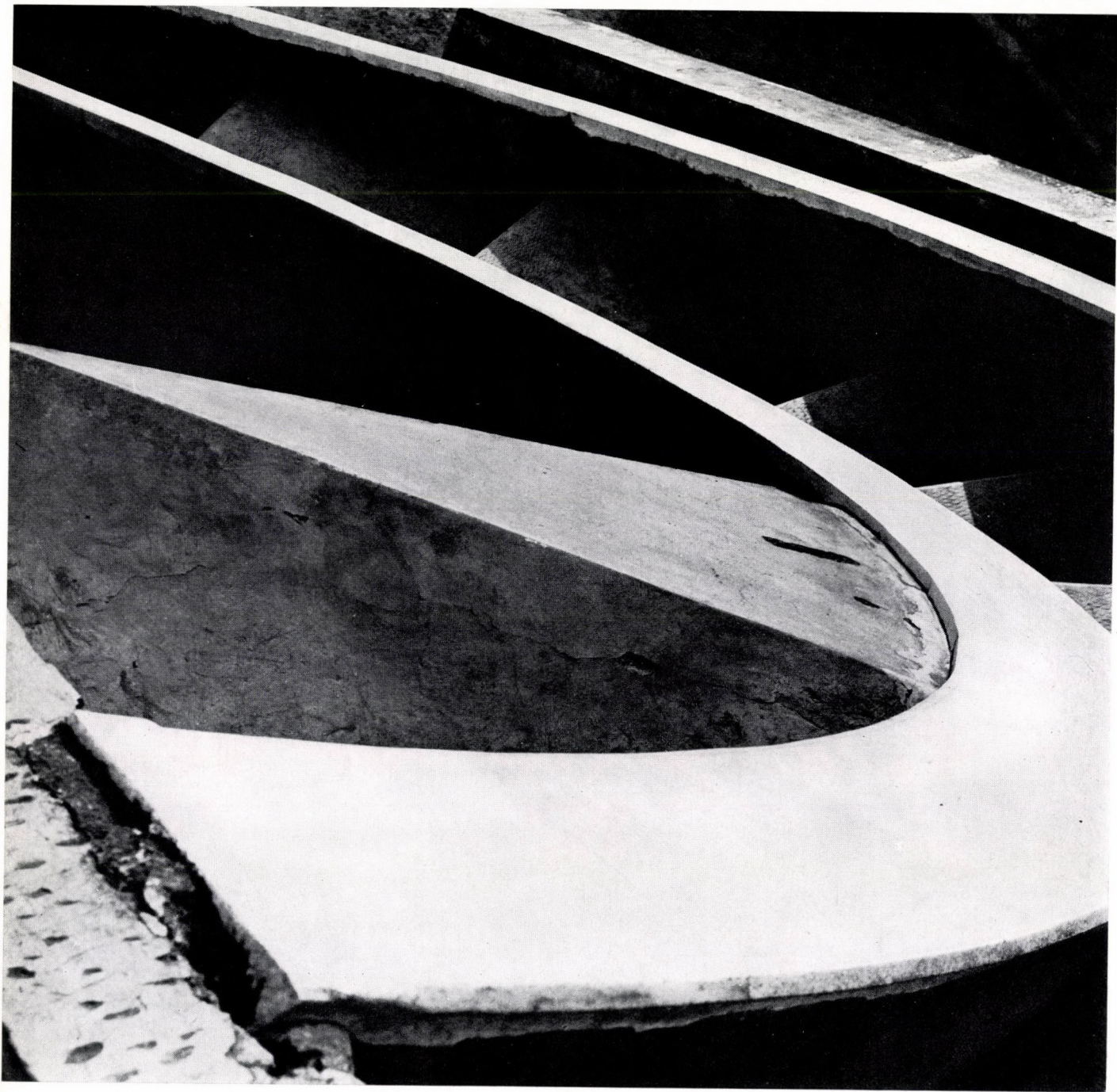




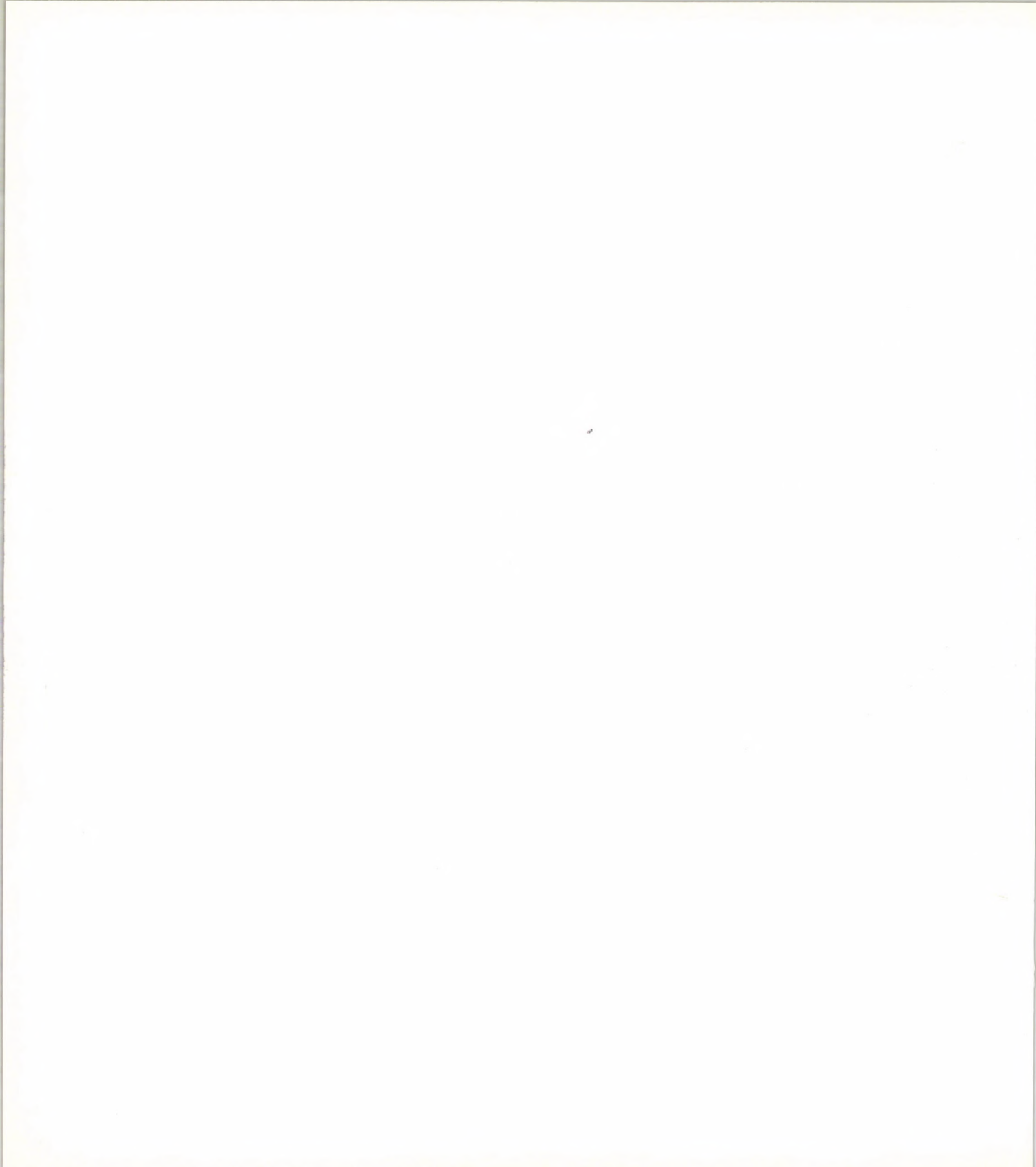












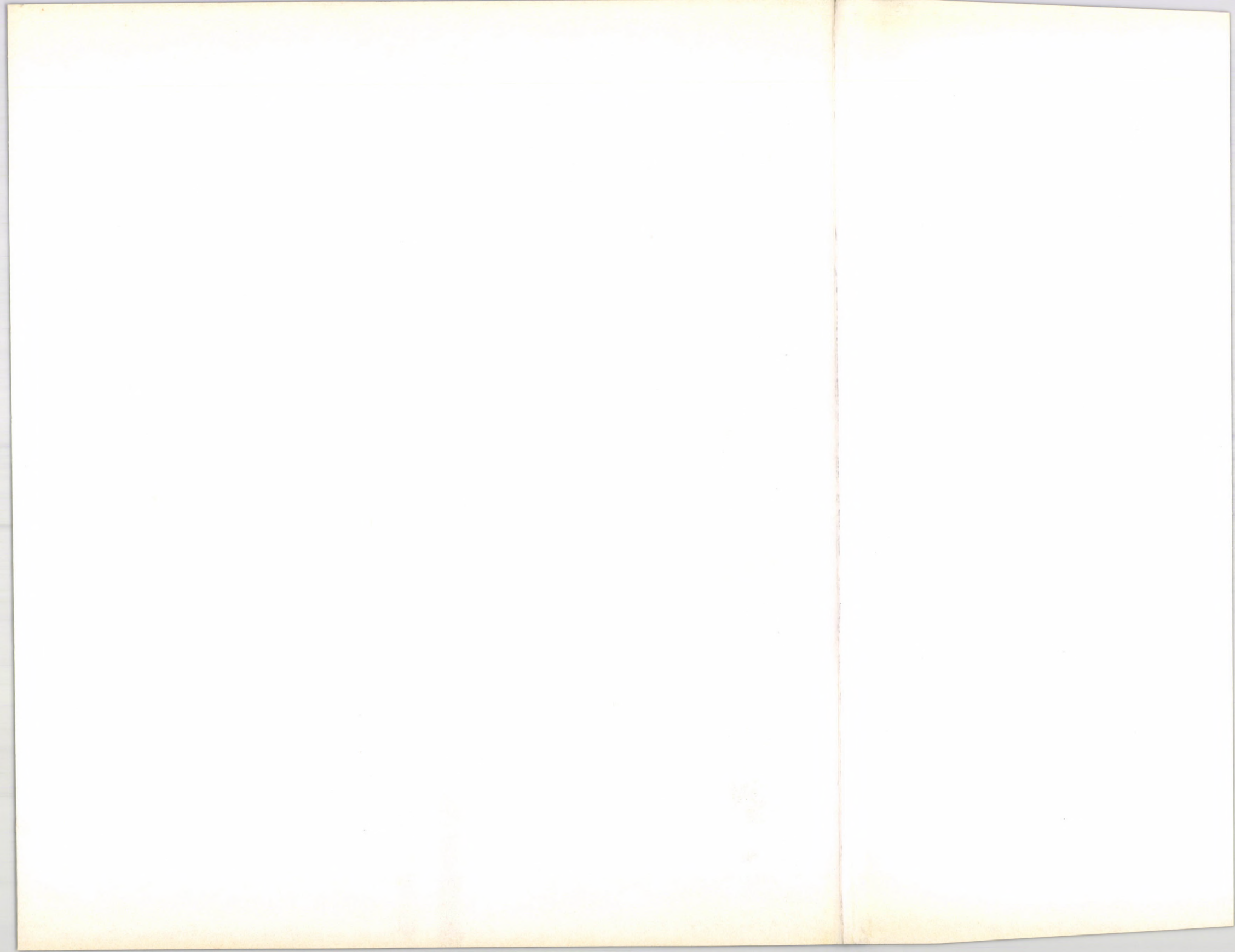
Lucien Hervé 1910-ben Budapesten született, de akkor még, s jóideig, Elkán Lászlónak hívták. Francia nevét, mint kommunista, az ellenállási mozgalomban, fedőnévként kapta — érthető, hogy ragaszkodik hozzá. Egyébként is már 1929 óta él Franciaországban, életének tehát nagyobb része köti új hazájához s ennek kultúrájához. Már itthon is a művészet világa vonzotta, előbb zenész akart lenni, aztán — már német hadifogolytáborban — rajzolni kezdett, festeni pedig szökése után. Amikor 1947-ben először látogatott haza, mint festő-művész mutatkozott be egy kis galériában. A fényképezés művészetét 1948-ban választotta pályájául. Már 1949-ben fényképezi a középkori cisztercita kolostorok egyik legszebb épen maradt emlékét, a thoronet-i apátság épületegyüttesét. Ezt François Calival közösen produkált könyvben (Le Corbusier előszavával) adja ki, mely a fiatal magyar-francia fényképész nevét világszerte ismertté teszi. A kolostorral egyidejűleg fotografálja Le Corbusier marseille-i Unité d'Habitationját, s e kettő alapján lesz, most már végleg, a Mester műveinek képek százain megörökítője. Dolgozik azonban az UNESCO-nak, a Louvre-nak, másoknak és természetesen magának is. Most készül egy újabb nagy fotokönyve az Escorialról, melynek szövegét is ő írja.

