

AZ EGYENSÚLY KERESÉSE

EGY MAGYAR ÉPÍTÉS AZ EZREDFORDULÓN: REIMHOLZ PÉTER

SZALAI ANDRÁS*

Reimholz Péter építész (született: 1942-ben Budapesten) a kortárs magyar építészet egyik kiemelkedő és meghatározó alakja. Tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskolán végezte. 1962-től a főiskola ipari formatervező szakán tanult, majd 1965-től az építész szakon, ahol tanára Jurcsik Károly volt. Diplomát 1967-ben szerzett. Fiatal pályakezdőként került az IPARTERV-hez, ahol Gulyás Zoltán munkatársa lett. Gulyás Zoltán volt a mestere a posztgraduális építészképzést biztosító és szellemi műhelyként ugyancsak jelentős Mesteriskolában is, ahol Reimholz Péter az első kétéves ciklusban (1970–72) végzett.

Közvetlenül ezután valósult meg, szinte az első önálló munkaként, a pályatársával, Lázár Antallal közösen tervezett budapesti DOMUS Lakberendezési Áruház (1970–74), amelyért 1975-ben megosztva kapták az Ybl Miklós díj harmadik fokozatát. A második Ybl-díjat 1994-ben már önállóan kapta „több évtizedes kiemelkedő színvonalú építészeti alkotói és oktatói tevékenységéért”. A korai mestermunkát követően ekkor már jelentős, időről időre a szakmai érdeklődés és figyelem középpontjába kerülő munkákat tudhatott maga mögött. Többek között a székesfehérvári VIDEOTON Oktatási Központot (tervezés: 1977–78; átadás: 1984); a Balassagyarmati Nevelési és Művelődési Központot (pályázat: 1984; tervezés: 1985-től; átadás: 1989), melyek a kortárs magyar építészet korszakokat is jelző, példaértékű és megkerülhetetlen alkotásaivá lettek.

Tervezői munkásságának jelentőségéhez mérhetően fontos oktatói tevékenysége is. Mester a Mesteriskolán, tanít a Magyar Iparművészeti Főiskolán, a jelenlegi Magyar Iparművészeti Egyetemen, ahol immáron a rektorhelyettesi tiszttel is be-

* E tanulmány előadás formában hangzott el a Bolognai Egyetem és a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem 2000. december 18-án rendezett „Budapest 1848–1945: La nascita di una metropoli – Egy világváros születése” című konferencián. A Konferencia utolsó előadásaként az olasz érdeklődőket tájékoztatta építészetünk legújabb fejleményeiről. A cikké formált előadás a *Rassegna* c. olasz folyóirat számára készült. Itt az aktuális építészeti kutatások és kritika jellemzésére elméleti értékű összegezésként közöljük. (A szerkesztő)

tölti. Eddigi munkásságát a millennium évében – pályája szempontjából útközben – Kossuth-díjjal ismerték el.

Ebben a legutóbbi – már nem csak a szakma értékítéletét közvetítő – kitüntetésben azok a munkák is szerepet játszhattak, melyek ennek az évtizednek a végén, az utóbbi néhány évben születtek. E „sorozat” darabjai: egy többlakásos lakóház a Krisztinavárosban; egy apartmanház a Várban; egy vendégház a Vízivárosban; valamint egy Lázár Antallal közösen tervezett irodaház Pesten, a Hungária körúton; azaz három – első közelítésre egylényegűnek mondható – téglapépület Budán, a Várnegyedben és annak közvetlen környezetében, illetve egy – első közelítésre egészen más lényegű – „szoftver-ház” Pest külső körútján.

Ami azonban ezeket a házakat a lényegüket érintően mégis összefűzi, az a környezetükhöz, a helyhez való – annak összefüggéseit pontosan értelmező és kibontakoztató – kontextuális viszonyuk. Ezek az épületek, sok hazai épületkorszakkal ellentétben, nem kiszorítják maguknak a helyet, nem elfoglalják a helyüket – már-már rohammal, tekintet nélkül arra, hogy mi történt vagy mi történhet körülöttük –, hanem kitöltik azt, s ezzel mintegy betöltik szerepüket; igyekezvén nem túlhangsúlyozni, túljátszani a funkció által is megszabott, a helyszín összefüggései által is sugallt és a tervező formálási szándékaitól sem független (szerep)lehetőségeket. Az adott hely(ek) jelentőségének megfelelően értelmezett, alakított és formált építészeti szerep, párosulva a létrehozás – esetenként „realista” – közvetlenségével, Reimholz Péter házainak építészeti jelentőséget, identitást, értéket kölcsönöz.

Az előző mondatban összezárt fogalmak – hely, identitás, érték stb. – a modern építészeti gondolkodásnak is, és az építészettről való kritikai gondolkodásnak is számos, vagy inkább számtalan aspektust tartalmazó és felvető kulcsfogalmai. Használatuk általában is, egy adott alkotóra és alkotásaira vonatkoztatottan is, pontosítást, bővebb kifejtést, értelmezést igényel.

IDENTITÁS ÉS ÉRTÉK, JELENTŐSÉG ÉS SZEREP

Az építészetnek – írta egyik tanulmányában Fülep Lajos¹ – „mint minden művészetnek talaja a konkrétum: az emberhez, természethez, világhoz való konkrét viszony, az, hogy minden ami van, azon túl, hogy merő tárgy is, pusztá eszköz is le-

¹ Fülep Lajos (1885–1970); művészettörténész, művészetfilozófus. A huszadik századi magyar művészetfilozófia – életművének jelentőségéhez képest – kissé feledésbe merült, ugyanakkor meghatározó alakja. Azon túl, hogy nemzetközileg is elismert Dante-szakértőnek is számított és az elsők között ismerte fel Cézanne piktúrájának jelentőségét, avatott ismerője volt Nietzsche és Bergson filozófiájának, és fiatalon értő kritikusa Benedetto Croce esztétikájának. Ezzel foglalkozó tanulmányának címe: *Az emlékezés a művészi alkotásban* (1911). – Ludovico Fülep: *La Memoria nelle Creazioni Artistiche. Bolettino della Biblioteca Filosofica*, Febbraio Anno. III. Num XIX. 1911. 402–408.; [az előadáshoz kapcsolódó vita:] 409–421.

