

Zuh Deodáth
(MTA BTK FI
MMA Ösztöndíjprogram)

Az építészet nem a természetet, hanem a társadalmat utánozza.

Vágó József szociológus építészetelméletének rekonstrukciója.

Előadás – SZHME (*Szociológus hagyományok a magyar építészetelméletben*) – 2019. 09. 12–13.

Vágó József szociális érzékenysége jól ismert. A háború előtt és után is írt a társadalmi igazságosság kifejeződéséről az építészetben, ugyanakkor előszeretettel épített nagytőkések (Schiffer Miksa, a Grünwald család, a Lipótvárosi Kaszinó) számára. Mindennek a nyilvánvaló ellentmondás potenciálján túl volt egy banálisan egyszerű oka. Ezek a megrendelők biztosan ki tudták fizetni az építés költségeit és – kellő ambíció és némi hiúság esetén – az építész, főleg az utolsó előtti századfordulón nem ritka, ösztöndíjra törekvéseit is képesek voltak finanszírozni. A közszférának, amennyiben támogatta terveit, szintén nem mondott, nem is mondhatott nemet. Sem a császári és királyi rendszer magyar Belügyminisztériuma, sem a Tanácsköztársaság népbiztosai nem zavarták különösen, amikor Nagyváradon csendőriskola vagy Budapesten szociális lakások tervezésében tüntette ki magát.

Vágó, és ez biztosan állítható, nyíltan kiállt egyfajta polgári kultúrába oltott szocialista világnézet mellett, miközben az ebből fakadó lehetséges tanulságokat megpróbálta a saját alkotói sikeréhez hozzájáruló, de a szociáldemokrata látásmódra hajlamos középosztálynak is elmagyarázni. Előadást tartott például a jellegzetesen polgári „Sas-körben” a „nemzetközi szocializmus”ról.¹ Vágó ugyanakkor már régebről jól ismert „elvtárs” volt, aki a polgári középosztályból származó szocialisták számára szervezett közéleti-társadalmi diskussziókra alkalmat adó eseményeket.² Nyilvános előadásai (tudományos vagy tudománynépszerűsítő közegben egyaránt) előszeretettel forogtak a szociális építészet körül.³

Vágó élete jellegzetes példája a felemás vagy félúton megrekedt „szocialista integrációnak”: nem volt már minden ízében polgár, de képtelen volt minden ízében szocialistává lenni. Vagyis megmaradt olyan polgári művész-értelmiséginek, aki a szocialista gondolattal szimpatizál, de elvszerűen és életformáját tekintve nem tudja magát a munkásosztállyal azonosítani. Az alapvető társadalmi és intézményes struktúrák tekintetében (társadalomontológiaiilag) a polgársághoz kötődik, társadalometikája viszont egyértelműen baloldali. A hagyományos társadalmi szerepek megtartását és új, egyetemes értékek alapján való újradefiniálását szorgalmazza. Az építészet szerepe tekintetében hasonló középutas megoldásokat propagál: az építészetet komplex művészetnek tartja, viszont annak alapvető pilléreként a mesterségbeli tudást és a szociológiát jelöli meg (és a művészet történetét tartja leginkább elhanyagolhatónak). Ennek köszönhetően a munkásszervezeteknél művészkedő építő, akinek a tolla is vastagon fog, míg – főleg az első világháború utáni évtizedben – a jobboldali-polgári körökben a magyar érület számára otthonlan, modern stílus képviselője.

2.1.2. Eszmetörténeti kitekintés Vágó József társadalom- és művészetképre

¹ NSZ, 1908. március 8., 9.

² Lóránt Richárd levele Szabó Ervinnek 1906. április 10., in: *Szabó Ervin levelezése II*, 345.

³ Vö. *Huszedik Század*, 1910. II. 543.

Vágó József, mint ahogy az eddigiekben is említettük, már-már köztudottan híres volt szociális kérdésekre való fogékonyságáról,⁴ de mint ugyancsak láttuk, éppen a szociálisan legérzékenyebb építetőkkel tudott a legkeményebb és legellentmondásosabb vitákba bonyolódni. Az alábbiakban azt fejtem ki, hogy az, ahogyan az építőművészetről mint elméleti problémáról gondolkodott, hasonló mintázatot követett, vagyis valahol félúton járt kétfajta beszédmód között. Nem tudott csak gyakorló építőművész lenni, művészetelméleti aspirációi erősebbek voltak annál. Viszont ahhoz, hogy teoretikusként fungáljon, nem rendelkezett szakszerű elméleti alapozással, és építőként egyértelműen a műalkotások előállításának kérdésére koncentrált. Ez persze nem azt jelenti, hogy Vágó meglátásai ne lettek volna értékelhetőek, diagnózisai ne lehettek volna pregnánsak. Csupán elméleti meglátásainak szakmai környezetét, illetve recepciójuk sajátosságait elemzem. Vágóról már elmondtuk, hogy főleg az első világháború után beállt helyzetben volt lehetősége elméleti kérdésekről írni. Mindez még az sem vonja maga után, hogy elméleti témájú megnyilatkozásai korábról nem lennének fellelhetőek. Egyszerűen csak nagyon bizonytalan tanúkat tudunk felsorakoztatni ezek azonosítására.

Tézisem szerint Vágónak ugyan nincsenek explicit, sajátosan ezzel a céllal megírt építészetelméleti munkái (ahogyan kortársainak, Ligeti Pálnak, vagy Bierbauer Virgilnek igen), de vannak célzatos építészetelméleti megnyilatkozásai a legkülönbözőbb műfajokban. Explicit és sokszor szórványos megnyilatkozásai mögött pedig rekonstruálható egy implicit művészet-, illetve építészetelmélet.⁵ Ráadásul – ez állításom leghangsúlyosabb része – ennek a jól rekonstruálható elméletnek a *differentia specificá*ja szociologizáló jellege. Itt a szociologizáló pedig nem jelent mást, mint hogy szociológiai aspektusok (és konkrétan szociológiai magyarázatok) nélkül az építészetnek nem csak egyes problémái, hanem annak egésze sem érthető.

