

Mélyi József

AZ ÉPÜLÉS SZELLEME

JOVÁNOVICS „NAGY CORVINUS NAPÓRÁJA”

Jovánovics György eddigi életművének van egy különös jellemzője. Egy-egy újonnan keletkező mű ugyanis nemcsak újabb láncszem a sorban, vagy egy meghatározott műcsoport kiegészítő darabja, hanem a művész által hozzárendelt keresztreferenciák és utalások révén maga is olyan értelmezési keretet hoz létre, amely befoglalóként új aspektusokkal bővíti valamennyi, vagy legalábbis számos addigi munka jelentését. Ezt a körkörösen vagy inkább spirálisan épülő életművet megragadhatjuk a doboz, illetve a tükör hasonlatával – mindkettő csaknem a kezdetektől Jovánovics művészi fogalomkészletének szerves része. Az évtizedeken át vissza-visszatérő téma, a doboz-szobor gondolatának analógiájára az egymásra épülő vagy egymást kiegészítő, ellenpontoszó munkákat a visszacsatolások, az asszociatív vagy véletlenszerűnek tűnő kapcsolódások és a művészettörténeti utalások nyomán – Duchamp fogalomhasználatából kiindulva – tekinthetjük „egymásba dobozolt” műveknek. A tükör-hasonlatot pedig maga Jovánovics veti fel az 1995-ös Velencei Biennálén az életmű kiemelt munkáit bemutató magyar pavilonról Hans Beltingnek írott levelében: „azt akartam, hogy a magyar pavilon bal oldali szárnyában kialakított korai figuratív műveim [...] a másik oldalon formailag kései műveimben tükröződjének – az átrium kettős üvegfalán, az udvaron átlátva –, egymással szemben”.¹ A térbeli tükröztetést metaforikusan az életműre vonatkoztatva minden újabb mű a sokszoros tükrörendszer részévé válik.

Ezen belül is különös helyre kerül *Az Épülés Szelleme – A Nagy Corvinus Napóra* című, a Magyar Universitas Program keretében csaknem hároméves folyamat végén, 2009-ben a Corvinus Egyetem homlokzatára installált plasztika. A mű, amely nevezhető köztéri alkotásnak, installációnak vagy épületszobornak, szinte valamennyi eddigi „dobozhoz” illeszkedik, egyszerre értelmezhető Jovánovics korábbi műveinek architektonikus vonatkozásából, a doboz-szobrok ház-jellegéből vagy a reliefek formanyelvéből kiindulva, s ezzel egyidejűleg tükröződik benne a művész szobrászatról és a látásról kialakított általános pedagógiája is.

Hatalmas mérete ellenére rejtőzködő kulcsműről van szó. Az épület Közraktár utcai főhomlokzatának egy részét elfoglaló alkotás a hétköznapi befogadó, a gyorsan elhaladó autós, az épületet használó egyetemista vagy a túlparti járókelő számára felületes pillantással díszletnek is tűnhet, egy közepesen sikerült „irodaház” kiegyensúlyozó térelemének. Magát a kiegyensúlyozatlan épületet² – még a Jovánovics-mű

¹ *Ut manifestus atque apertius dicam.* Budapest, Kiscelli Múzeum, Fővárosi Képtár, 1996. június 14. – július 14. 12.



Jovánovics György: Az épülés szelleme. Nagy Corvinus Napóra, 2009. Plasztika a Corvinus Egyetem Közraktár utcai épületén. Fehérre festett acél, 33 x 13 x 2 m. © HUNGART, © Markója Csilla felvétele

partról látható panorámában szinte eltűnő képletet eredményeznek, ami egyébként sem a Műegyetem, sem a Közgáz dunai látványt szervező régi főépületeiről nem mondható el.⁵