het, valami sajátosat, egyedülállót, valami jelentőset jelent, ami csak a konkrét viszonyulás teljességében ragadható meg, élhető át és fejezhető ki. (...) Ebben az általánosságban az építészet sajátossága: nem külön a valóság ezen vagy azon aspektusára irányul, nem külön a valóság ezen vagy azon területére, nem az emberre, nem a természetre, nem a lelki életre vagy a természeti jelenségek gazdagságára, nem eseményekre és folyamatokra, nem érzelmekre vagy gondolatokra, nem impressziókra, hanem benne a valamennyi feltételezte, valamennyit megalapozó konkrét emberi attitűd maga jelenik meg, részlehetőségeket is magáévá vállalva és felhasználva, mégis mindig sajátos, legáltalánosabb attitűdként. Megjelenési formái ezért a másutt is jelenlévő kategóriák a legáltalánosabb meghatározottságukban: tér, tömeg, anyag, forma, erő, súly, statika, dinamika, arány, ritmus, nyugalom, mozgás, fény, árnyék és a többi, de általánosságban és konkrétan, éppen annak kifejezéseként, hogy az ember viszonya az általános kategóriához is lehet konkrét, nemcsak olyan, mint a geometriában, fizikában vagy egyáltalán a teoretikumban ...²

Az építészet ekképpen meghatározott – a legáltalánosabbat más értelemhordozóval nem helyettesíthető módon felidézni képes – (művészi) konkrétságának talajában gyökerezik tehát az épület – korok és társadalmak állapotát egyéni változatokban tükröző – identitása. Ez a konkrétum talajában gyökerező és a jelenlétben megvalósuló építészeti identitás azonban mintha áldozatul esett volna a modern kor utópiák ígézetében alakuló, a technikai haladást és az innováció fogalmát központba állító szemléletének.

Azért értékes, mert korszerű! Visszatekintve úgy tűnik, hogy a század építészetiének történetét és formaalakító gyakorlatát ez az imperatívusz hatotta át és határozta meg még akkor is, amikor a posztmodern az „idő ormait ostromló” modernista célszerűség redukcionizmusával (less is more) a „minden idézhető” jelentésteliséget szimuláló eklekticizmusát (less is bore) állította szembe.

Úgy tűnik, ennek az az egyik oka, hogy mindkét esetben – és szinte minden más modern kulturális, építészeti paradigma esetében is – az innováció fogalma maradt az értéklegitimitáció egyetlen lehetséges alapja, amely újdonságok és másságok, azaz formai és tartalmi eltérések előállítását kényszeríti ki. Mindezt többek között a technika által eleve felgyorsított kulturális túltermelés és a technika innovatív logikájának (kor)szemlelre gyakorolt hatása együttesen váltotta ki. Ettől kezdve az újdonság fogalma játszotta a „kulturökológiai cenzúrában” azt a szerepet, amit a premodern időkben a minőség fogalma játszott.³

² Fülep Lajos: Egy nagy lehetőség Budapest és az ország újjáépítésében. *Forum*, 1948. szept. III. évf. 9. sz. 690–701. Megjelent még a *Művészet és világnézet; cikkek, tanulmányok 1920–1970 c.* tanulmánykötetben, 366–383. Idézett hely: 371.

³ Boris Groys: A tautológiáé a jövő. In: *Az utópia természetrajza*. Teve Könyvek, Kijarat Kiadó, Budapest, 1997. 81–91. (ford.: Sebők Zoltán). – Németül: Die Zukunft gehoert der Tautologie. In: Boris Groys: *Logik der Sammlung*. Hauser, München, 1997.

Mindennek következtében érték és korszerűség fordított viszonya – azért értékes, mert korszerű – véglegesen (és végletesen) újdonságfüggővé változott, az „el-térő” a „másmilyen”, minőségileg semleges – sőt negatív – fogalmában lelve identitásra.

Holott a művészet csak korszerű lehet – állapította meg Fülep Lajos annak idején, az akkor történetesen a célszerűségbe kényszerülő építészet állapotát vizsgálva, mondván: „*Nem azért értékes, mert korszerű, hanem azért korszerű, mert értékes.* A művészet konkrét. (...) A korszerűség követelménye tehát nem a divaté, s nem is »haladni a korral«, hanem pótolhatatlan, mással helyettesíthetetlen lehetőség”. Ahogyan Hegel szerint a filozófia, Fülep szerint a művészet is – avagy: a művészet „kor-szerűsége” is – voltaképpen a kor tudatosítása. A kor tudatosításához szellemi–lelki tartalom kell, ami önmagát mondja, ami nem a technikának és célszerűségnek egy pillanata, hanem a szellemé, „amikor nem a technika szabja meg a szellem helyét, hanem a szellem a technikáét.”⁴

Ebben a történeti okokra visszavezethető helyzetben – vonja le gondolatmenetének végső következtetését Fülep – nem lehet minden művészet, ami korábban az volt. Ha az építészet nem lehet „királyi művészet” úgy, ahogyan a történeti korokban volt, akkor lehet *csak célszerűen* építeni, mert az nem ellensége a művészetnek. „Mindent inkább, mint rossz »művészetet« csinálni. S a célszerűben a helyet megbecsülni, hogy legalább az legyen hagyomány, ha már más nincs. S így a célszerűből is nőhet ki művészet. Az építőművészet legelőször is – s azóta is mindig – nem úgy lett, hogy a művészből célszerű, hanem célszerűből művészi lett. De nem lehetett soha – s nem is lehet – a célszerű tirannizmusából. (...) De a célszerűség tágabb értelmében – nemcsak materiális, hanem szellemi célszerűség. Amiben nemcsak a test van otthon és mozoghat szabadon, hanem a szellem és a lélek is. (...) Ez a törvény érvényesülhet most is, ha nem erőszakoljuk, nem hajlítjuk el, nem nyomorítjuk. A természeti törvény »magától« működik, azaz nélkülünk, a szellemi törvény rajtunk keresztül.”⁵

Az építészet identitását alapvetően érintő, az építészeti érték problémáját komplexen és máig ható aktualitással tárgyaló fülepi szellemi horizont, fogalmi koordináta-rendszer ilyen részletes felidézése az adott témával – Reimholz Péter építészetével – kapcsolatban akár erőltetettnek is tűnhet, s ezért némi magyarázatot igényel, hiszen a reimholzi életmű és a fülepi teória között közvetlenül tetten-érhetően semmiféle kapcsolat nincsen.

⁴ Fülep Lajos: Célszerűség és művészet az építészetben. *Építészet*, IV. köt. 1. füz. 1944. Melléklet 1–8. old. – Megjelent még a *Művészet és világnézet; cikkek, tanulmányok 1920–1970 c.* tanulmánykötetben, 342–365.; valamint Célszerűség és művészet az építészetben – a II. rész töredékei. Közreadja: Tímár Árpád. In: *Ars Hungarica*, 1985/1. 129–143.

⁵ Fülep Lajos: *i. m.* – a II. rész töredékei.