A korabeli sajtó szerint Vágó már 1910. január 17-én részt vett a Galilei Körben szervezett vitaesten, amelyen a modern művészet aktuális kérdéseiről vitatkoztak a Nyolcak első kiállítására, Kernstok Károly bő egy héttel azelőtt ugyanott elhangzott és egy nappal korábban a *Nyugat*-ban megjelent, szövege, illetve az abban használt „kutató művészet” fogalma kapcsán.⁶ A legfontosabb debattőrök Lukács György, Lázár Béla, Diner-Dénes József és Lehel Ferenc voltak. Vágó itt valami olyasmit talált mondani, hogy „a festészet soha nem volt a természet másolása, hanem eredetéhez képest mindig a természetet csak felhasználó művészet maradt”.⁷ Eszerint az összefoglalás szerint Vágó olyan álláspontra helyezkedett, amely nyomán a festészet

⁴ A zsurnalisztikai fordulat szerint Vágó József „a haladás eszméiért harcoló szociális érzelmű ember” volt. Vö. ehhez Halácsi Dezső interjúját Pierre Vagoval. MNG AT 14137/61/4. 1. o. Mint azt említettük, Vágó maga is a szociális gondolat képviselőjeként szerette magát láttatni, tehát ez a perspektíva nem csak a Tanácsköztársaságban szerzett érdemeit felerősíteni kívánó, az 1989-es rendszerváltozásig bevett értelmezésmód sajátja.

⁵ Nem szeretnék itt részletesen kitérni arra a kérdésre, hogy az építészet- illetve művészetelmélet közötti átjárhatóságot (a sajátos és egyetemes közötti esetleges feszültség okán) miért kezelem ilyen nagyvonalúan. Egyrészt erre a szövegben a nem-architektonikus művészetek alkotómódja kapcsán magam is problémaként célok. Másrészt Vágó és több kortársa azt, amit a festészet, az építészet vagy az iparművészet kapcsán elmondott, a művészetek fejlődésére általában érvényes keretként használta. Az ennek háttérében meghúzódó, vagy bizonyos esetekben határozottan ki is mondott érv az, hogy a szellemi és művészeti produktumok csak egy kultúraegész perspektívájában tárgyalhatóak. Egy korszak alkotói megnyilvánulásai egymástól csak a tudományos vizsgálat bizonyos fázisaiban választhatóak el, de társadalmi-környezeti és konceptuális beágyazottságuk tekintetében összefüggenek egymással, és így is kell tekinteni azokra. Lásd ehhez [Zuh 2019](#).

⁶ Kernstok Károly: A kutató művészet, in *Nyugat* III/2, 1910. január 16. 95–99. Az előadás megjelölése szerint 1910. január 9-én hangzott el a Galilei körben. Kernstok itt a már elég határozottan a művészet természetutánzó értelmezésével szemben foglal állást. Lásd pl. 99.: „A művészet nem lehet a természet tükre; hanem igenis, amely mértékben tudott a természetből új értékeket létrehozni, ez igenis tükre az ő intellektusának.”

⁷ Vö. anonim tudósító cikkét in: *Egyetértés*, 1910. január 18., 13. Lásd még in: Timár Árpád (szerk.): „Az utak elváltak”. *A magyar képzőművészek új utakat kereső törekvéseinek sajtóvisszhangja. II. kötet (1909–1910)*. Pécs–Budapest: Janus Pannonius Múzeum–MTA MKI, 299.

az embernek a természethez fűződő viszonyából ered, de azt sohasem másolja, csupán használja, vagyis – talán, tegyük hozzá értelmezve – inspirációs forrásul és nyersanyagul szolgál számára. Ehhez képest egy másik híradás így fogalmazott: „Vágó József építész szerint a festészet soha nem volt utánzata a természetnek, hanem mindig alkalmazott művészet volt és lesz”.⁸ Vagyis a festészet azért nem tekinthető természetutánzásnak, mert technikai-alkalmazott, tehát gyakorlati célok által vezérelt művészet. A természet inspiratív-átalakító használata és természet gyakorlati célokra való hasznosítása azonban annyira különböznek egymástól, hogy ezek alapján a híradások alapján képtelenek vagyunk koherens képet alkotni Vágó gondolatairól. Sokkal jobb – még ha nem is ideális – helyzetben vagyunk tehát akkor, amikor saját írott teoretikus megnyilatkozásait olvassuk.

Vágónak az építészkutatásról szóló nézetei (1934)⁹ nagyban fedik az építészet művészeti státuszáról szólókat. Ezek az elvek szintén hasonlóan félutas megoldásokat kínálnak. Az építészet egyrészt az egyik legfontosabb művészet, amellyel primér módon kell foglalkozni. Másrészt, ha azt nézzük, hogy minek köszönhetően jön létre, akkor azt találjuk, hogy csupa technikai ismeret és szociológia, amelyek együtt fogják rávezetni az építőt arra, hogy művészetét ezekből a forrásokból érlelje ki. Vágó az építészkutatás sarokköveinek is a mesterségbeli tudást, az ehhez kapcsolódó technikai ismereteket és a szociológiai tanulmányokat jelölte meg. Ha az építészhallgatók nevelésének praktikus-pedagógiai háttere felől nézzük a dolgot, a historizmus ellen is szóló Vágónak nagyon könnyen igaza lehet. A probléma akkor jelentkezik, ha Vágó a művészet meghatározásaként tekint saját építésznevelési elveinek kiindulópontjára. Vagyis:

„Pusztán a művészet fogalmának pontos körülhatárolásából már önként adódott a megoldás: csak mesterségbeli technikát (szerkezetet), szociológiát, s általános kultúrtörténetet kell a művésznak tanulnia, és semmi «oszloprendet» vagy más műtörténeti másolást.”¹⁰

Miért probléma ez? A képzőművészet és a nyelvi eszközöket hasznosító egyéb művészeti ágak ugyanis számtalan olyan sajátosságot mutatnak, amelyek csak az építészeti példatár kimerítő használata révén sem világíthatóak meg a legprecízebben.

Más kérdés persze a *természet és szellem* viszonyának filozófiai kérdése. Vagyis az, hogy a művészet mint szellemi aktivitás, hogyan viszonyul a természetben talált állapotokhoz. Ismerősebb módon feltéve a kérdést: a művészet utánozza-e vagy legalábbis visszatükrözi-e a természetet? Vágó válasza erre egészen egyértelmű: az építészet, mint ahogyan minden művészet, *a társadalmat tükrözi vissza*,¹¹ és nem a természetet.

A természetnek tehát Vágó értelmezésében „semmi köze a művészethez”, a „művészetek nem utánozzák se naturalista, sem más -ista módon a természetet”.¹² Ezt a kijelentését arra az egyszerű és szándékosan sarkított évrre alapozza, hogy a természet tulajdonképpen *lényegében*

⁸ Vö. *Az Újság*, 1910. január 18. 13. És: Tímár (szerk.), 300.

⁹ Egyik Bölöni Györgynek írt levelében mondja, hogy művészetelméleti elveit legfőképpen azokban az írásokban tudta kifejteni, amelyekben az építészhallgatók oktatásának kérdéseiről értekezett. Vágó–Bölöni 1998, 152–153. Az az építészkutatásról szóló diskurzus, amelyhez Vágó is csatlakozott a harmincas években fia, Pierre Vago által is kezdeményezett találkozókön bontakozott ki. Lásd ehhez Vago 2002 (2000), 282–283.

¹⁰ Vágó–Bölöni, i.m., 152.

¹¹ Lásd Vágó 1934, 8. és még itt lejjebb.

¹² I.m. 153.

nem változott¹³ az emberi alkotótevékenység évszázadai során „s mégis a művészet annyi [tegyük hozzá: lényegi – besz. ZD.] változáson ment keresztül”¹⁴

A művészet fogalmáról, és a szép abban foglalt meghatározásáról Vágó úgy nyilatkozik, hogy az az „emberen kívül nincs”¹⁵, így pedig hasztalanul oktrojáljuk rá a természetre a szép és ellentéte, a rút vagy akár a hasznos és ellentéte, a haszontalan meghatározásait. Csak a művészeti alkotások lehetnek szépek. A művészet az, amit a művész létrehoz, így pedig a szép avagy a rút is ennek a folyamatnak a terméke. Mivel pedig a természet lényegében nem, csupán a „külsőségekben” változik, de a szépről vagy a rútról alkotott képünk annál inkább, így ahhoz a faktorhoz kell fordulnunk, amely ezt a változást lényegi elemeiben meg tudja magyarázni. Ez pedig a társadalom. Hasztalan fordulnánk ellenben olyan témakörhöz, mint a „természet utánzása”, hiszen az építészet végülis olyan formákat hoz létre, amelyek a természetben ebben a formában nincsenek.¹⁶

Ezeket figyelembe véve állíthatjuk, hogy Vágó Józsefnek elsősorban művészetfilozófiai meggyőződése voltak, mint esztétikai, a szépre vonatkozó normatív elvei. Hogy mi a szép és ez hogyan határolható el ember alkotta voltában a természeti szépségtől, kimondhatjuk, hogy a legkevésbé sem érdekelt. Az annál inkább, hogy az a használható tudás, amelyek felhalmozása közben és révén műalkotásokat hozunk létre, milyen elemekből épül fel, illetve miben áll ez a tudás abban az esetben, ha az alkotó gyakorló építész. Ennek a tudásnak a *használhatósága* szintén kulcsfogalom. A „múttörténeti” szótárat, ha végeredményben nem is tartotta öncélúnak, de mindenképpen haszontalannak ítélte az építészek képzésében, szemléletük formálásában. Mindezt úgy mondta, hogy saját épületei sem a dekorativitásnak nem üzentek hadat, sem a jellegzetes stíluselmek tudatos újaformálását vagy az ezzel való játékot nem üldözte, és nem kívánt ezekkel leszámolni. Inkább arról van szó, hogy az a tudás, amely a művészeti alkotások létrehozásához vezet, bizonyos meglevő faktorok kombinációjából áll elő, amelyek közül az aktuális technikai lehetőségek és a társadalmi környezet azok, amelyek kitüntetett szerepbe kerülnek. Vagyis az építésznek, ha reflektál saját munkájára, kötelező módon szociologizálnia is kell akkor, amikor művészetéhez keres forrásokat. Vágó már 1930-as esszé(-regény)e, a *Városkon keresztül* előszavában célt az arra, hogy milyen hátrányokkal jár az, ha az építész a kor társadalmi igényeinek és technikai lehetőségeinek átgondolása nélkül fog bizonyos építészeti stíluselemek megalkotásához.¹⁷

¹³ Jellegzetes módon Vágó nem határozza meg, hogy ez pontosan mit jelent. Úgy gondolom, hogy nem filozofáljuk túl elképzelését, ha azt úgy interpretáljuk, hogy a természeti folyamatokban, a természeti fejlődés mechanizmusában bekövetkező változások *jóval hosszabb* lefutásúak, mint ahogyan az ember teremtette világ igényei változnak, és ahogyan a szépről vagy a rútról alkotott uralkodó felfogás akár egy évszázad alatt többször is a visszájára fordulhat.

¹⁴ Uo.

¹⁵ L.m. 154.

¹⁶ Ezt a gondolatot a 20. században többször többen képviselték. Egyik legpregnansabb megfogalmazását lásd: Lukács 1969 I, 283–321.; Így értendő az is, hogy az építészet elsősorban „világteremtő” művészet. Vö. Még Lukács 1969 II, 373, 398.

¹⁷ Vágó 1930. Itt főleg az a rész érdekes, amelyben a cseh építésznek a népies stílus megteremtésére fordított erőfeszítéseit sikertelennek ítéli, mivel a népies díszítőmotívumok építészeti alkalmazását a tervezők nem hangolták össze egyéb lényeges faktorokkal: „[...] Gocar [sic!], Janak és egy pár más fiatal próbálkozott ilyesmivel [értsd: népies építészettel]. De hiányzott belőlük a Lechner Ödön zsenialitása s a prófétai meggyőződéses hit, mely a mi Mesterünket hevítette. A brutális módon felnagyított és «átstilizált» népies motívumok, az azóta piszkossá vedlett vakolatból értelmetlenül vannak a ház falára ragasztva.” (15.)

Nehéz vitatkozni azzal a gondolattal, hogy Vágó magyaros építészévé való értékelésére is könnyűszerrel alkalmazható egy a korabeli magyar kultúrpolitikán átszűrte viszonyulásmód: Lechner nyomdokain járt, de egyfajta bécsi szecessziós stílus implementációjára törekedett, amely így idegen volt bizonyos helyi szemléleti formák számára (Ferkai 1989, 340., Lambrechts–Gerle 2010 [2005], 94.). Viszont nem nehéz itt is szociális érzékenységen vagy művészetfilozófiai szemléletének félutasságával rokon mintázatot látnunk: miközben a népies építészeti szemlélet bizonyos formáival nem tudott közösséget vállalni, az ebből kiutat mutató modern térformálás bizonyos felfogáshoz képtelen volt hasonlítani. Egyszerre látta egy főleg ornamentatív szemléletű népiesség és a radikális

Vágó – nem csak – alkalomadtán visszatetszést¹⁸ is tudott kelteni hazai kortársaiban. Hogy ennek mennyire volt okozója szociologizáló vénája, nehéz eldönteni. Az bizonyos, hogy a modern építészet sorsát, az új szerkezetek mérnöki őszinteségének ügyét és társadalmi adaptálhatóságát mind szíven viselő Bierbauer Virgil¹⁹ szellemtörténeti felfogásába nem illett volna bele az, amit Vágó a technikai ismeretek és a szociológia meghatározó szerepéről mondott. Mégis úgy gondolom, hogy itt elsősorban a hangsúlyok kitétele okozhat problémát, nem a szemléletmód egyes elemei mint olyanok. Vágónál a technikai tudás hangsúlyozása és ennek történeti-társadalmi adaptálhatósága visszaszorította a stíluskérdések fontosságát, ez pedig rendkívül rosszul csenghetett olyasvalakinek a szemében, aki a szélesebb néptömegek vagy a közösség teleologikus szemléletéből táplálkozó alkotói-művészi *akarát* fontosságát is szeretne volna hangsúlyozni. Amikor valaki az újszerű mérnöki térformálás akarásáról beszélt, akkor abból a művészet-fogalomból inspirálódott, amelynek egyik elsődleges kritikai célpontja a szakirodalomban Gottfried Semper nevével jelzett (de természetesen másokhoz is köthető) anyag- és technika-felfogás volt.²⁰ A művészeti alkotások létrehozásának „céltudatos szándékát” nem váltja ki sem az anyagismeret, sem a technikai tudás, sem a készségek fejlődésének végigkövetése, még ha ez utóbbiak nélkül az előbbi sem tudna zavartalanul működni. A művészetakarás koncepciójának egyik elsődleges mondanivalója éppen az, hogy a művészeti alkotást nem lehet megérteni a használati cél (avagy a rendeltetés), a nyersanyag és a technika együtthatói révén, hanem csak úgy, hogy ezeket a faktorokat a művészi szándék által leküzdendő akadályoknak tekintjük.²¹ Így az „esztétikai készítés”²² az egyetlen olyan dolog, amelyet pozitív

modernizmus árnyoldalait, de megmaradt a kettő között elhelyezkedő senkiföldjén, főleg azért, mert szülőhazájában – az első világháború után nem volt olyan tőkeerős megbízója, aki nagyszabású terveit finanszírozta volna.

¹⁸ Jellegetes példa az, ahogyan a Bierbauer Virgil szerkesztette *Tér és Forma* kommentálja az „Ein Landhaus in Rom” című, az *Innendekoration*ban három évvel (!) korábbi cikkét (*TF* 1928/7, 38.). A szerkesztők azon élcelődnek, hogy a római házról írt cikket a budapesti Grünwald-villa fotóival illusztrálják, így annak nagy valószínűséggel „vándorvillának” kell lennie.

¹⁹ Lásd ehhez Bierbauer (1937) szellemtörténeti nyelvezetének alapelemeit. Itt elsősorban azokra a passzusokra gondolok, amelyekben explicit módon a „művészetakarás” fogalma mellett kötelezi el magát a magyar építészettörténet elemzésében (150., 153., 281.). Ebben a koncepcióban Vágó személy szerint nem is kap helyet.

²⁰ A művészetakarás-fogalmának megalkotását hagyományosam Gottfried Semper stílusfejlődésről szóló elméletének kritikája motíválta. Nem arról van szó, hogy tagadták volna Semper érdemeit, hanem arról, hogy az építészetelméleti materializmus kritikusa számára az ő neve rezonált a legjobban. Vö. ehhez Riegl 1989 (1901a), különösképpen 15–16. Riegl az erőskritikai hangok ellenére maga is elismerte Semper elméletének fontosságát és elsősorban a „semperiánusok” elméletalkotásával van problémája: kiragadják a technikai és mesterségbeli szükségleteket és eltúlozzák annak módszertani helyét. A művészetakarás koncepciójának másik ellenfél pedig a stílusfejlődés úgynevezett pszichológiai emlékkép-elmélete volt, amely az emberi percepciók készségek fejlődésével magyarázta a műalkotások egyre precízebb természetábrázolásának megvalósíthatóságát. Lásd: Riegl 1998 (1901b), 244–247. Riegl még a legélesebbnek tűnő kritika mellett is különbséget tett Semper eredeti felvetése és követőinek egyszerűsítései és torzításai között. Részben elismerő, részben kritikus Semper-recepciójának elsősorban tudománytörténeti tanulságai vannak: mindketten a természetutánzás esztétikai elméletének jelentős kritikusa, mivel a művész-építész felhasználja és átalakítja, de mindenesetre nem másolja a természetet, amelyet egyébként nem is tudnak másolni, lévén hogy bizonyos szegmenstumaihoz egészen egyszerűen nincs hozzáférése. A művészetet mint utánzást illető kritikai hangok a magyar nyelvterületen – Bécs egyértelmű közelsége és közvetítő szerepe miatt – is elterjedtek, a „modern” vagy „progresszív” szemléletű művészeknél és művészetekritikusoknál pedig kifejezetten gyakoriak voltak. A fent is említett 1910-es Galilei Kör vitaesten tett Vágó-kijelentések tehát egyrészt nem voltak szokatlanok, másrészt potenciálisan azonnal termékeny talajra hullottak.

²¹ Riegl 1989 (1901a), 15.: „E három tényezőt nem illeti meg többé a pozitív, teremtő szerep, hanem ellenkezőleg, egy akadályozó, negatív: mintegy a sűrűlódási együtthatókat adják az összeteljesítményen belül.”

²² Riegl 1998 (1901b), 249.: „[...] az alkotás csupán mint esztétikai készítés nyilvánul meg: az egyik oldal (a művészek) a természet dolgait egy bizonyos módon, egyes tulajdonságok egyoldalú felerősítésével, mások háttérbe szorításával akarja ábrázolni, a másik oldal (a közönség) pedig éppen úgy és akként kívánja megörökítve látni a természet dolgait, ahogyan azt a kortárs művészek teszik. Hogy voltaképpen mi is határozza meg ezt a készítést – a nyersanyag vagy a technika, a felhasználás célja, vagy az emlékkép –, azt mi legalábbis nem tudjuk [ignoramus], vagy talán nem is fogjuk tudni [ignorabimus]. Az egyetlen, ami biztosan adott: a művészetakarás.” Riegl a

módon a művészeti alkotásokkal kapcsolatban meg tudunk állapítani és így a művészettörténet alapkategóriájává tudjuk tenni.²³ Könnyen gyanússá válhatott az a gondolkodó (vagy gondolkodó építész), aki ezzel szemben, vagy csupán mindezzel nem törődve a technikai tudás változásainak követését erősen a vizsgálat homlokterébe helyezte. Ráadásul a szellemtörténeti módszerrel dolgozó művészettörténész a stílusváltás és a stílusfejlődés folyamatát kívánta megérteni. Vágó pedig nem csak az alkotó építőművész számára tartotta haszontalannak a múltbeli stílári kérdések tárgyalását, hanem általánosabb értelemben szerette volna annak fontosságát leépíteni.

De legyünk mi is óvatosak! Vágó egyik központi problémája, hogy csak a természeti akadályok legyőzésére használt eszközeink inventáriuma nem vezet annak releváns magyarázatához, hogy mi teremti a művészetet. Tehát ennek a faktornak a kritikája (avagy: szükségszerű kiegészítésének imperatívusza – n.b.: más faktorok által) nem generálna vitát közte és egy szellemtörténetileg inspirált építészettörténész között. A problémát az okozhatja, hogy a technikai tudás és jártasság kérdésének a kortársakénál jóval nagyobb szerepet szánt ebben a kiegészítésben.

Másrészt Vágó és a szociológiai gondolat újszerű megjelenése már kortársainak is nyilvánvaló volt. Kismarty Lechner Jenő sem abban értelemben beszélt „szociális” érzékenységről, hogy szíven viselte a szegényebb társadalmi rétegek sorsát, hanem hogy az építészetben primér módon fontos volt neki a társadalmi beágyazottság kérdése, és erről igyekezett a megfelelő emberekkel diskurzust folytatni.²⁴

Ezt nem nehéz jól érteni. Társadalmilag valami sokféleképpen be lehet ágyazva. Egy ember, ahogyan egy építész is sokféle embertől kap megbízást, és sokféle társadalmi igényt tükrözhet az, amit létrehoz. Életének különböző periódusaiban egyszerre többféle feladatra is koncentrálhat, többfajta megrendelő igényeihez alkalmazkodhat, vagy kénytelen alkalmazkodni. Ezek a feladatok pedig a társadalom és rétegzettségének változásával együtt változnak öt-tíz éves periódusokban, történelmi fordulópontok szerint, előtt avagy után.

Vágó egészen komolyan vette, hogy a műnek, hacsak lehet, meg kell épülnie. Ellenkező esetben a fióknak dolgozó álmodozó művész lesz, aki még azzal sem vigasztalhatja magát, amivel a zeneszerző, hogy a mű kész, csak éppen nem kerül előadásra. Az építészeti mű tulajdonképpen értelmét veszti, ha csak mégoly kiválóan kidolgozott terv is marad. Tehát az építésznek meg kell tennie mindent annak megvalósulásáért, vagyis finanszírozót kell találnia művei számára. Az 1936-os budapesti városrendezési tervének egyik példányát is a kormányzónak ajánlotta, tehát nem volt különösebben szégyellős annak tekintetében, hogy tervei megvalósulása érdekében minden lehetséges fórumon lobbizzon.²⁵ Az urbanisztikai

művészetakarás koncepcióját itt egyenesen a pozitivizmus metafizikaellenességének művészettörténeti megvalósulásaként mutatja be. Ilyen irányú erőfeszítéseit a szellemtörténeti látásmód későbbi recepciójában mérsékelten honorálták.

²³ Bierbauer (már Borbíróként) írt 1940-es évekbeli kézírata explicit módon a térformálásra irányuló „akaratot” tekint a házokról szóló összehasonlító tudományos diskurzus módszertani középpontjának. Ez pedig következetesen a Riegl-féle beszédmódot folytató elméletíróvá avatja. Lásd ehhez: Borbíró 2003 [1948], 65.: „[...] a házat elsősorban térbeli alkotásnak, az ember térbeli akaratának, s az azokat ihlető életmagatartások megnyilvánulásának, valamint a térbeli szükségletek kielégítését célzó cselekvésnek tartom”; ill. 66.: „[...] *Wikhoff, Riegl, Worringer, Focillon* munkássága egészen [...] új fénybe helyezte a téralkotó művészet elsődleges tartalmait és céljait. Ma már nem hisszük, hogy az anyag és az abból következő szerkezeti lehetőségek egyértelműen határozzák meg az építést [...]” [kiemelések tőlem – ZD]

²⁴ „Amikor később, már Jóval Lechner Ödön halála után, 1919-ben az események őt a Fővárosi Közmunkák Tanácsának elnöki székébe emelik, és a Tanácsköztársaság bukása után külföldre kényszerül emigrálni, bejárja Európának valamennyi fővárosát, és személyesen érintkezik a legkiválóbb szociológusokkal és kora világhírű építőművészeivel. Bécsben Olbrichhal, Párizsban Le Corbusier-vel, Stockholmban Östberggel, Németországban Fritz Högerrel, Holzmeisterrel vitatja meg korának szociális és művészeti problémáit.” Kismarty-Lecher, i.m. 133.

²⁵ Lásd az egyik példányban az ajánlás fakszimiléjét in: Lambrichs 2003, 265. Az ajánlás szövege a következő: „Vitéz Nagybányai Horthy Miklós őfömméltóságának, Magyarország kormányzójának hódolatta ajánlja Vágó József építőművész.” A magyar kiadásból ennek a dedikációs oldalnak a reprodukciója hiányzik.

munkásságát méltató Elek Artúrnak²⁶ címzett köszölevelében is ebben a szellemben fogalmazott:

„Író, zenész, festő, megalkothatják mesterműveiket tetszésük szerint, legfeljebb éhen pusztulnak mellette. Én sajnós még az éhenhalás luxusát sem engedhetem meg magamnak. Az építésznek, hogy alkothasson, még életében győzedelmeskednie kell, hogy megfelelő feladathoz jusson. A papír-terv legfeljebb első vázlat, onanizálás, vagy legjobb esetben abortus. Alkotni nem a könyvnek, hanem csak az életnek lehet.”²⁷

A társadalmi kötöttségek tehát az építésznél fokozottan jelentkeznek, mivel őt „köti az élet”²⁸, vagyis hathatós támogatás nélkül képtelen alkotni, ha pedig ezt a támogatást megszerzi, és az épület felépül, de mégsem tükrözi azokat az igényeket, amelyeket a kollektíva diktál, illetve a kollektíva számára nem lesz legalább megfelelően használható, akkor komoly kritikával illethetik, esetleg a megfelelő pillanatban el is bonthatják azt.²⁹ A felhasználók és építők közösségének türelme sokkal inkább véges mint az irodalom vagy akár a festészet fogyasztóinak és értékelőinek béketűrése. Azok a művek, amelyek azért jönnek létre, hogy kinyomtassák vagy bizonyos egyéb hordozókra (például vászonra vagy bármilyen más festői felületre) vigyék fel őket, sokkal lassabban fejtik ki a hatásukat, mint azok, amelyeket erre képzett személyeknek elő is kell adniuk (zene), vagy azok, amelyeket másképpen képzett embereknek három dimenzióban, és lakható formában kell felépíteniük. A „papír türelmes, de az emberek füle nem”,³⁰ mondja az építésznevelésről szóló programatikus esszéjében a zeneszerző tevékenységéről. De, fejt ki máshol – a költészethez, és a festészethez hasonlóan –, még a zenemű előadása is, ha nem tud a szerző életében megvalósulni, mégis bizonyos értelemben „megvárja” az értő előadóművész-kollektívát. Az épületterv viszont nagyon gyorsan avul el, ha nem kerül megvalósításra annak megszületése után.³¹

„Az még elképzelhető, hogy egy költő, egy zenész megalkotja remekművét a kor ízlése ellenére is; egy festő is festegethet visszavonultan halhatatlan remekeket a körülötte élők meg nem értése, esetleg gúnykacaja között, legfeljebb nyomorog, mint a legtöbb igaz nagyságnak sorsa volt, de az építész, akármily önfeláldozó irkalizmussal is van telítve, nem elégedhetik meg a meg nem értett költő vagy muzsikus sorsával. Elvégre házat nem lehet otthon a szegényes padlásszobában építeni. Ahhoz, hogy az építőművész álma testet ölthessen, és így tényleges művészi alkotássá tömörülhessen, ahhoz építető is, megértő építető, pénz, lehető olcsó pénz is kell s még számtalan más körülmény melyek összetalálkozása, oly ritkán, oly nehezen sikerül. Az építőművész tehát nem lehet passzív álmodozó; neki küzdeni kell, hogy még élte delén eljuthasson azok megvalósításához.”³²

²⁶ Elek 1936.

²⁷ Vágó József levele Elek Artúrnak, 1936. június 19-én. MNG AT 12559/59.

²⁸ Vágó 1936, X.

²⁹ Ez egy teljesen természetes folyamat, amely már a Vágó-fivérek által tervezett első világháború előtti épületek esetében is beteljesült. Az Alföldi Takarékpénztár 1910-ben, bátyjával közösen jegyzett debreceni székházát még 1940-ben lebontották és új épületet húztak a helyére. Az indoklás szerint az épület mind salakbeton anyagában mind pedig művészi szemléletében elavult volt. Lásd: TF 15/10 (1942): 151–168.

³⁰ Vö. Vágó 1934, 7.

³¹ A mai művészetelmélet egy fogalmát használva: az építészeti műalkotások a zenei műalkotásokkal szemben azok, amelyeknél az „előadás” percepciója mindig erősen dominálja a „mű” percepcióját. Lásd ehhez Nanay 2014.

³² Vágó József levele Rónay Máriaának. Genf, 1929. július 16. OSZK KT, Kézirattár, Fond 31/157; v. 79/13/1964. 2. oldal.

Ezzel újból felveti az építészet erős praktikus-társadalmi beágyazottságának téziséét. Budapest új városterveihez fűzött bevezetőjében egészen egyértelműen vall az általa követett művészetterőri elvekről, amelyek nagyrésztben antiindividualisták:

„Minden alkotás lelki folyamat s az eredmény, a mű, egy lélek megnyilatkozása. Miután azonban a gondolatok, érzések abból a társadalmi környezetből táplálkoznak, amelyben az egyén él, az igazi művészi alkotás mindig kora kollektív érzéseinek kifejezője.”³³

De mindehhez nagyon hasonló, szinte az előbbiektől tömör megfogalmazását, vagy éppen irodalmi előképét adja, már idézett, az építészetnevelésről szóló cikkében:

„A művész tehát csak olyasvalamit valósíthat meg, ami már benne él egyesek, lehetőleg sokak lelkében. Így lesz azután a művészi alkotás hű tükörképe korának.”³⁴

Vágó művészetfelfogása persze látszólag nem akarás-, hanem tudás-alapú. A történelem elsősorban az ismereteink fejlődésének története.³⁵ Azzal kapcsolatban működhet a képzelőerőnk, amellyel kapcsolatban szilárd, vagy legalábbis megszilárdítható tudás birtokában vagyunk. Így fogalmaz:

„Minden korban csak olyan mű létesülhet, mely természeti, technikai ismereteink folytán lehetséges, amit a gazdasági életszükségletek megengednek, s ami már benne él az emberek vágyképzetében, szépség-ideál elképzelésében.”, illetve: „A nagy társadalmi erővel szemben tehetetlen az egy ember akarata, az egy művész fantáziája.”³⁶

A természetről és a technikai lehetőségekről szóló ismeretek, valamint a változó szükségletek megalapozzák azt, amit az emberek gondolnak a szépről és a hasznosról, ami tehát változik, de aszerint változik, ahogyan a gazdasági-társadalmi igények formálódnak. Pár sorral lejjebb azt is elmondja, hogy mivel „a tömeglélek mindig egy alkotón keresztül nyilatkozik meg”, ezért nem kell azt gondolnunk, hogy az egyéni apportot ki lehetne küszöbölni a művészet még oly erősen kollektíva-függő formájából is, mint az építészetből. „A szociális [értsd: egy szélesebb közösség igényei által meghatározott] művészet után való törekvés azonban korántsem jelenti az egyéniség halálát.”³⁷ Vágó sajátosan érvel: a reneszánsz művészetben olyannyira méltatott individualizmus azért tudott működésképes alakzatokat létrehozni, mert az „egyéniség előretétele a kollektíva vágya, érzése is volt”. Vagyis mintha nemcsak egy közös gazdasági háttérnek, hanem egyfajta kollektív *érzésnek, akaratnak* is lenne szerepe a művészetet éltető erők között. Egyén és társadalom összefüggésének megértése nem redukálható csak az egyikre vagy a másikra.

Végeredményben azt kell tehát megállapítanunk, hogy szerzőnknek nem a művész egyéniségének relevanciájával, csak az egyéni-pszichológizáló magyarázatokkal volt baja. Legfőképpen pedig azokkal, amelyek ezt a magyarázati elvet tekintették mérvadónak (illetve

³³ Vágó 1936, IX.

³⁴ Vágó 1934, 8. Így folytatja: „Hogy aktuális példával éljek, így lesz a népszövetségi palota hű mása a népszövetségnek: egy halva született nagy eszme”, pontosabban: egy halva született nagy eszmének. Ha kivonjuk ebből saját keserű tapasztalatainak faktorát, amelyet a genfi Népszövetségi Palota pályázatánál szerzett, a gondolat objektív módon is viszonylag jól érthetővé válik: az épületek a kor szellemiségének és az általa képviselt uralkodó eszmék rekonstrukciójához adnak támpontokat. Tehát a rossz, nem harmonikus épület lehet egy nem rosszul összealkotott intézmény hatékonyságának dokumentuma.

³⁵ Vö. Vágó 1934, 6.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

kizárólagosnak) és nem kötötték a fantázia szerepét bizonyos egyéb faktorokhoz annak érdekében, hogy a művészet és azon belül is az építészet működéséhez közelítsenek. „Hibát követ el az építész, aki ma egyéni, tehát feltűnő akar lenni.”³⁸ A kollektíva bizonyosfajta érzülete hatást gyakorol a művészeti szép meghatározására, és ezt az érzületet kell az építőművésznek megragadnia akkor, amikor alkotásra adja a fejét.

Ha mindezt összevetjük az eddig mondottakkal, könnyedén megállapítható, hogy Vágó korántsem rendelkezett olyan elméleti felkészültséggel, amelynek révén szigorú rendet tudott volna tenni két, sok helyen egymást átfedő, de nem mindenben összeegyeztethető felfogásmód között. A művészeti alkotásokat létrehozni kívánó közös akarás teóriájának technicizmus- és individualizmus-kritikája, valamint a társadalom gazdaságilag meghatározott igény szintjének az alkotó fantáziára gyakorolt hatásait tárgyaló saját felfogása között az átmeneteket – jobb híján – ösztönösen valósította meg.

A művészetakarás elméletének történeti beágyazottságából fakadó reduktív technicizmus-ellenessége tehát nem tántorította el attól, hogy alkalomadtán a technikai feltételek mesterségbeli uralását egész egyszerűen a művészettörténeti vizsgálatok fölé rendelje. Ha viszont feszebben tudta volna elmondani, hogy *csak* a művészettörténet extenzív stílustörténeti használatával van baja, illetve azzal, hogy az építészek művészettörténeti oktatását a stílustörténeti terminológia illusztrálására redukálják, egyszerűbb lett volna Vágó dolga is. Ugyancsak könnyített volna rajta, ha szilárdabban hangsúlyozta volna megjelent műveiben azt – amint az később Bölöni Györgynek megtette –, hogy az ő általában a művészetről tett kijelentései egy építészeti példanyag használatára vannak szűkítve, és mindaz, amit a művészeti alkotások létrehozásának folyamatából megért, kizárólag egy sajátos példaanyagon keresztül történik, miközben mégis úgy gondolja, hogy „az építészet volt az, [...] amely a változó korok [...] fő jellegvonását megadta.”³⁹ Így viszont megmaradt a művészetakarás és a szociologizáló technicizmus elméletei között egyensúlyozó szerzőnek, aki megnyilatkozásaiban részben az építői alkotás gyakorlatáról, részben pedig a művészet elméleti kérdéseiről beszélt. Ennek köszönhetően megítélése éppen olyan felemás volt, mint ahogyan a szociális gondolat letéteményeseként is igencsak változó elbírálások alá esett.

Vágó tehát elsősorban építésztként viselkedett, elméleti szövegeiben pedig az építőművészet társadalmilag kódolt problémáit igyekezett megragadni. Ha ezeket nem vetítjük ki *in abstracto* a művészetre, akkor mégis arról eléggé tiszta képet kaphatunk, hogy felfogása szerint az építőművész hogyan tudja megőrizni egyéniségét: úgy hogy nem múltbeli példaképeket utánoz, hanem meglévő társadalmi igényekhez igazítja azt a technikai és részben a történeti tudást, amellyel rendelkezik. Ha viszont azt a kérdést akarjuk eldönteni, hogy Vágó mennyire szociologizáló szellem-történész vagy szellem-történeti fogalmakat használó szociologizáló építészetelmélész, már nehezebb dolgunk van. Az ezek közötti átjárás mindenesetre nem okoz akkora problémát (neki személyesen biztosan nem, lévén, hogy nem elmélészek közösségében nevelkedett), mint ahogyan az első pillanatban látszik. Abban a tudományos-bölcészeti paradigmában, amelyben Vágó szocializálódott, a művészeti produktumok általában egy kultúraegész összefüggésében váltak érthetővé, és nehéz lett volna az építészetet nem a kultúra egészéről tanúskodó komplex jelenségként tekinteni. Az is biztos, hogy Vágó számára a szociológiai magyarázatok ennek a kultúraegésznek a megértése szempontjából kiküszöbölhetetlenek. Vagyis: ha kivonjuk őket, a jelenségek egésze válik érthetlenné.

Inkább azt példázza, hogy Vágó gyakorló építésztként is igyekezett egyfajta szociologizáló szisztémában gondolkodni. Annak a kérdése, hogy a kortársak gondolkodásának bizonyos (gondolkodási irányzatok szerint tagolódó) ellentmondásait a problémaérzékenység

³⁸ Vágó 1936, X.

³⁹ Lásd: Vágó–Bölöni, 158.

toleranciájával vagy pedig túlzott kritikai figyelemmel kísérték-e, inkább olyan kérdések, amelyek a korabeli szakmai és civil közösségek szociológiájához tartoznak.

Vágónak a művészettörténeti és stíluskérdésekhez való, jórészt elutasító viszonyulása azért is sajátos (ha nem éppen fokozottan felemás), mert mint látni fogjuk éppen az épületei alapján összeállítható stíluskritikai apparátus révén azonosíthatóak talán a legegységesebb munkái. Ugyanakkor óvnunk kell magunkat attól, hogy hamis képzeteket szerezzünk. Vágó természetesen nem volt az egyéni alkotói stílus kialakítása ellen, mindössze az ellen emelte fel szavát, hogy az építész világszemlélete origójául a művészettörténet által megalkotott és folyton bővített stíluskritikai szöveget szolgáljon.