Az épület – az oszlopcsarnok meglepő tágasságától eltekintve – nem emelkedik ki környezetéből különleges építészeti megoldásaival; illeszkedésre törekvő arányaival nem helyez el új hangsúlyt a Duna-parton. Az *Épülés Szelleméről* mint szoborról – bár az épület szerves részévé válik – ennek épp az ellenkezője mondható el. A mű az épület bejárata és a fölötte előreugró épületrész mellett húzódó 30 x 10 méteres téglalap alakú falfelületen kapott helyet, méretével, színével és absztrakt elemekből építkező kompozíciójával új hangsúlyt adva a homlokzatnak. A matt fehér, üreges acél rúdelemekből és a kockából származó testekből, kubusból, trapezoéderből, illetve háromszögletű és L-alakú tagokból álló installáció mind vízszintesen, mind függőlegesen kissé túlnyúlik az épületen: a kompozíció legfontosabb vertikális eleme, a tetőn három méterrel túlemelkedő „pálca” napos időben napóráként, leolvashatóan mutatja az időt. A kompozíció minden eleme önmagában zárt tömeget alkot, a kubusok és pálcák a néző előtt láthatatlanul maradó oldalukon sem nyitottak; az elemek egymásra épülnek, a tagok általában egymást tartják. Jovánovics leírásában⁶

² Tervezők: Dr. Oláh M. Zoltán, Lázár Antal DLA, Szerdahelyi László; belsőépítészeti terv: Szokolyai Gábor.

³ Torma Tamás: Érzelemgazdaságta(la)n. A Közgáz új Campusa a Közraktár utcában. *Népszabadság*, 2007. október 5. (<http://www.nol.hu/archivum/archiv-466708>)

⁴ Kereszttyúzbén. Wesselényi-Garay Andor – Csanády Pál párbeszéde. *Vita a Corvinus Egyetem új tömbjéről. Alaprajz*, 14, 2007, 6. 22–25.

⁵ Martinkó József: Das Kapital. *Élet és Irodalom*, 2007. szeptember 28. http://www.es.hu/martinko_jozsef;das_kapital;2007-09-30.html

megvalósulása előtt – valóban számos kritika érte. A kritikusok a ház homlokzatából általában csak a hatalmas oszlopcsarnok térformáló erejét emelték ki, de kifogásolták mindenekelőtt az egyes részek arányait³, a negyvenöt fokos szögben a falhoz rögzített, esténként megvilágított üveglapokat pedig ezen a helyen alkalmatlan vagy hatásvadász látványelemnek⁴ ítélték. Martinkó József a Dunához fűződő kapcsolat hiányát említette, illetve másokhoz hasonlóan az épület kiemelt helyzetének és átlagos építészeti megoldásainak ellentmondására hívta fel a figyelmet: „Az épület kőborításának sápatag sárga színe vagy a főhomlokzati oszlatok ötlettelensége a túl-



Jovánovics György: Az épülés szelleme. Nagy Corvinus Napóra, 2009. Plasztika a Corvinus Egyetem Közraktár utcai épületén. Fehérre festett acél, 33 x 13 x 2 m.

© HUNGART, © Jovánovics György felvétele

három szintre osztja a művet. A járósínten egy majdhogynem önálló plasztika áll, „enyhén antropomorf, de elementárisan egyszerű kubusokból”. A hangsúlyos elem itt egy „visszahúzódó negatív tér, amely éppen be tud fogadni egy emberi alakot”. A középső szinten az alsó sáv témája ismétlődik meg, módosult változatban (a két

⁶ Jovánovics György: Egy pályázat (műleírás). *tranzitblog.hu*, 2010. IV. 23. http://tranzit.blog.hu/2010/04/13/egy_palyzat_muleiras_ii_resz



Jovánovics György: Az épülés szelleme.
Nagy Corvinus Napóra, 2009.
Plasztika a Corvinus Egyetem
Közraktár utcai épületén. Fehérré
festett acél, 33 x 13 x 2 m. ©
HUNGART, © Markója Csilla felvétele

szinten pedig a kiugrás fölötti vízszintes ablaksor. Jovánovics szobra most mindkét sávba belenyúlik, miközben a légiesen könnyednek tűnő (ugyanakkor az anyagból következően komoly súlyú) elemek a kiugró épületrész alá, fölé és az ablakok közébe is behúzódnak; a plasztika egyszerű geometrikus alakzatai organikusan kapcsolódnak a még egyszerűbb elemekből megszerkesztett homlokzathoz.