Ennek ellenére úgy tűnik – s ennek a tanulmánynak egyik feladata lehet ennek érzékeltetése –, hogy Reimholz Péter ezredvégi épületei érzékenyen rezonálnak azokra az alapvető kérdésekre, melyeket Fülep Lajos több mint fél évszázada vetett fel: többek között a hely hagyományt adó erejére vonatkozóan, korszerűség és (formai) érték viszonyát illetően, tekintettel mindebben a kor tudatosítását szolgáló „szellemi célszerűség” fontosságára. Reimholz „korszerűtlen”, innovációt nélkülöző, nem az „eltérés–kényszer” ódiomával értékkelé válni akaró épületei, a fülepi szellemi horizontról nézve, magukban hordozzák a(z) (alkotói) szabadságnak azt a tartalmát – vállalva az ezzel járó kockázatokat is –, amit Fülep „a valamivé létel szabadságának” nevezett, ellentétben azzal a modern és kortárs építészetre inkább vonatkoztatható szabadságtartalommal, ami „a valamitől szabadulás”.

A „valamitől szabadulás” tartalma az alkotás szempontjából egyrészt – ismét Fülepet idézve – „az így-is-lehet, úgy-is-lehet üres-formális lehetősége”, másrészt egy elvont korszellem térbe és formára vetített korakaratként való manifesztálódása is, ahol a mű – az épület – a kor szellemét értelemhordozóként hivatott megtestesíteni, igyekezvén szabadulni mindentől, ami az újdonságfüggően értelmezett korszerűség kifejezésre juttatását zavarhatja.

„A valamivé létel szabadsága” viszont elsősorban a művé és művészeté válás potenciális lehetőségével számol, a művet mintegy „képződmény”-nek tekintve, amely – Gadamer szerint – „nem pusztán az értelem feltárását hajtja végre”. A mű mint „képződmény” célja tehát elsősorban nem valaminek – például a korszellemnek – a reprodukálása, hanem az, hogy „valami szilárdba zárja be az értelmet úgy, hogy az ... a képződmény struktúráltságában rögzítődik és őrződik meg.” Az eképpen „képződő” mű, alkotás jelentősége jelenlétében rejlik, benne és általa nem csupán utalás történik valamire, nem pusztán célokat szolgál, létrejötté „a lét gyarapodását jelenti”.⁶

Reimholz ezredvégi házainál – változó intenzitással és sikeredettséggel, de még a „szoftver”-ház esetében is – mintha egy ilyen értelmű (művészi) forma-akarásnak a szándéka érződne. Az ezzel járó veszélyek ellenére mégis, mintha tudatosan vállalná azt az ugrást, amiről Gadamer beszél: „Aki létrehozott egy műalkotást, az valójában ugyanúgy áll a kezéből kikerült képződmény előtt, mint bárki más. Ugrás választja el egyfelől a tervezést és a készítést, és másfelől a sikeredést. (...) Az ugrás az, ami a műalkotást a maga egyszerűségében és pótolhatatlanságában jellemzi.”⁷

⁶ Hans-Georg Gadamer: A szép aktualitása, A művészet mint játék, szimbólum és ünnep (1974). In: Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. T-Twins Kiadó, Budapest, 1994. 11–84. (ford.: Bonyhai Gábor, válogatta és kontrollfordította: Bacsó Béla). – Németül: Die Aktualität des Schönen (1974). In: *Gesammelte Werke, Ästhetik und Poetik I.* (Kunst als Aussage) Bd. 8. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1993.

⁷ Hans-Georg Gadamer: *i. m.* 54.

Az „ugrás” vállalása mintha a formálás jelentőségének, autonómiájának biztosítása érdekében történne; annak érdekében, hogy a létrehozás folyamatában a formának ne kelljen alárendelt szerepet játszania, hiszen a forma az, ami egy adott „képződmény”-szerű műben – megint Fülepét idézve – a „másképp-nem-lehet véglegességét” kinyilvánítja, érvényre juttatja. A kockázat mindebben az, hogy a forma önkénye ezt a véglegességgé mint megnyilvánuló formai jelentőséget pusztá szereppé züllesztheti.

„A jelentőség a jelentések társulása a tárgyban, a szerep csak mechanikus ottlét” – írja Janáky István a két fogalom viszonyát árnyaltan kibontó aforisztikus szövegében, majd rezignáltan megállapítja: „A jelentőség a művészet bizonyítéka volt. A szerep uralma a művészet pusztulásának szimptomája.” Hajdan a jelentőség és a szerep is „a létrehozás természetességével, közvetlenségével volt frigyen”, ma viszont már csak a létrehozás önkéntelensége, spontaneitása képes néhánha jelentőséghez juttatni valamit.⁸

Reimholz viszont mintha nem nyugodna bele Janáky mondandójának minden aspektusába. Mintha ama bizonyos „ugrás” vállalása azért is történne, hogy helyreálljon „jelentőség” és „szerep” között a megbomlott egyensúly, hiszen a létrehozott „képződmény”, a mű identitása ebben az egyensúlyban rejlik. Más szóval és röviden: törekvése elsősorban nem a művészet – talán hiábavaló – akarása, hanem a formálásban érvényre juttatható egyensúly – identitás és érték – keresése. Célját az alkotásokon kívül, az alkotói pálya – az ugráshoz vezető út – állomásai is hitelesítik.

HELYZET ÉS HELY, STRUKTÚRA ÉS FORMA

A második világháború után néhány évvel, a kommunista párt hatalomra kerülésével Magyarországon is megkezdődött a harc „az építészeti kozmopolita befolyás ellen”. 1951-ben az ún. nagy építészeti vitában, amit a Párt központi szervei rendeztek, a modern funkcionista építészet a vádlottak padjára került. Az ítélet nem volt kétséges, a „progresszív társadalom, progresszív építészet” elvével szemben a Bölcs Vezér tanait adaptálták az építészetre: „a szocializmus korának új építészete tartalmában egységesen szocialista, formájában pedig sokoldalúan nemzeti”, s mindez a „haladó hagyomány” tanulságainak és az „élenjáró tudomány” eredményeinek felhasználásával valósítható meg. A vita aktusa jelképesen is a „teremtett realitások” körébe vonta az építészetet. A rendszernek azért volt szüksége az építészetre, hogy általa a politikai retorika metaforái megtestesüljenek. Ebben az érte-

⁸ Janáky István: A jelentőség és a szerep (1997). In: *A hely. Janáky István épületei, rajzai és írásai*. Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1999. 218–221.

lemben azonban a kor szimbólumainak szánt alkotások, az igazság és a szabadság hiányában, a *nem létezőt* nyilvánítják ki, jóllehet *valóságosan* részei az épített környezetnek.