Ebben az első magyar nyelvű, kis kiadványában az építészet és a fényképezés — az épület és fénykép — kapcsolatáról ír, immár húszéves szakmai tapasztalatai alapján. Az írás maga a szakmaszeretet lírájának és a szakmai tudás prózájának egyéni ötvözete, mely nyilván sok hasznos gondolatot fog adni a magyar építészet és a magyar építészeti foto alkotóinak. Lehet, hogy lesznek Lucien Hervé művészetének vitatói is, hiszen az építészeti fotónak nálunk, ez ideig, elsősorban dokumentáló jellege volt, aminthogy alaprajzok, metszetek kiegészítéséül ma is elsősorban ilyen fényképekre van szükség. De ha valaki egy épületalkotás egész szellemi atmoszféráját, művészi mondanivalóját akarja megragadni, rendkívül sokat tanulhat Lucien Hervé írásából és még inkább remek fényképeinek itt bemutatott sorából.

MAJOR MÁTÉ

KÉPJEGYZÉK

- 1—7. Cisztercita apátság. Thoronet (bef. 1174)
- 8—21. Le Corbusier: Unité d'Habitation. Marseille (1947—1952)
- 22—25. Eiffel-torony. Párizs (1889)
- 26—27. Parasztház. Íbiza (Baleári-szigetek)
- 28. Parasztház. Fetehtur-Sikri (India)
- 29. Kápolna. Vonyarcvashegy (Balaton-vidék)
- 30—41. Jai Singh: Csillagvizsgáló. Jaipur (XVIII. század)



Az *Architektúra sorozatban jelent meg*

KUBINSZKY MIHÁLY

Adolf Loos

68 oldal — 39 illusztráció
Kötve 30,— Ft

A mai, ún. modern építészet, amelynek gyökerei messze a XIX. századba nyúlnak vissza a századforduló idején került kialakulásának döntő időszakába, amikor Európa-szerte jelentkezett a mozgalmas formáiról ismert szecessziós irányzat. Noha a szecesszió elnevezést gyakran alkalmazzák az eklektika és a modern kibontakozása közötti teljes időszakra, valójában csak néhány évig érvényesült az építészetben. Már a századforduló idején egy tisztultabb, a gyakorlati igényeket kielégítő és a korszerű szerkezeteket alkalmazó építészet bontakozik ki. Ennek a premodern építészetnek egyik legradikálisabb, forradalmi szemléletű és kimagasló képességű építőművésze volt a brnói születésű Adolf Loos. Tevékenységének kezdete a bécsi szecesszió virágkorával esik egybe, de szemlélete ezzel merőben ellenkezik. Forradalmi hangú írásai az akkori művészetszemléletet és társadalmat ostromozzák, épületei a konzervatívokat valósággal megbotránkoztatják. Műveivel csakhamar a nemzetközi élvonalba kerül, s a modern építészet kibontakozásának döntő éveiben olyan alapot teremt, amelyhez később egy egész építésznemzedék kapcsolódhat.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST