

KESERÜ KATALIN

ÁLARC NÉLKÜLI BÁL

Makovecz Imre emlékére, halálának évfordulóján

Makovecz Imre az építészet, de különösen a saját építészete mibenlétének meghatározásához a stílustörténeti (művészettörténeti), funkcionális, valamint a mérnöki leírásoknál fontosabb szempontokat határozott meg, az előbbieket pedig megtagadta abban az interjúban, melyet Rozgonyi Iván készített vele, *Spiritusz* címmel, 1967-ben.¹ Szempontjai mind az építész szándékait, mind a „befogadó” érzékelését figyelembe veszik.

1. Az építészet nem „szolgálja” a civilizációt (a máig érvényben lévő és csupán gyakorlatias építészeti funkció-felfogás értelmében).

2. Mivel viszont „az ember szellemében és nem testében egzisztál”, az építészet szellemi alkotás. (E sarkítottan szembeállító megfogalmazás szerint a testiség az ember negatív tartománya lenne, azonban mind az interjú további részei, mind az építész házai, mind a körülbelül egy évtizeddel később kristálytisztán megfogalmazott világfelfogása² ennek ellentmond. A sarkításra a „szellemi” jelentőségének kihangsúlyozása érdekében volt – retorikailag – szükség az építészetben is, a szellemi munkát és munkásokat eltemető ötvenes évek után.)

3. Az épület mérhető tényeinek érzékelése helyett az átélésére van szükség.

4. Az épület nem (csak) látvány, hanem ennek folytonos újrendezése/rendeződése az idő- és térbeli bejárások („járkálás”) tapasztalatai szerint.

5. Az épületbe beleépül a hellyel való konkrét kapcsolata,



**Az épületleírásoknál
általánosan előforduló,
a(z emberi) testrészek
neveit átvevő
szakszavak építészettől
független és
feltehetően eredeti
jelentésére az építészek
korábban
nem gondoltak.**

6. az építész saját szellemi egzisztenciájának problematikája.

7. Az épület valóságtartalma az elevenisége.

Ez utóbbi fogalom Rozgonyi enyhén bíráló szavai nyomán merült fel, melyekkel Makovecz akkori épületeit illette. (A *berhidai vendéglő* és a velencei *Cápa étterem* [1963–64] óta új megoldásairól ismert építész „házai” közül addigra készen állt a szekszárdi *Sió csárda* [1964–65], a balatonszepezi *SZÖVOSZ-üdülő borozója* [1965–67] is – az első kivételével mindegyik arcszerű főhomlokzattal.) Kérdésében Rozgonyi figuratívként jellemezte Makovecz építészeti fogalmazását, s „túl erős” analógiáknak tartotta élőlényzerű formáit. Makovecz nem erre reagált válaszában, azaz nem adott magyarázatot az arcokra, a figurativitásra, hanem az eleveniséget hangsúlyozta, melyen tényleges (a már adott ismereteken, megoldásokon túllépő) gondolkodást és cselekvést, valamint konkrét életélvezetet értett.³ A külső szemlélő (Rozgonyi) szempontja ez esetben formaközpontú, modernista volt; az alkotó válassza az építészti alkotófolyamat és az alkotás összetettségre és kontextusaira utalt.

A pályakezdés évein (1959–62) már túljutott Makovecz szempontrendszere érett, határozott és független. Ennek és mintegy másfél évtized írásai, interjúi, épületei alapján kísérlem meg körüljárni építészti gondolkodásának egy különös „termékét”: az arcszerű épületet, előzményeitől kezdve a komplexebb rendszerekben való megjelenéséig. Az arc maga nem volt témája, önállóan még nem is tették vizsgálat tárgyává, konkrétan az „arcaira” nem kérdeztek rá a publikált interjúkban sem, holott jól meghatározható a felbukkanásuk, s elég szokatlan jelenség is egy ilyen épület ahhoz, hogy a törzsi kultúráktól távoli európai civilizációban feltűnést keltsen, akár elriassza az embert, ma is. Ezért is érdemes megkeresni azokat a szálakat, melyek mentén az arc-épülethez eljuthatunk, s amik e dolgozat tárgyát képezik, annál inkább, mivel problematikájuk ma is létezik. Talán ennek is köszönhető, hogy nemrégiben megjelent egy képes katalógus az itt kiemelt korszaknál későbbi, de arccal is rendelkező Makovecz-épületekről.⁴

Dolgozatomban megkísérlem felépíteni ezt a „tárgyat”, aszerint, ahogy kortársa, Michel Foucault meghatározta a tárgyképzés módszerét.⁵ Beépítetlen, természeti környezetben, vidéken, ott is a perifériákon jelentek meg arc-épületei, távol az (elit)kultúra színhelyeitől, általános tetszést aratva a közönség körében. Ismertetésük szokás szerint megjelent az építészeti szaklapban. Megbízója a SZÖVTERV (1962–71), majd a Pilisi Állami Parkerdőgazdaság (1977–81). Mindkét munkahelye különbözött a kor szocialista nagyiparához hasonlóan működő, elsősorban városi és nagyberuházásokkal foglalkozó állami tervezővállalatoktól, mint amilyen első munkahelye, a BUVÁTI is volt, ahonnan éppen ezért kilépett. Részben a társadalom szélesebb köreivel, részben a természettel való együttműködést – az építészti munka két alapvetően lényeges területét – tette elérhetővé ez a két cég. Megbízásai összefüggtek a közúti közlekedés fejlesztésének megindulásával az 1960-as években, jöllehet maga az autó még luxus- (és hiány)cikknek s nem munkaeszköznek számított akkor. Másrészt a hetvenes évektől a turizmus fejlesztésével is, mely több politikai tényezőnek köszönhető a ki- és beutazások újraengedélyezésétől a szálláshelyek számának növeléséig, beleértve a lakosság életszínvonalának emelkedését és a továbbra is működő szociálturizmust. Funkcionális műfajukat tekintve az e fejlesztésekhez kapcsolódó épületek (út menti csárdák, turista- és szabadidőközpontok) korábban nem jelentettek tervezői (szellemi) feladatot, az ilyen házak – egy-két kivételtől eltekintve – az általános építési gyakorlat vagy az állami kisajátítások eredményei voltak. Makovecz arc-épületei többszörös vákuumban jelentek tehát meg, a kihaltnak tűnt vidék (az ország) birtokbavétele és benépesülése, az élet megindulásának első jeleiként. Így nem egy folyamatos építészettörténet állomásaiként tekinthetjük őket, ha-

nem a hatvanas évek „eleven szellemisége”⁶ olyan megnyilvánulásainak, melyekre a közvetlen hagyomány nélküli szituáció és az ebben felfedezett szabadság ad lehetőséget. Éppen akkor, amikor a „folytonossághiányt” a folytonosságokat kreáló, hagyományos történetírással szemben Foucault az új tudományos gondolkodás egyik pillérévé tette.

Ha az ő nyomában próbálnánk megnevezni tárgyunkat, kijelentéseknek mondhatnánk az arc-épületeket, abban az értelemben, ahogy Foucault nem struktúráként, hanem létfunkcióként határozta meg ezt a nyelvi jelenséget 1969-ben.⁷ Kijelentés- (illetve kijelentéstevés-) meghatározása közel áll Makovecz jelenlétfogalmához, s nem csak a magyar nyelvből adódó lényegi azonosságuk miatt. Makovecz fogalma ugyanis nem más, mint az egzisztencia „előállítás” személyes cselekvéssel. Erre napjaink gondolkodásában mutatkozik ismét olyan erős igény, mint amilyen Makoveczet is jellemezte az 1960-as években.⁸ Jóllehet Foucault szerint a kijelentés nem (nyelvi) egység, amint Makovecz épületei azok, mégis azért, hogy konkrét tartalommal megjeleníti az egységeket és struktúrákat, átszelve „lehetséges struktúrák és egységek egész területét”,⁹ olyan aktivitásról tesz bizonyosságot, mely a tervező építész munkáiból is kielemezhető, aki maga is vizsgálta – olykor évtizedeken át – az adott (talált) struktúrákat és egységeket. Sőt Makovecz sokszor emlegeti – Goethére hivatkozva – a szabad vegyértékek jelentőségét is, melyek ugyancsak az aktív elemet hangsúlyozzák a meglévő – a tervezőnél „kéznél lévő”, „adódó” – egységekben és struktúrákban. Egymásba kapcsolódásukkal váratlan jelenségek alakulhatnak ki, és ezzel mintha – a szubjektum helyett – az alannyá emelt kijelentés működését igazolná a dolgok és ideák aktuális, értelmes összeállításában. Ezen a ponton azonban a mindkettejüket jellemző radikális gondolkodás közössége megszakad. Makovecz írásából és tevékenységéből ugyanis kiolvasható az ember mibenléte újradefiniálásának határozott igénye:

- a) a mindenkori ember *személyes* megismerő tevékenységével,
- b) mely *megismerés* átélt (fizikai és szellemi, lelki),
- c) önmagára, a konkrét helyre, anyagaira, a *térre*, dimenzióira és a bennük-létre irányul,
- d) ez a tevékenység azonos a *valóság* (az egzisztencia és dimenzióinak) létrehozásával.

Ezt a tapasztalatot véve kiindulópontként megvizsgáljuk azokat a „struktúrákat és egységeket”, melyekkel (mint a nyelv szavai, a szimmetria, az elevenség) ő maga is foglalkozott. Részben ezek jelentik épületei szellemi kontextusait, egyúttal az arccal is összefüggenek. Rávilágítanak arra, hogy az említett vákuumban megjelent Makovecz-épület miben tér el a megszokott építészeti környezettől.

„Gondolatok az építés szavairól”

■ Az említett, lehetséges összefüggésekre tényszerűen utalnak az épületekkel kapcsolatban használatos szavak.