A szocialista realizmus, a „szocreál” közjátékát – 1956 után – a hatvanas évek produktivista funkcionalizmusa követte. Az építészet az ötvenes évek klasszicista stíluskényszere után a szocialista építőipar és a házgyárak által felkínált technológiák, valamint a mennyiségi produktivitás szűkös és kényszerű mozgásterében tanulhatott ismét gúzsba kötve táncolni. A történelem különös firtora, hogy a funkcionalizmus Magyarországon akkoriban kapott zöld utat, amikor a világban már már lejárt a szavatossága.

Akárcsak a szocreál, az engedélyezett modernizmus is készen kapta az identitását. Mibenlétének, tartalmának, lehetőségeinek kérdéseivel most sem kellett az építésznek „bibelődni”, hiszen a válaszokat minderre az ideológia készen szállította mondván, hogy az építésügyi kormányzat „csak annyit kíván a magyar építészektől, hogy *meglevő* anyagokból *tartós* szerkezeteket és ezekből *használható* – azaz *jól funkcionáló* – épületeket tervezzenek minél *gazdaságosabban* – a többit rájuk bízva.”⁹

A rendszer produkálni akart: nagyüzemeket, lakótelepeket, városközpontokat – a politikai „mértani tudat” metaforái által teremtett erőltetetten iparosított és erőszakosan kollektivizált térben, e metaforák igazolására – tömegesen. Az a „többi”, az építészeti kifejezés kérdése, a praktikum és a „felismert szükségszerűség” nevében bármikor minősülhetett merő formalizmusnak.

Az évtized végére, a hetvenes évek elejére kitapinthatóvá, érzékelhetővé vált a kialakult helyzet számos problémája. Az adott keretek között, a rendszer által biztosított mozgástérben, több „szabálymódosítási javaslat” is született a produktivista funkcionalizmus zátonyra futott paradigmájának megváltoztatására.

A pályáját 1968-ban kezdő Reimholz Péter, és generációjának néhány másik tagja is, ekkoriban az építészeti strukturalizmus irányába tájékozódott. Építészeti tevékenységük egyik elsődleges céljának azt tekintették, hogy „a legkülönbözőbb tárgyak, elemek, épületrészek, épületek kapcsolatainak elvadult erdejét” járhatóbbá tegyék. A Reimholz Péterrel akkortájt együttgondolkodó Janáky István a közös célokat ekképpen exponálta: „Kollégáimmal és barátaimmal érdekes tapasztalatokat gyűjtögettünk – ezek azt sejtetik, hogy az épületek egyre inkább hetedhét országból összesereglett tárgyak (...) átjáróházai, és maguk is – egyre nyíltabban – determinált elemek (értsd: gyártmányok) (...) montázsai. Egy konkrét építészeti feladatnál e tárgyak és elemek közül egyre kevesebb keletkezhet egy építész köz-

⁹ Major Máté: A szocialista építészet aktuális problémái. Részlet a Magyar Építőművészek Szövetségének III. konferenciáján (1959. okt. 27.) elmondott elnöki beszámolóból. In: *Új építészet, új társadalom 1945–1978. Válogatás az elmúlt évtizedek építészeti vitáiból, dokumentumaiból.* (Szerk.: Major Máté, Osskó Judit.) Corvina, Budapest, 1981. 16.

reműködésével és keletkezik egy hagyományos vizuális köznyelv fennhatósága alatt. Ezen okulva mai és itthoni építészeti kifejezésünk lehetőségeit már nemcsak az általunk befolyásolható egyes tárgyakban, elemekben, épületrészekben keressük, hanem főleg a sok és sokféle tárgy, elem, épületrész, épület tervezhető, tervezett és spontán elrendeződési struktúráiban. Rendezettségük és rendetlenségük anatómiáját saját hazai cselekvés-szerkezetünk alakítja. Ebből az anatómiából kiindulva és egy-egy feladat keretében azt befolyásolva akarunk építészeti jelentést kifejezni...¹⁰

Vagyis nem csupán a tárgyi-építészeti környezet dzsungelének járhatóbbá tétel volt az egyetlen kítűzött cél, hanem ezen keresztül egy olyan adekvát építészeti kifejezőmód, alkotói magatartás tudatos keresése is, amely alkalmas – a korábban idézett hegeli-fülepi megfogalmazással élve – a kor tudatosítására, amelyben „a formálás módja, mint a valóság iránti elkötelezettség” mutatkozhat meg úgy, ahogyan akkoriban azt elsősorban Umberto Eco *Nyitott mű* című munkája közvetítette hatásosan.¹¹ Más szóval a cél egy általános érvényű formálásmód, poétika megtalálása (is) volt, amely – Umberto Eco szavait idézve – „kijelöli a dolgok »intencionálásának« módját”, amelyben „a mű *nyitott* struktúráként kínálkozik fel” világban létünk többértelműségét alkotva újjá, a ténylegesen elgondolható viszonyok sokaságára kiterjedő „lehetőségmezőt” teremtve a megértés és a cselekvés számára, annak tárgyát mintegy „struktúrává artikulálva”.

Reimholz Péter hetvenes években tervezett épületei egy ilyen irányú építészeti poétika keresésének jegyében születtek. A budapesti DOMUS Áruház, illetve az ezzel párhuzamosan készült székesfehérvári DOMUS (1970–73/75) voltak ennek a keresésnek az első megvalósult állomásai. Ezeknél az épületeknél a tervezőket – Reimholzt és Lázárt – elsősorban a téri, szerkezeti, tárgyi struktúrák dinamizmusának – flexibilitás, változékonyság stb. – kérdései és a „használati aktivitás” mindezekre gyakorolt hatása foglalkoztatta.

A budapesti DOMUS térprogramjának tisztán artikulált „kristályos” – raszterelvű, flexibilis és homogén – térzónára és „plasztikus” – funkcióelvű, stabil és heterogén – térzónára való felosztása azt az „*elrendezés orientált*” tervezői szemléletet tükrözte elsősorban, amely tudomásul veszi a „ténylegesen meglévő tárgyak világát”, s tudatosan számol azzal, hogy a „használati folyamatok” szolgáltatásban álló tárgyak rendszere, „mint egy hatalmas folyam állandóan át- és átfolyik az épített környezet viszonylag állandó struktúráin.”¹² Az áruház „kristályos” térzónája ennek a tárgy-áradásnak a medreként kívánt működni, míg a „plasztikus” térzóna a parttalan áradás gátak közé szorítását (is) szolgálta, bízva a létrehozott

¹⁰ Janáky István: Két felfogás (1975). In: *i. m.* 38.

¹¹ Umberto Eco: *Nyitott mű*. Gondolat, Budapest, 1976.