Jovánovics művét az épülethez kapcsolódó jelnek tekinti: „azt merem remélni, hogy tervezett művem jel lehet a Duna parton, segíti az árkád és a kapuzat feltárulását északról, építészeti is kapcsolódik az épület külső kialakításához, szervesül azzal. (...) Nem független applikáció, hanem egylényegű az épülettel”. A szobor természetesen mindenekelőtt az épülettel kialakított kapcsolatából kiindulva értelmezhető; Jovánovics mind a leírásban, mind a kézzelfogható-látható kész műben a monumentális plasztika és az architektúra viszonyát állítja középpontba, mégpedig az életmű egyes elemeire kezdettől fogva jellemző, gazdag művészettörténeti vonatkozások segítségével.

A szobor és az épület egylényegűségének kérdése hullámzó intenzitással – gyakran elválaszthatatlanul az emlékmű problematikájától – végigkísérte építészeti és szobrászati kapcsolatának huszadik századi történetét. Az elmúlt század első felében

alsó szint akár kizárólag antropomorf értelmezést is lehetővé tenne). „Ezen a párkányszinten a horizontális mozgást szabadon kihasználva sorakoznak a formák”, sűrűsödésükből „szabadul ki a plasztikai kompozíció legfontosabb eleme: egy rendkívül karcsú, huszonnégy méter hosszú pálcátag, amely szinte lebeg a térben”. A felső szint levegősen kialakított együttes, amely elsősorban a távolról is kivehető fény-árnyék hatásokra épül.

A túlsó partról nézve, az épületet elsősorban a homlokzaton túlnyúló elemeivel átíró szobor inkább rajznak tűnik, semmint háromdimenziós alkotásnak: a plasztikai forma mintha kiszögellések nélküli felületi dísz lenne. Közelebbről, közvetlenül a pesti Duna-partról rápillantva a felület „megmozdul”, és inkább színházi értelemben vett díszletként hat, míg közelről a teljes kép helyett a geometrikus tömbök és pálcák kézzelfogható monumentalitása uralja az érzékelést. A szobor elhelyezése előtt az üres felület csupán a keskeny ablaknyílások két vékony függőleges csíkja tagolta, a felső

a klasszikus épületszobor és az emlékmű lehetetlenségének felismerését követően elsősorban a konstruktivista képzőművészek nyomán erősödtek meg az építészet és a szobrászat kapcsolatának radikális átalakítására irányuló nézetek. El Liszickij Proun-terei a festészet, a szobrászat és a formatervezés szemléletét egyesítik egy architektonikus elgondolásban – ennek köztéri kivételése többek között egy ünnepi Proun-utca 1921-es, homlokzatokra applikált terve –, Tatlin reliefjei és kontra-reliefjei pedig a síkból kilépve a teret birtokba vevő „építészeti” konstrukcióként készülnek. A geometrikus elemekből felépülő „épületszobor” és az épület képzőművészeti díszíthetőségének kérdésére a művészek a második világháborút követően elsősorban a Bauhaus szellemiségéből kiindulva keresnek választ. Antoine Pevsner például a „plasztikai művészetek” közti szintézis lehetőségét az absztrakt művészet köztéri felhasználásában látja. A negyvenes-ötvenes években valóban megjelennek az épülő házakhoz rendelt absztrakt szobrok, hogy az architektúrát kiegészítő, dekoratív elemként „életre keltsék” az épületeket. Ennek legismertebb példája Carlos Raúl Villanueva épületegyüttese, a Caracasi Központi Egyetem campusán, ahol többek között Hans Arp, Alexander Calder, Henri Laurens, Victor Vasarely művei kerültek az egyes épületek közti terekbe vagy a házak falaira. Naum Gabo a rotterdami De Bijenkorf áruház épületéhez kapcsolódva elhelyezett művével már a dekorativitáson túlmutatva az építészet és a szobrászat integrációját tűzi ki célul. A hatvanas években a minimalizmus térszemléletében – a néző bevonása a szobor terébe – a szobrászat szinte szó szerint átlép az építészet területére; ez a szemléletváltás alapozza meg Robert Smithson 1969-ben közölt, de máig érvényesnek tűnő gondolatát: „A művészet ma már nem csupán az építészet kolonca vagy egy tárgy, amelyet hozzáadnak a kész épülethez, hanem az építés folyamatában való állandó részvétel, az alaptól kezdve tetszőleges magasságig és vissza.”

Jovánovics Corvinus-épületplasztikája a korábbi asszociációk és utalások mentén, illetve közvetlenül, tulajdonképpen valamennyi fent felsorolt huszadik századi pozícióval párhuzamba állítható. Bár a művész az épület tervezésének szakaszában még nem működött együtt az építészekkel, mégis a Smithson által megfogalmazott nézet tűnik a legközelebbinek: Jovánovics ebből a szemléletből kiindulva idomul az épí-



Jovánovics György: Az épülés szelleme.
Nagy Corvinus Napóra, 2009.
Plasztika a Corvinus Egyetem
Közraktár utcai épületén. Fehérré
festett acél, 33 x 13 x 2 m. ©
HUNGART, © Markója Csilla felvétele



Jovánovics György: Az épülés szelleme.
Nagy Corvinus Napóra, 2009.
Plasztika a Corvinus Egyetem
Központ utcai épületén.
Fehérrre festett acél, 33 x 13 x 2 m.
© HUNGART,
© Jovánovics György felvétele

észteti tervhez és ezzel egyidejűleg maga is építészként gondolkodik. Szobra valóban „művészi alkotásként és architektúráként egyaránt értelmezhető”. „Munkásságomban igen korán megjelent az architektúra, a ‘HÁZ’. Nem mint illusztráció, hanem mint architektúrával egyenlőségű plasztika. Doboz-szobraim sora épített belső terek, architektúrák portréi...” – foglalja össze az építészettel való kapcsolat lényegét Jovánovics a műleírásban. *Az Épülés Szelleme* a doboz-szobrok közül a legközvetlenebb rokonságot az 1995-ös *Nagy Hasáb*bal mutatja, nem csupán a pálcák és kubusok formai hasonlósága vagy az egész mű konstrukciója tekintetében, hanem a Hasáb mint Ház-metafa gondolatából következően. A *Nagy Hasáb* hátoldala „sima tűzfal”, „homlokzatán” pedig a „tűzfal”-területekre átnyúló, a síkból itt-ott finoman vagy erőteljesebben kihajló plasztika látható. A *Nagy Napóra* ebből a (speciális) nézetből a *Nagy Hasáb* (amely maga is a reliefek és doboz-szobrok metszetében értelmezhető) köztéri kivetülésének tekinthető. Sőt, Jovánovics valamennyi doboz-műve értelmezhető egy következő, az előzőt magába foglaló nagyobb munka vázlataként; így tehát *Az Épülés Szelleme* sem más, mint vázlat: „A felületre installálendő térbeli rajz szándékom szerint kedvenc építészem gyors, szabadkézi skicceit, tér- és tömegvázlatait vette mintául. Az épület visszahúzott északi falfelülete mintha a jelen épület tervezőinek rajzasztala lenne, amelyről hirtelen, de nem logikátlanul kilép a *megépült ház*.” A terv és a megvalósult mű csakúgy, mint korábban a minta és az öntvény, a fotó negatívja és a kész kép, egymásba dobozolva, egymást különös módon tükrözve jelennek meg Jovánovics műveiben épp úgy, mint az életmű egészében.

Az Épülés Szelleme azonban mindenekelőtt: relief. Nem csupán azért, mert Jovánovics korábbi (nem színes) reliefjeihez hasonlóan a Központ utcai homlokzaton megjelenő mű befogadása is a visszafogott fény-árnyék hatásokra és a szín hiányára épül. Relief elsősorban a szobor és az architektúra kapcsolatának XX. századi folyamatos újraértelmezése előtti, klasszikus értelemben; abban az értelemben, ahogy Adolf von Hildebrand 1893-ban megjelent, *A forma problémája a képzőművészetben*⁷ című művében megfogalmazta. Jovánovics korábban is többször hivatkozott Hildebrandra, aki a szobrászatot elsősorban a tér, a mozgás és a percepció felől

tészteti tervhez és ezzel egyidejűleg maga is építészként gondolkodik. Szobra valóban „művészi alkotásként és architektúráként egyaránt értelmezhető”. „Munkásságomban igen korán megjelent az architektúra, a ‘HÁZ’. Nem mint illusztráció, hanem mint architektúrával egyenlőségű plasztika. Doboz-szobraim sora épített belső terek, architektúrák portréi...” – foglalja össze az építészettel való kapcsolat lényegét Jovánovics a műleírásban. *Az Épülés Szelleme* a doboz-szobrok közül a legközvetlenebb rokonságot az 1995-ös *Nagy Hasáb*bal mutatja, nem csupán a pálcák és kubusok formai hasonlósága vagy az egész mű konstrukciója tekintetében, hanem a Hasáb mint Ház-metafa gondolatából következően. A *Nagy Hasáb* hátoldala „sima tűzfal”, „homlokzatán” pedig a „tűzfal”-területekre átnyúló, a síkból itt-ott finoman vagy erőteljesebben kihajló plasztika látható. A *Nagy Napóra* ebből a (speciális) nézetből a *Nagy Hasáb* (amely maga is a reliefek és doboz-szobrok met-

ragadta meg, és szembeállította egymással a távolsági képet eredményező kétdimenziós látásmódot és a tapintás benyomását ébresztő mozgásképzetet. A két véglet – a látás és a tapintás – közti észlelési módokban a látás benyomása és a mozgásképzet keveredik egymással. Hildebrand szerint a szobrász a mozgásképzeteket fordítja le a néző számára a távolsági képből összeálló látvánnyá. Jovánovics a leírásban tulajdonképpen közvetlenül hivatkozik Hildebrandra: „Világossá vált, hogy a kompozíciónak egyesítenie kell az egészen közeli, a közép, és a távoli nézetekre érvényes pillantást. De úgy, hogy minden szemlélőnek azonos értékű látványt nyújtson. Azoknak, akik a járdán haladnak (közelnézet), akik az úttest túloldalán állnak, vagy a környék turbulens forgalmában vesznek részt (középtáv), és azoknak is, akik a Dunán hajózza, vagy a túlsó partról nézve (távolnézet) szemlélődnek.” A hildebrandi fogalmak tekintetében teremthető meg a legközvetlenebb kapcsolat Jovánovicsnak a 301-es parcellában felállított 56-os emlékműve és a mostani köztéri mű között is. Ezt az esztétikai összefüggést Rényi András így fogalmazza meg: „Amikor tehát Jovánovics az emlékmű leglátványosabb pontjára éppen reliefekből összeállított kvázi-tárgyakat helyez, voltaképp saját régi témáját »a tapintásra és körüljárásra teremtett szobor puszta látvánnyá redukálásának« esztétikai programját »az újkori szobrászat nagy kalandját« idézi fel”.⁸

Jovánovics György életművének rendszere a „puszta látvány” és a tapintható szobor pólusai között, a teljes látás megteremtésének vágya és e látás pedagógiája mentén írható le. Doboz- és tükörrendszerében architektúra és plasztika viszonyrendszerét (tatlini értelemben) eddig legközvetlenebb módon talán *Az Épülés Szelleme* feszíti ki.

⁷ Adolf Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893. Magyarul: *A forma problémája a képzőművészetben*. Ford. Wilde János. Budapest, Atheneum, 1910.

⁸ Rényi András: A dekonstruált kegyelet. Jovánovics György 1956-os emlék/műve és a posztmodern szobrászat. *Holmi*, 7. 1995. 1405–1431. <http://www.renyiandras.hu/index.php/emlekezetpolitika/jovanovics-1956-os-emlekmve-a-301-es-parcellaban>