Makovecz első, sokszorosított *Naplójának* (1974–78) nálam lévő másolatában van egy rész,¹⁰ mely a jelek értelmezéséhez kapcsolódva az épületrészek neveiről szól. A szavak – jelentéstartalmukat tekintve – az ember testrészeihez kötődnek, egymással testszerű összefüggésben állnak. „Összességük(ben) az épület egészét adják, de egymásra is utalnak.” Közülük az arccal-fejjel a következők hozhatók kapcsolatba: *homlok-zat, szem – ablak, szaru – szaru-zat, füles, álla, üstök, konty, haj(azat) – héjazat, bálvány, fej*. A *Napló II*. 1978–1980 közti anyagot tartalmaz, benne a *Gondolatok az építés szavairól* című, kétoldalas dolgozattal. E két kiadvány szerint Makovecz 1978 körül foglalkozott azzal, hogy az építészeti nyelvvel kapcsolatos tapasztalatait össze-

gezze, jóllehet az épületeit ismertette ezeket a szavakat – egy-két kivételtől eltekintve, melyek az általa akkor vizsgált paraszti kultúrából erednek – már jó évtizede használta.

Az épületeírásoknál általánosan előforduló, a(z emberi) testrészek neveit átvevő szakszavak építészettől független és feltehetően eredeti jelentésére az építésszek korábban nem gondoltak. Makovecznek az 1967-es balatonszepezi üdülőről szóló leírásában (1968) álltak össze arccá, s egyúttal a természeti környezet kontextusában nyertek értelmet. A lejtős területen, egymás fölött álló épületek karakterét „igyekeztünk a környezet sziklás, erdős formáinak megfelelően megtalálni. Az épületeknek »profilja« és »arca« van [...]. A falak lefelé szélesedő *talpukkal* sziklás és görgeteges talajon nyugszanak. [...] A zártság megszüntetését a tetőszerkezet *redőzetével* érzékeltettük. A használat egyszerű igényeit a természet elevenségének tágabb értelmű és értékű eszméivel igyekeztünk gazdagítani. Ezért törekedtünk természetes anyagok, kő, fa és kavics használatára.”¹¹ 1969-ben az előző évben befejezett épülethomlokzatát, a tatabányai *Csákányosi csárdáét* jellemezte arcszerűen, mint amelynek a tömegét „a kilátás felé eső oldalon két nagyméretű *szemöldök* nyitja fel”,¹² „az épület *orr-része*” pedig a tető súlyát vezeti a földre, „a *szarufák* alapjának tövébe vert farönknyalabon át. [...] Az épület *homloka* előtt kis terasz épült, amelyről áttekinthető a környék hegyes-dombos, erdővel borított vidéke.” (Kiemelések tőlem – K. K.)

A *Magyar Építőművészet* folyóirat új épületeket prezentáló, megszokott (és mérnöki típusú) leíró műfajában a kiemelték közt is feltűnik néhány szó, illetve toldalékaitól megfosztott szóalak: a tető *redőzete*, az épületek *orra*, *talpa* és *homloka*.¹³ Velük egyértelműen egy a hivatalos építészeti diskurzusban jelen nem lévő, őbenne azonban munkáló gondolatot jelzett az építész. Hasonló történet zajlott le egy évtized múlva Romániában, ahol egy művészettörténész gyűjtötte össze a hagyományos faépítéssel kapcsolatos kifejezéseket, és bennük, illetve az e szavakkal leírható házakban egy organikus társadalmi és világrend képét fedezte fel, az ókorig vezetve azt vissza, és egész Európában elterjedtnek mutatva be.¹⁴

Makovecz pár szóalakjával azonban megtörik az építészeti közbeszéd, előáll egy „folytonossághiány”,¹⁵ több értelemben is. Makovecz maga hozott létre egyet, megszakítva a szövegek egyhangúságát, illetve ezzel egyúttal felhívta a figyelmet egy létező folytonossághiányra (ti. a szavaknak megfelelő épületek hiányára).¹⁶ Makovecz rövid ismertetőiben egy másik beszéd kezd körvonalazódni, melyben kulcsfogalom az épületek arcszerűsége, ilyenformán élőlényzerű volta, s amely – az interjú logikája és a fentiek szerint – az elevenséggel függ össze. A gondolkodás és az élet elevensége az épületformáéval és –szerkezetével kerül összefüggésbe, ám a közömbösített szóbeliség nyilvánosságában (egyelőre) – a természetet uralni kívánó ipari Magyarországon ez is nagy szó! – mint a természet sajátossága jelenik meg. Ekként pedig két hagyományba is illeszkedhetett: Frank Lloyd Wright és Rudolf Steiner gondolataiba, épületeibe, melyek ugyan elhallgatottak voltak a szocialista magyarországi építészpolitika szerint, de melyekkel Makovecz – titokban – találkozhatott. Wright munkásságával már a Műegyetemen,¹⁷ Steiner építészetével pedig valóságosan is, első külföldi útján, 1964-ben.¹⁸ A modern építészet e két irányának eltüntetése a (szakmai) nyilvánosságból mesterségesen előállított folytonossághiánynak tekinthető. Ennek is köszönhető Magyarországon a folytonossághiányok irányában kimutatható érzékenység, mely részben (a hiányok pótlásával) a hagyományfolytonosságok rekonstruálására törekedett, másrészt merőben új struktúrák kialakítására, ezáltal a jelen(lét), a szellemi egzisztencia megteremtésére. Makoveczben mindkét irányban és a kettő különös ötvözésére is megvolt a hajlandóság.

■ Az 1980–81-es forrásszövegekben az építés eddig nem említett szavai: *gerinc, far, láb-fa, térd-fa, ajtó-szárny*.²⁰ A szavakból összeálló – elképzelhető – teljes lényeket szürreálisaknak találta Makovecz: ha csak ezekből a szavakból „próbálok képet alkotni egy épületről, akkor ebből egy szörnyeteg keletkezik. Egy egész különleges építmény”, amit ki is próbáltak egy Makovecz-féle magánpályázat keretében.²¹ „Egy félig emberi, félig állati, különös kreatúra-lény jött össze.” Makovecz egy szellemi észleletből (szavak) kiindulva, intuitív és kép(zet)alkotó gondolkodással ráébredt a fogalmak tartalmára, s – egyesítve őket – a(z) archaikus megismerési folyamatot cselekvőbe fordítva, épületein a szavak szükségképpen az eredeti (figuratív) s nem csak mérnöki értelmükben jelenhettek meg. Ebből sajátos formák, szerkezetek és terek születtek. Az alkotó típusú nyelvi archeológia (nevezhetjük az antropozófia megismeréslogikájának is) eredménye az „épületlény”, „kiben a család lakik, kinek szemében a tűz fénye világol, kinek szemén az ember lát ki, és tekinthet be egy lény belső világába”.²²

Ez a kreatúra szoros rokonságot mutat a tér fenomenológiájával nem sokkal korábban – a pszichoanalízis és költészet összevetése útján – foglalkozó francia filozófus, Gaston Bachelard tapasztalataival, aki a lelki (emlék-, álmoképek) és költői térértelmezésekből arra a következtetésre jut, hogy a ház az ember számára természeti lény.²³ Makovecz építészként továbbment: az épületlényt egykor létező épülettípusnak tekintette, melyet a szavak megőriztek, miközben az építészetről szóló beszédben a feladat, a szerkezet, az anyag megnevezése uralkodott el, s ezáltal gondolat nélkülivé, üressé, egyoldalúan a technológia (vagy korábban a stílus) által meghatározottá vált. „Pedig éppen a belőlük kirabolt általánosabb értékű elvek vagy rendszerek alkalmaznak az ember mesterséges környezetét megalkotni, annak veszélye nélkül, hogy gondolat híján az épített környezetben egy üres világ jelenjék meg.” Ezért a „Szentendrén épített szolgáltatóház fedelének hajló gerince, üstökös homlok, homlokán ülő két »naturalista« szeme, alul falakkal határolt, üres, csupa-üreg arca ezeket a szavakat éleszti építészeti valósággá újra.” (1973–76) „A megértés, a képzelet, a valóság határán a szavak épületlénnyé csoportosulnak, hogy egy új valóságot hozzanak létre.”²⁴ De csoportosul maga a megértés, a képzelet és a valóság is: nagyvillámi, a földből fokozatosan előkészítő építményét (1978) a terepviszonyokkal, az épület funkcióival és a „lényegével” magyarázta, „mely utat keres a megvalósulás felé”. Ez az ilyenformán élő és cselekvő lényeg,²⁵ az intuícióval született lényfogalom, mely vezeti a tervező kezét, nemcsak a lényyszerű épületnek, de a sokféleképpen definiált élő építészet egyik irányának is kulcsa. Elsősorban a képzelet szerepe révén kapcsolódik Bachelard gondolkodásához. Az előzmények, a szókészlet ismeretében azonban kevésbé látszik a tudattalanból fakadónak, mint inkább tudatos imaginációnak.

A folytonosságihiányban tehát született egy váratlan építészet, mely – Foucault műmeghatározásával ellentétben – „közvetlenül adódó”, „biztos” és „egynemű”.²⁶ A teljes lényeket mutató épületek és tervek, melyekre 1980-ban visszatekinthetett (a már említettek kivételével): a Szeged melletti *Halászcserécsarda terve*, 1968, Kecskemét, a *Haladás Áfész autószerelője terve*, 1969, Sopron, *Nagyföldvár szabadidőközpont strandépületének terve*, 1970, Sárospatak, *Művelődési Ház*, 1972–83, Velence, *Ifjúsági és szabadidőközpont terve* 1973–74, a *Visegrad-mogyoró-hegyi szabadidőközpont* egyes épületei 1977–80, Dobogókő, *Síház*, 1979–80. Mindegyiknek arca s elnyúló teste van. Ebben ludas volt a 19–20. század fordulójának építészete (Antoni Gaudí), melyet megtagadott a belőle is született modernizmus; a Frank Lloyd Wright-i (megszakított) hagyomány is, melynek kezdeményezője – Makovecz által tömörítve – úgy

fogalmazott: „az épület belülről kifelé valósul meg: a belső, a lényeg részleteire bomlik.”²⁷ A belső ebben a szövegösszefüggésben egyaránt vonatkoztatható az építész gondolataira, inspirációjára és a falak által közrefogott térre, ennek a magjára (Wrightnál a kandallóra) és a belőle kiinduló életre.

Vincent Scully amerikai építész és építészeti író is felfigyelt kor- és honfitársai munkáinak élőlénykarakterére a hatvanas évek általa új zsindeley stílusúnak nevezett építészetében.²⁸ Ezek a sík terepen álló, függőleges és magányos voltokkal feltűnő épületek nem csak az amerikai „ember és sorsa, a Természettel és az Idővel szembenálló emberi konstrukció problémájának” szimbólumai.²⁹ Azaz nemcsak a legenda amerikai identitás megfogalmazása miatt érdekesek (melyben természetesen szerepet játszik a nagy és üres táj is), hanem éppen ebből fakadó, álló emberszoborhoz hasonló megjelenésük miatt is. Jóllehet formáik nem emlékeztetnek az élőlényekére. Hozzátehetjük Bruce Goff extravagáns épületeit, illetve az épületeit kísérő funkcionális elemeket, melyeket szárnyas „lényekké” alakított (1970–71), a Corbusier *Unité d'habitation*jának tetején megjelenő szoborszerű, szellőző és egyéb rendszereket rejtő formák parafrázisaiként.

A lény- és szoborszerű Makovecz-épületek, a magányos amerikai épületalakok csak annyiban vethetők össze, amennyiben struktúráikkal az életre utalnak. A képzőművészeti mű szoborszerű létmódja eltér az épületétől, mely elsősorban praktikus funkciójáról „beszél”. A műalkotás – akár a bálvány – több és egyedibb annál, amit fogalmainkkal leírhatunk róla – állapítja meg a századvégen Jean-Luc Marion, a fenomenek egyikéként nevezve meg a bálványt.³⁰ Olyan többlettartalommal rendelkezik, mely nem objektív, s az embernek egy másik ember szemléletkor keletkező élményére hasonlít. A szobor- és egyúttal lényyszerű épületek tehát a létezését és a létezőt tematizálják, különböző szempontokból.

Bachelard úgy véli – a tudattalan működéséből –, hogy a házat függőleges lényként képzeljük el, a sötét pince irracionálisától a padlás/a tető világos racionalitásáig. A pince és a padlás ellentétében a mélység és magasság, kétféle kozmikus erő, az ember kétféle kötődése fogalmazódik meg és érvényesül. (A nagyvárosi, pince és padlás nélküli felhőkarcolókat, melyekben valójában a vertikális nem átélhető, hiszen minden otthon fölött vagy alatt ott egy másik, ezért bírálja.)

Makovecz lényeinek ekkor más a karaktere. Fekve nyújtóznak, az amerikaitól eltérő, lágy és barátságos természeti vagy kisvárosi tájban, mintha földplasztikák, a föld teremtményei vagy a szoros beépítésű kisvárosi civilizáció gyűrődő sűrítvényei lennének. Arcuk mindig különös, a föld síkjára helyezésük Wright építészetére,³¹ tessék Rudolf Steiner épületére rímel.

Az elevenség

■ A gondolkodóként Goethe természetfilozófiájából kiinduló Rudolf Steiner svájci, dornachi hegyen álló *Goethanuma* (1928) félig élőlénynek (hatalmas elefántnak), félig kövületnek tűnt Makovecz szemében; megpillantásakor „minden elképzelést fölülmúlt a látvány mint építészeti példa vagy táj” – ahogy 1980-ban mondta Beke Lászlónak adott interjújában.³² A (második) *Goethanum* szokatlan, stílusoktól független, leginkább az expresszionista építészet törekvéseivel rokonítható, monumentális tömegéből elsőre feltűnik az a „felnyíló” tető, melyet Makovecz még ’63-ban tervezett *Cápa vendéglőjéről* ismerünk.³³ Makovecz a tető első felének „felnyitásával” nemcsak hangsúlyos és mozgásban lévőnek tűnő formát-szerkezetet talált az épület megnyitásához³⁴ – amivel óriási feltűnést keltett, hisz épületeink kubusba zártak voltak akkoriban –, de ez a szerkezet egyúttal élőlényyszerű lett (cápaszáj),³⁵ és elevenségével is Steinerhez kapcsolható. Ez a fogalom mindkettejük szótárában fontos.

Steinernek az első (leégett) *Goetheanum* építéséről tartott, 1921-es előadását Makovecz ismerhette (a Rozgonyi-interjúban használta is a fogalmat), melyben az élettéliség az érzéki és érzék feletti világra és a megismerésre is vonatkozik. Az intellektuális megismerésnél többnek minősülő művészetben, vallásban – Steiner szerint – az eleven érzék feletti világ eleven, organikus formákban mutatkozhat meg.³⁶ Nem valamely meglévő utánzásával, hanem azáltal, hogy az ember beleéli magát a természet organikus teremtő princípiumába, formaalkotó erőibe. Makovecz a Rozgonyi-interjúban ezt úgy fogalmazta meg, hogy az épület és az építési alkotófolyamat hasonló a természeti erők által létrehozott eleven valósághoz.

Természetesen Steiner nem csak az élőlényyszerű és a tájhoz tartozó épülete miatt része Makovecz gondolkodásának, jóllehet Steiner első *Goetheanuma* egy új építészetet alapozott meg. A természetben: a mikro- és makrokozmoszban és az emberben is létező, azonos elemekről tartott Steiner-előadások éppúgy, mint magáról a gondolkodásról, a megismerésről, a művészetről és a kísérlet jelentőségéről szóló antropozófus tanítása, meghatározta Makovecz útját. Az 1960-as években a fiatal magyar építész a modern kor gondolkodás- és művészettörténetének elhallgatott, a nemzetközi művészettörténet-írásban is csak az 1980-as években felfedezett, spirituális alapú, széles folyamába tekintett bele.³⁷

A *Cápa vendéglő*t éppen tekinthetnénk egy kezdő lépésnek is afelé, hogy Steiner betonból épült *Goetheanum*ának elevensége meghonosodjék Magyarországon. Az elevenség azonban – másféleképpen is – áthatni látszott Makovecz korát, amit a monumentális (vasbeton) organikus építészet inkább ívelt formákkal felnyíló, ugyancsak szájszerű nyílásokat meghatározó, de egyúttal nagy téráthidalásokat is megvalósító tetőinek dinamikája mutat. Az az út azonban, melyet Amerikában Eero Saarinen kezdeményezett az ötvenes években (a *Yale Egyetem hokipályájával*, 1953–59), egyrészt a vasbeton-technológia fejlesztésének akkori lehetetlensége (szellemi fejlesztés- és pénzhiány) miatt követhetetlen volt, másrészt a saarineni dinamika úgy hatotta át az egész épületet (enyhén megemelve a tetőt a hátsó homlokzaton is, s így az a két megemelt szemöldökív közt homorúvá vált), hogy megszabadította a természeti formákhoz (teknősbéka) való közvetlen hasonlóságtól. Következő munkáját, a *TWA New York-i terminálját* is (1956–62), hatalmas betonkagyló-héjait és az ívükkel meghatározott ablakszárakat, új, a madár testfelépítéséből ellesett megoldással kapcsolta organikus struktúrává, miközben a lényyszerű forma felszívódott az elvont struktúrában.

Magyarország egyszerűen más időben élt akkor s később is. Az addig lefojtott élet dinamikussá vált az alkotó művészek körül, a művészet minden területén, s ők jelentették Makovecz számára is az elevenséget, szellemi értelemben. Fényeknek nevezte őket később.³⁸ Építési gyakorlatát pedig – más tényezők – a természet elevenségéhez kötötték. Az indulásakor városokban építkező és városi tervekét készítő³⁹ építész újabb, vidéki és ott is a perifériákhoz fűződő tapasztalata nemcsak a természet mint környezet lehetett, hanem az ún. természetes építőanyagok (kő, fa, nád) is, melyekre a vasbeton híján „fanyalodott”.⁴⁰ A *Cápa vendéglő* még téglafalazással, vasbetonból, acélszerkezettel és cserépfedéssel készült. Következő *Sió csárdája* – megduplázva a népszerű cápaszárakat – már náddal fedett, belül fával burkolt épület lett (igaz, pincelejárataánál az expresszionista építészet újabb, intenzív, kubisztikus formáinak példáját találjuk). A hagyományos anyagok, építési gyakorlatok nem voltak idegenek Makovecztől, hiszen a leégett, első *Goetheanum* is fából és kézműves módon készült. A fa mint élő anyag pedig vissza-visszatérő témája lett írásainak, állandó eleme épületeinek. A természetes anyagokból olyan házak születtek, amilyeneket „nem lehet betonból” létrehozni – s a *Sió csárdát* tekinthetjük egy saját stratégia első lépésének, a nádtető redőzését a hagyományok adta új lehetőségek felfedezésének.

Feltételezhetjük, hogy Makovecz az aktív világból kizárt kelet-közép-európai régióban perspektívát látott abban, ami itt adva van, s ezzel (a múlt, a jövő helyett) az egzisztencia, az emberi jelen(lét) társadalmi kiszélesítése iránti elkötelezettségéről tanúskodott. Megvoltak a párhuzamai. Ugyanekkor Amerikában feléledtek a 19. század végének sajátos, vidéki háztípusai, a fa- (*stick*) és a zszindelystílus, gazdasági, pszichológiai és szimbolikus okokból: az egyszerűséget, az amerikai-ságot, a vidéket preferálva.⁴¹ A korszaknak majd legjelentősebb építészeivé váló, akkori pályakezdők (Robert Venturi, Charles Moore és mások), igaz, saját koruk feszültségeiből, intellektualitásából fakadó „éles és feszes” formákkal, de olykor közvetlenül is arra a hagyományra és a vidékek építészeti anyanyelvére, a természetes építőanyagokra hagyatkoztak. A túlfellett modern kor, a túlnépesedett városok, a technológiaközpontúság, a „gyorsuló” idő és az anyagiasság alternatíváját keresték, melyben az élet átélése az elsődleges. Makovecznek pedig elkészült a majdnem kerek, vastag és szélesen elterülő, szinte földig érő nádtetővel fedett, kővel falazott *Csákányosi csárdája* Tatabánya mellett (1966–68), mely majdnem olyan volt, mint képzeletünk csárdája; része a hagyománynak, a vidéknek és a természetnek.

Kunyhóra emlékeztetett, védelmet és megpihenést kínált, fénye a várakozás szimbóluma, és a belsőt világította meg,⁴² mely – centrális alaprajzú lévén – a bensőségességet biztosította.⁴³ Tetején azonban a kis kéménydoboz és homlokán a két nagy szemüreg inkább egy tengeralattjáróé: titokzatos és ezért félelmes. Az épület kettős hatású volt, s mindkettő elementáris.⁴⁴ Holott lehet, hogy csak azért lett két szeme, mert nem lehetett beton, hanem csak fa a szemöldök, melyet középen alá kellett támasztani. S ha már így szemek lettek a nagy cápaszájból, hát fölöttük ráncolódik a homlok.

Am az üvegezetlen ablakszemek másra is utalnak. A kunyhó ősképe, azokból az időkből, amikor még üveg sem volt. Makovecz Goethe-re hivatkozott, amikor azt mondta, hogy „minden létrejött tárgynak ősképe van a világban”, s hogy a „szerves építészet [...] olyan tárgyakat akar létrehozni, amelyeken keresztül a tárgyak eredetére és önmagunk eredetére tudunk emlékezni”.⁴⁵ Ezzel egy különös helyzet keletkezik, hiszen az őskép megépített valósága merőben más, mint a képzelet, a legendák, az emlékek alkotta, a vándorra váró kunyhó, Bachelard elemzésében. Közelebb áll hozzá a Makovecz által sokszor idézett Rilke írása a magányos kunyhóról s Bachelard következtetése: a magány hipnotizál, az embert a magányos ház tekintete hipnotizálja.⁴⁶ A *Csákányosi csárda* mint őskép nemcsak magányos volt a pusztában, hanem pincszerű, sírboltra is utaló – noha emelt szinten megépített – üregeivel a civilizálhatatlan tudat alatti félelmet is előhívhatta.⁴⁷ Ezzel egy olyan kettősséget állított elő egyetlen fizikai egységben, szétválaszthatatlanul, melyből nem vezet tényleges kiút a ráció világába. A kiút befelé vezet: a hely próbáján, a tűz körüli nagy közös tér megtapasztalásán és a sötét és világos erők átélésén keresztül.

Másrészt az ablakszemüregek a *Goetheanum*-ra utalnak vissza. Ott tűnik fel kétoldalt a fő- és oldalhomlokzat nagy, üregerű kiképzése s köztük a széles, lapos „*orr*”, ha legömbölyített sarka felől nézünk az épületre. Makovecz fa- és nádátíratában ez jelent meg, az a monumentális és szobor-, illetve koponyaszerű „elefánt”-arc, melyet Dornachban megpillantott, s amely végig ott kísért arc/fej-épületeiben.

Steiner nem említ arcot épületeírásában, igaz, az első *Goetheanum* nem is volt arcszerű. Azt azonban kifejti, hogy a világegész és az ember közösségének bölcselése, az antropológia szellemtudománya az ember belső impulzusaira épít. „Az ember tehát ennek a szellemtudománynak a teljes létében benne él [...], szóval benne él és benne áll a dióbélben, és megvannak a belső törvényszerűségek ób benne magában, amelyek alapján a héjat, azaz az épületet meg kell formálni.”⁴⁸ Az építészeti dióbél/diőhéj-metaforájában az is benne van, hogy a gondolkodó ember kifejleszté-

sére irányuló mozgalom főiskolája mint épület a gondolkodás központjaként: fejként – vagy koponyaként – jelenhet meg.⁴⁹ S hogy ez ilyen monumentális, azt maga a filozófia indokolja, melynek elsajátításával az individuuum részt vehet „a mindenség történéseiben” s persze egyúttal – észleleteinek magára vonatkoztatásával – érzésvilágának (saját mivoltának) kialakításában is. (A gondolkodásban kulcsszerepet játszó fogalmak – mint amilyen az elevenség is – konkrét életet ugyanis csak az érzés, az átélés – által kapnak.⁵⁰)