¹² Reimholz Péter: DOMUS Lakberendezési Áruház, Székesfehérvár. *Magyar Építőművészet*, 1977/1. 36–45.

építészeti struktúra térhasználatot determináló és artikuláltságot is sugárzó erejében.

A Louis Kahn-féle kiszolgáló és kiszolgált terek kettősségére is visszavezethető DOMUS-beli strukturális dualizmus kötött és kötetlen tereket funkcionális szempontból is artikuláló, „elrendezés orientált” szemléletű tervezését követően, az ugyancsak nyitott struktúraként megfogalmazni kívánt VIDEOTON Oktatási Központ esetében Reimholz ennek az „elrendezés orientált” tervezői alapállásnak a forma szempontjából felvetődő kettősségét próbálta meg körüljárni és értelmezni.

A forma problémájának előtérbe kerülése önmagában is a neutrális struktúrák iránti bizalom megrendülését jelzi, azaz a „komponálatlanság demokratikusságának” kudarcát – legalábbis a hazai viszonyok között - az építészeti kifejezés valóság iránti elkötelezettségének érvényesítésében. Ugyanis a vágyott, rendezett téri valóság „elrendezés struktúrák” segítségével létrehozni és megjeleníteni kívánt demokratizmusát időről időre elsodorta a térhasználat vad ösztönöknek engedelmeskedő tárgy-áradata, melyet mederbe kényszeríteni csak átmenetileg lehetett, különösen akkor, ha az építésznek egyedül kellett döntéseket hoznia a térhasználat kérdéseiben. Ugyanakkor az is egyre nyilvánvalóbbá vált Reimholz számára, hogy „az ízlés és a tehetség szabályoz bizonyos tevékenységeket, mindenfajta bonyolultabb fogalmi apparátus nélkül”.¹³

A Videoton tervezése során és épülése kapcsán tehát felerősödik benne a meggyőződés, hogy egy adott építészeti feladat megoldásához nemcsak a „helyzet” pontos ismerete és a „struktúra” tisztán artikulált feltárása elengedhetetlen, de nélkülözhetetlen a hely adottságait ezen túlmenően kibontakoztató – a tervező ízlése, kultúrája, „belső világa” által meghatározott – formai döntések regulatív szerepe is. A kifejezés műtől függetlennek elgondolt, intencionalitást kijelölő, „lehetőségmezőt” teremtő, „valóságban bízó”, affirmatív poétikája önmagában erőtlennek bizonyult.

A VIDEOTON Oktatási Központ épületének ezeken a tanulságokon kívül is vannak vitathatatlan értékei. A végtelen tér egy kimetszett szeletének értelmezett helyszín térszerkezetének feszessége, az épület két – e metszési irányra merőleges – fal közé terelt sokrétű funkcióinak tiszta tagoltsága pontosan értelmezi a helyet. A két fal formai artikuláltsága – északon az előudvar felé „demokratikusan”, délen az utca felé „monumentálisan” – a belső téri és szerkezeti tagoltságot képezi le, „ábrázolja”. Ez a belső struktúrát homlokzatra kivetítő megformáltság azonban nem egy „választéknövelő építészeti metanyelv” egyéni dialektusa, hanem – itt

¹³ Valóság és ábrázolás. Reimholz Péterrel beszélget Ekler Dezső a székesfehérvári VIDEOTON Oktatási Központ kapcsán. *Magyar Építőművészet*, 1986/6. 15–22.

még bátortalanul – bizonyos archetípusoknak az adott hely és egyéb állapototárók – pl. a kultúra – által „determinált metamorfózisa”.¹⁴

Reimholzt már a VIDEOTON tervezése kapcsán is foglalkoztatja ennek a „determinált metamorfózisnak” a mibenléte. Figyelme az itt szerzett tapasztalatok, s az ebből levonható tanulságok után egyre intenzívebben fordul az archetípusok felé: ekkor már nemcsak a hatvanas évek holland strukturalistáinak kutatásaitól bátorítva, hanem a hetvenes évek újracionalistái – elsősorban Aldo Rossi – által is megerősítve az ilyen irányú tájékozódásban.

Közben a hazai építészeti meghatározó körülmények is változtak. A nyolcvanas évekre fokozatosan oldódott az elmúlt évtizede(ek) építészeti arctalansága. A magyarországi organikus építészet Makovecz Imre révén nemzetközileg is ismertté vált. Fellazult az építészeti teória és kritika „hírzárlata” is. A posztmodern építészet hatása is érezhetővé vált. Lassan épületek is bizonyították, hogy a (félhivatalos) tiltó-féltő aggodalom, ami egyszerre próbált óvni az organikus és a posztmodern „métélyétől”, alaptalan és felesleges.

ABSZTRAKCIÓ ÉS REALIZMUS

A posztmodern elvei az építészeti gondolkodás részévé vál(hat)tak. Más lapra tartozik, hogy az új szellemi táplálék megemésztése kinek sikerült és kinek nem. Reimholz Péter *most sem* azok közé tartozott, akik e táplálékot – maradványként – „nyersen” fogyasztották, akik gondolkodás nélkül – „választékbővítésnek” tekintve – adaptálták ezt az újdonságot is.

Reimholzt, ahogyan korábban, az „adott” valóságban bízó affirmatív poétika keresésének alkalmával, most is a kifejezés lehetőségei érdekelték. Mivel azonban az adott valóság e keresés során véletlenszerű – tehát lehetőségeiben végtelen, ám ezáltal önmagát formátlanító – rendszernek bizonyult, nem válhatott az önmagát csak formákban kifejezni tudó építészet szinte kizárólagos demiurgoszává; „nos ezt a fajta valóságot egy könnyű erkölcsűnek tűnő valóság elhomályosította” – emlékezett Reimholz a VIDEOTON épület tervezése kapcsán bekövetkezett fordulatra. „Ez a (másik) valóság független attól a pillanattól, amikor a ház fogan; létezik és meghatároz és építészeti »szorít be« pontosan arra a helyre, ami ízlésünk, mindenkorai tehetségünk és tapasztalataink megfogalmazhatatlan érintői között van” –

¹⁴ Reimholz Péter: *Megjegyzések Janáky István „A mai magyarországi építészet stíluskérdései” c. tanulmányához* (kézirat). „**Archetípusok** léteznek, stílusuk nincs. Az egyes történelmi korok építészeti stílusa nem más, mint az archetípusoknak az adott hely, társadalmi, fejlettségi, technikai, kultikus állapotok által determinált metamorfózisa.”

mondja, majd zárógondolatként hozzáfűzi: „Kell, hogy legyen a világnak olyan centruma, amit fel kell mutatnunk.”¹⁵

A külső világ által determinált affirmatív poétika helyett, a nyolcvanas évek elejére, közepére, mintha egy belső világ által determinált (forma)teremtő aspektusú, kreatív poétika körvonalazódna. Valaki, ha felületesen közelít a reimholzi oeuvre-höz, a fent idézett szövegrész alapján e fordulatot afféle „pálfordulásnak” is tekinthetné, holott nem az. Ezt egy másik szövegének részlete jól érzékelteti: „Abban a párharcban, amit az értelem és az érzelem vív az emberi tudatban, egyfajta biztosítékot látok a művészetek állandó és ciklusos megújulására. A műalkotások által ábrázolt *valósághoz* való *közvetlen* kötődésre vagy *elvont, távoli* viszonyra gondolva jutnak eszembe az előzőről érzelmeink, zsigereink, emlékeink, vágyaink; az utóbbiról elegáns, hideg gondolataink, eszméink, elméleteink. Akármelyik kerül veszített pozícióba, ott is bizton számíthat rá, hogy előző érdemeire kell ráépülnie az újonnan erőre kapottnak, amely átmeneti sikerét éppen annak a többletnek köszönheti, amivel a meglévőt képes volt kibővíteni. (...) Abban bízom, hogy az a valóságábrázoló eljárás, amelyet ma követhetünk, valóban nem fogja teljesen elfeledtetni a modernizmus évtizedei alatt kiépült reflexeinket, így a realizmusnak ezen új korszaka abban különbözhet bármelyik elődjétől, hogy az építészet univerzumát, mint ábrázolásának tárgyát, a modernizmus eredményeivel kibővítettnek tudhatja.”¹⁶

A Michael Graves-től kölcsönzött absztrakt-realista fogalompár máig érvényesen jellemzi Reimholz Péter építészet-felfogását. Az építészetet dualisztikusan és ciklikus dinamikával leíró kép, aminek fontos mozzanata az egymásra épülés, olyan „inga-elvű” mozgást érzékeltet, amely egyszersmind tagadja a korlátlan előrehaladás nagy elbeszélését, és azt hangsúlyozza, hogy fontosabb a lengés mozgásenergiáját fenntartani, mint valamely dogmatikus bizonyosságérzés nevében – „nem ez a helyes irány!” – megakasztani azt. Ha az inga megáll, elvész, elveszhet a szélsőségek közötti egyensúlyozás képessége. Eme – absztrakt és realista mezők közötti – „inga-elvű” mozgással leírható reimholzi építészet-felfogás kulcsfogalma ismét – ebben az értelemben is – az egyensúly keresése.

Az első „realista” formanyelvű – és ekképpen kissé prototípuszerű – épület születését az archetípusok körüli – már említett – vizsgálódás alapozta meg. A Ballasagyarmati Nevelési és Művelődési Központ – Csomay Zsófiával közösen tervezett – komplexuma, melyen a Rossi-féle újracionalizmus hatása is érezhető, a posztmodern talán legszínvonalasabb hazai recepciója.

¹⁵ Valóság és ábrázolás, 22.

¹⁶ Reimholz Péter: Kronologikus implantációk és didaktikus protézisek. *Magyar Építőművészet*, 1986/5. 9.

A pályázati tervhez, és az azt továbbfejlesztő ajánlati tervhez képest – pénzügyi okokból –, az épületegyüttesnek csak egy része valósulhatott meg. A telepítés városszerkezethez alkalmazkodó geometriája most is a koncepció egyik meghatározó erénye, többek között azért, mert e részleges megvalósulás esetén is törekszik a korábban keletkezett városképi sebhelyek (be)gyógyítására. A kicsi várost szimuláló, halmazszerűen komponált épületegyüttesben a könyvtár, a művelődési ház és az iskola funkcióit – melyek a használat során konfrontációba is kerülhetnek – a pontosan felépített térszerkezet igyekszik összebékíteni. A funkcionális tagoltságot az additív tömegkapcsolatok is hangsúlyozzák, ami összefügg a formálásban erőteljesen érvényesülő stilizált klasszicizálódással, melyben nemcsak az újracionalizmus hatása, de a skandináv premodern építészet remineszcenciája is érzékelhető. A formálás intenzitása azonban nem egyenletes. Például az épülettömb negatív sarkát elfoglaló, íves sátozottal fedett, kissé elfordított kocka – mint hatásos Rossi-parafraízis – erőteljes motívum, a belső térben viszont az erre rímelő kocka műromszerű felbontása kissé hatásvadász, hasonlóan a belső többi műromszerű formai eleméhez. Vagy: az iskola-szárny vernakuláris jellegű tömegkapcsolatai és kerítése sikerülten idézik fel a helyszín kisvárosi léptékét és építészeti hangulatát, miközben az összenyitható terek fölé helyezett nyeregtetők oromzatai mesterkélten utalnak észak-európai történelmi városokra, amit a nyerstégla – egyébként indokolt és meggyőző – alkalmazása is felerősít.

A balassagyarmati együttes mindazonáltal jelentős állomása Reimholz Péter „absztrakt” felől „realista” irányba lendülő pályáivének, ahogyan a VIDEOTON épület is az volt. Ha a VIDEOTON épületére – az archetípusok „determinált metamorfózisa” szempontjából – mondható az, hogy *már nem* maradéktalanul „absztrakt”, akkor – hasonló szempontból – a balassagyarmati komplexumra azt lehet mondani, hogy *még nem* maradéktalanul „realista”. Még nem maradéktalanul az, elsősorban talán éppen túlságosan is posztmodern „viselkedése” miatt, aminek következtében mintha a kelleténél többet bízna a formák valamit jelentő, valamire utaló szerepére, mint az építészeti formálás önmagát tematizáló, műbe zárt felidézhető erejére.

A posztmodern formálási gátlásoktól megszabadító „kalandja” ugyanakkor fontos és szükséges lépés volt ama bizonyos – korábban már jelzett és jellemzett – „ugrás” szempontjából. A posztmodernitás, megszüntetve a szingularitás uralmát, egyrészt előidézhette a plurális zsarnokságát, másrészt tudatosította a kényszerű menetétől megszabadított történelem lehetőségeit is, ami nem csupán a „minden idézhető” emésztetlen eklekticizmusa, sokkal inkább lehetőség; például a korszerűség tartalmának – már érintett – újragondolására. Reimholz Péter számára ezt az utóbbit jelentette: néhány korábban is fontosnak tartott mester – köztük a legfontosabb: Asplund – munkássága, megszabadulván a ráakódott „történelmi ballasztól”, aktív hatást kifejtő és elsajátítható részévé válhatott a (választható) hagyománynak.

AZ EZREDVÉGI ÉPÜLETEK

Mindaz, ami eddig szóba került, amiatt a négy új budapesti épület miatt került szóba, melyek 1999/2000-ben készültek el. Szándék szerint azért, hogy megteremtődjenek azok a feltételek, amelyek lehetővé teszik ezeknek az épületeknek az „olvadását”; azért, hogy létrejöjjön az értelmezésnek az a dialógikus szerkezete, melynek elvárás-horizontján a megértés „közös világban való részesedést jelent”.¹⁷

A négy épületből három téглаépület akár egy sorozat darabjainak is tekinthető, melyek térben is közel vannak egymáshoz.

Ennek a sorozatnak az első darabja a Krisztinavárosban, a Vár délnyugati lejtőjén, a Logodi és a Bugát utca sarkán álló lakóház. Ezen a helyen a középkorban falu volt – a neve: Logod –, de erre már csak az utcanév és egy templom szórványos maradványai emlékeztetnek éppen a lépcsős Bugát utca és a Logodi utca sarkán az új ház mellett. A hely atmoszféráját most a két világháború között épült többlakásos bérházak határozzák meg. Az új ház ennek a kissé vegyes építészeti arculatot mutató utcának egyik régóta üres telkét tölti be, kiegészítve az eddig megszakított térfalat. Az északkeleti–délnyugati tájolású épületnek egy utcával párhuzamos és egy utcára merőleges szárnya van, melyek a mélygarázsok szintje felett kialakított lakókertet keretezik. A felső szintek erkélyeiről és teraszairól pompás kilátás nyílik a délnyugati irányban fekvő városi park, a Vérmező felé. A helyszín adottságai miatt a háznak akár oka is lehetne rá, hogy extravagánsan „viselkedjen”, de nem teszi. A Logodi utca felé a homlokzat sík felületét csak a két lépcsőház nyílásrendszere ritmizálja, és csak a két épületszárnyat összekötő garázslejáró földszintes tömege tagolja. Eredetileg a homlokzat anyaga a karakteresebb vörös téгла lett volna; a fehér mészhomoktéгла kényszerű használata a – helyenként sztereotípiákra hagyatkozó – homlokzati részleteket összemosza. Mind közül talán ennek a háznak van a legkevésbé kisugárzása. Erejét elsősorban a telepítés józansága és tömegformáinak összefogottsága adja, de az ebből fakadó formálási esélyek kibontakoztatására – a ház „képződménnyé” változtatására – mint ha már nem lett volna mód vagy nem adódott volna lehetőség.

„Jelentőség” és „szerep” viszonyának egyensúlya a vári ház esetében viszont, mintha maradéktalanul megvalósult volna. A ház a lankásan lejtő és tölcséresen szélesedő Fortuna utca és a keskeny Kard utca sarkán áll. Nem elfoglalja, kiszorítja magának a helyet, hanem betölti azt. A Várban a hely és annak szelleme – a „genius loci” – kötelez, hiszen a budai várnegyed a Világörökség része.

¹⁷ Hans-Georg Gadamer: *Épületek és képek olvasása* (1979). In: *A szép aktualitása ...*, i. m. – Németül: *Über das Lesen von Bauten und Bildern* (1979). In: *Gesammelte Werke, Ästhetik und Poetik I.*, i. m.

A hely szelleme viszont úgy tűnik, hogy csak a „hely testében” érzi jól magát. A hely testéből – még a romokból is – sugárzó formai erő talán minden stílusjegynél hatékonyabban képes megőrizni az épülettestben – a „hely testében” – szunnyadni kényszerülő szellemet. A műemlékekhez való tevékeny viszonyulásnak talán éppen az a lényege: felébreszteni az épülettestben csipkerózsika-álomban szunnyadó, de megújulásra is képes szellemet, hiszen ez elsősorban nem a korhoz, hanem a helyhez kötődik. Az épülettest, melyben a hely szelleme otthonra lelhet, nem lehet kósza árnyak és megidézett kísértetek birodalma: az otthonosságot külsődleges formai gesztusok vagy motívumok halmozása nem biztosíthatja. Az épület konkrét egzisztenciája – mint azt már érintettük – több is, más is, mint csupán reprezentáció. Az épülettest „formai ereje” tér is, forma is, funkció is, anyag is – mind a benne lakozó szellem szolgálatába állítva. E várbeli épülettest régi épületek maradványait magába foglalva – fogadva úgy áll ott a sarkon a sorban, mintha mindig is ott állt volna. Viselkedése hasonlatos ahhoz, ahogyan épületszomszédai viselkednek. A különbség legfeljebb annyi, hogy a szomszédok hallgatagabbak, kevesebbet árulnak el múltjukról, a jövevény viszont – szinte bemutatkozásképpen – elmeséli, megmutatja – vagy inkább nem rejti el – születésének körülményeit. Formákból képződő „beszéde” mértéktartó és pontos, s miközben saját korára jellemző finom (formai) fordulatokkal adja elő történetét, nem törekszik arra, hogy többnek mutassa magát, mint ami. Újdonságában nem hivatkozik, hiszen az újdonságot egész megjelenésének frissessége és részletei magától értetődően sugározzák.

A történet, a hely, az utcasarok története, amit a ház friss formai erővel jelenít meg, bővelkedik izgalmas fordulatokban. A középkorban ezen a sarkon több telken, több ház állt. Az egyik ház oromzata a Fortuna utcára nézett, a többi a Kard utcára. A házak földszintjén boltok voltak; ennek nyomait az új házon feltárt falmaradványok és nyílások jelzik, a házakat pedig két új oromzat segít elképzelni. Budavár ostromakor (1686) a házak rommá váltak, s a romokat felhasználva a sarkon barokk ház épült. Ennek bejáratát lendületes ív – jellegzetes Reimholzmotívum – idézi, homlokzatára néhány nyíláskeret utal, tömegét pedig az egész épület tömege mutatja. A második világháborúban (1945) aztán ez az épület is rommá lett. A hely szelleme ezek között a falak között bolyongott mostanáig, hogy aztán végre otthonra leljen ebben a nyerstégla házban, melynek „képződményszerű jelenléte” erős aurával rendelkezik.

Hasonlóképpen ahhoz a házhoz, amelyik a Vizivárosban áll és a Szabó Ilonka utca meg a – vele párhuzamosan, de lejjebb futó – Toldy Ferenc utca házsorát együttesen fejezi be, zárja le. Ez a ház nem olyan „beszédes”, mint várbeli társa; igaz, elmondanivalója sincs annyi, hiszen ezen a helyen még „csupán” egyszer állt ház, aminek ráadásul csak a hült helye maradt. Következésképpen mintha ennek az új háznak csak egyetlen mondanivalója volna: a jelenléte által megvalósuló marandóság. Talán ezért akart – a helyet ismét betöltve – kortalan képződményként

megtestesülni. A ház mondanivalójához a tervezők – Reimholz Péter és Csomay Zsófia – a maradandóság kifejezésére alkalmas klasszicizáló formai nyelvezet egyik mértéktartó dialektusát választották.

Természetesen nem egy holt nyelv frázisait akarták idézetként belekeverni valamilyen lapos és/vagy zavaros építészeti beszédbe – cicomázással élénkítendő a semmit mondást –, hanem a klasszicizmus általános kategóriáit – mértéktartás, kiegyensúlyozottság, ünnepélyesség stb. – akarták konkrétan, „realista” módon, felidéző erővel megjeleníteni. Ahogyan ez Gunnar Asplundnak is sikerülhetett annak idején, vagy esetleg, ahogyan még a „szocreál” idején is sikerülhetett egy olyan építésznek, mint például Rimanóczy Gyula. A ház patinás sötétvörös téglafalai és a lábazati szint csiszolt mészkőlap burkolata, mintha az ő műegytemi épületeinek maradandóságát is visszhangoznák.¹⁸ Az épület Toldy Ferenc utcai sarkát a merőlegességből optikailag mintegy kibillentő „forma-bontás” a lábazat szintje felett viszont távolságtartást (is) teremtő gesztus, ami a jelen időre (is) utal, akárcsak a ház belső világa – az udvar, a függőfolyosók, az enteriőrök –, ahol a kortalanság érzete még inkább jelen idejű. A várbeli házhoz hasonlóan erről a házról is elmondható, hogy maradandó formai „képződményként” otthonos teste a hely szellemének.

A negyedik épületről, a Hungária körúton álló „szoftver” irodaházról viszont – bizonyos megszorításokkal – azt lehet mondani, hogy egy épülettesten kívüli térbeli struktúra „kontextuális sávjába” terelte a hely vagy inkább az építészet szellemét.

A SIEMENS 3/A jelű irodaháza ugyanis egy formatervezett tárgyra hasonlít. Ezt a tárgy-állapotot egyrészt az irodaház-funkció által megkívánt technikai, technológiai követelmények erősítették fel, másrészt a tervezők szándéka is az volt, hogy mentesítsék a házat az „autonóm” tárgy-identitástól eltérő (építészeti) tulajdonságoktól és feladatoktól. A formálás végletesen absztrakt szintjén arra keresték a választ, hogy az „önmagában való dolog” – az autonóm tárgy fogalma – egy építészeti alkotásban megragadható-e?

Ehhez a kiindulópontot is és az ellentmondásos helyzet feloldását és megoldását is a hely „elrendezés orientált” értelmezése jelentette. Az autonóm tárgyként megfogalmazott irodaház hátrahúzódsát az utca beépítési vonaláról a telek struktúrájának összefüggései inspirálták. Az így kialakult előtér – „kontextuális” erőter – alakítását viszont az utcai térfal-képzés követelménye determinálta. Ennek lett a

¹⁸ Rimanóczy Gyula (1903–1958) a huszadik század első felének, közepének egyik legkvalitásosabb építész. Művei – legyenek azok neobarokk, modern, neoklasszicista vagy szocreál stílusúak – mindig az építészeti minőséget juttatták érvényre. Legismertebb, olasz hatásokat is tükröző műve a Pasaréti Szent Anna-templom (1931–1937), ill. a Pasaréti téren épült buszforduló állomásépülete (1937). A Műegyetem R, T, H jelű szocreál épületein (1950–53) a skandináv klasszicizmus remineszcenciái érződnek.

következménye az előtér városi köztérként való kezelése. E térség határait – az utca felé és az utca felől – kétszintes pillérekre állított üvegfal jelzi, amit az irodaházzal üvegfedésű pergola kapcsol össze. Az „autonóm” épület-tárgy mellé helyezett – szélről, esőtől és zajtól is védő – transzparens térréteg ekképpen az építészeti eszközök és gesztusok zónájává vált, elkerülendő az irodaház – menetközben érzékelt – tárggyá válásának veszélyeit. A térburkolat, a fasor, a mészkőlap-burkolatú pillérek és a szomszédos épülettel kapcsolatot teremtő előrehúzott lépcsőház-tömb mészkőlapos utcai falsíkja – mind az „autonóm tárgy” épületként való értelmezhetőségét segítik.

Az „autonóm tárgyként” formatervezett irodaház – majdnem megszüntetett – épület-identitása tehát voltaképpen a „kontextualitás sávjában”, strukturális képződményként keletkezett. Mialatt keletkezett, majdnem a technika szabta meg a szellem helyét és nem a szellem a technikáét, de végül sikerült egyensúlyt teremteni.

A SIEMENS irodaház kapcsán Reimholz Péter „feladat-ívet” meghatározó „belső ingája” egy „absztrakt” szélső helyzetből lendült „realista” irányba; vissza-idézve annak az immár három évtizede belendült „alkotói ingának” a kezdőpontját is, melynek folyton mozgásban tartott dinamikája a pálya ívének lenyomatait rajzolja az idő síkjára és mozgási energiát szolgáltat az „építészet ingájának” lendületéhez is – az egyensúly keresése folytatódik.

A HUNGARIAN ARCHITECT AT THE TURN OF THE MILLENNIUM: PÉTER REIMHOLZ

Summary

Péter Reimholz was born in 1942 in Budapest. He was presented by Ybl prize twice. He is one of the outstanding, decisive figures of contemporary Hungarian architecture.

His life-work was acknowledged with Kossuth prize in the year of millennium, at the middle of his career. In this latter prize showing more than professional appreciation probably those works were highlighted that were erected at the end of this decade, in recent years. These are parts of the series: a residential and office building including several flats in Krisztinaváros, an apartment house in the Castle, a guesthouse in Víziváros, and an office building designed together with Antal Lázár in Pest, in Hungaria avenue. These are three brick buildings in Buda, in the Castle district, having one essence from the first sights, and a software house having a different essence in the suburban avenue of Pest.

These houses are linked together in essence by their contextual relationship to their place, their environment. Unlike the contemporary buildings these ones do not force themselves into a place, do not occupy their place but fill it in, and doing so, they fulfill their role they try not to overemphasise, overlay their role possibilities, that is defined by their function, suggested by the context of the site and depend on the intention of the architect. Architectural importance, identity and value of Péter Reimholz's houses are emphasised by the architectural role interpreted, implemented and shaped in accordance with the significance of the site together with the directness of realisation.

Keywords: Peter Reimholz, contemporary Hungarian architecture