Nyilvánvaló az eddigiek alapján, hogy a megnyíló épülettől az építészet átéléséig, a természet teremtő erején, a kortárs saarineni és az „intellektuális” kelet-amerikai dinamikán, a természeti környezet elevenségén és az építőanyag élő voltán, a steineri antropozófia elevenségfogalmán keresztül – hozzájuk téve a szobor-épületek élőlényyszerűségét és a vonzás-taszítás dinamikáját – mennyi összetevője volt Makovecz elevenségfogalmának, mely sajátos és egyéni módon nyilvánult meg, s amelyet volt bátorsága egyedül képviselni – tanítványait leszámítva – az építésztársadalomban. Ennek feltétele volt Steiner „megtanulása”. Hogy az őt körülvevő, bénító világon úrrá lehessen, megtanulta a gondolkodáson keresztül fenntartani az elevenséget. Annak fényében, hogy „csak a gondolkodás tevékenységében tudja magát az »én« a cselekvés minden vonatkozásában egynek a cselekvővel”,⁵¹ képzelhette el – alkalmazott építészként – személyes szabadságának kialakítását és megőrzését. Rudolf Steiner szerint ugyanis – a descartes-i gondolatból kiindulva – az ember a gondolkodásban tehet szert bizonyosságra, mert azt maga hozza létre, ellentétben minden más dologgal, melyek tőle függetlenül léteznek. Makovecz átfogalmazásában „a szabadság a teremtésben egy vadonatúj princípium. Ez az ember nélkül [...] nem jöhet létre.”⁵²

A mai „olvasónak” azonban egy másik, a képzeleten és a gondolkodáson, a szándékokon túlmutató elevenségre utaló jegyek is szembetűnnek ezeken az épületeken. Ahogy Makovecz rátalált a „homlok” redőzésére (vagy ahogy a redőzés lehetősége megtalálta őt), ahogy a vendéglő/kunyhó fénye „virrasztva” várja az embert, az nemcsak az épület ikonológiai többlete vagy élő lélekkel telítése, de a fenomenológiai elemzések szerint (mint amilyen Marioné a megadatásról és metaforája ennek elrejtettségéről „a lét felszínének ráncaiban”, majd ezek felnyílása; vagy Lévinas látásértelmezése, mely szerint a másik ember látása előhívja az érte való cselekvést)⁵³ olyan adományok az építésznek (és rajta, illetve épületén keresztül nekünk), melyek az előre eltervezettségnél (például kunyhószerű csárda) és saját tényszerű megjelenésüknél (lépcsőzetesen rakott nád, égő tűz) többet nyújtanak. Véletlen egybeesés, hogy Makovecz és Marion is épp a ránc szót használja, melyet az épület esetében hajlamosak lennünk például játéknak vagy a már említett „szabad vegyértékek” váratlan összekapcsolódásának tekinteni, amely a néző szemléletében apró ráadás-ként, ajándékként jelenik meg. Ám az addig „kimondhatatlan” jelenségek racionalizálására törekvő 20. századi filozófiában épp az ilyen eseményekben rejlik, nem objektív fenoménnek (mint például az ajándék „megadatása”, „adódása”) vizsgálata követhető nyomon. A tárgyként „nem megjelenő” metafizikája, fenomenológiája a foucault-i, a megnevezhető egységeket és rendszereket átszelő „kijelentés” mellett és másként racionalizálja az „adódás” eseményét. Eszerint az „adás” a világ lényege: külső oka nincsen, eleve és visszavonhatatlanul adott. Míg Foucault mellőzi a szubjektumot, Marion azt mondja: az Én a megadatás felől tárgyalandó. Létünk során kiépíthetünk magunknak (például antropozófiái alapokon) szellemi dimenziókat, de létünk eleve beletartozik a megadatás világába.

Ez – mondhatnánk – a klasszikus művészetfogalom egyik lényege. S noha sokszor találkozunk azzal, hogy a 20. századi művészet a klasszikus ellenében határoz-

za meg magát, tagadhatatlan, hogy egyik – a művészet eredetéről szóló legendák szerint épp az alapvető – műfaja: az arckép (ikon) a művészek hasonlóan mély kutatásairól tanúskodik, mint amilyenről a filozófia. Amennyiben a kép reprezentációból prezentációba (ábrázolásból megjelenítésbe) fordulása épp ebben a műfajban figyelhető meg. Makovecz arc-épületeinek megjelenése idején, 1970 körül Lévinas több könyvében is az arccal foglalkozott.

Arcok/fejek

■ A steineri inspirációra született emberfej/arc Makovecz építészetének egyik emblematikájává vált. Mindig dolgozott vele olyan képzőművész vagy iparművész, akinek az arc (vagy az ember) témája volt. A hatvanas években a festő Lakner László és a textiles Szabó Marianne (a felesége). Lakner a sárospataki volt trinitárius kolostor szállodává alakításakor (1965–68) egy olyan reliefet készített az étterembe, melyen falszerű struktúrából kiváló/a falban elmerülő alakok hordozzák az étkeket, ahogy nevezetes ajándékadáskor (lásd háromkirályok) vagy a Jézusnak tulajdonított ajándék – az éték – megáldásakor szokás. E jelenetek hagyományos ábrázolásaihoz képest Lakner alakjai szembejönnek. Az arc-épületek is szembenézetre tervezettek. 1969-ben a kecskeméti autós csárda homlokzatának tervén együtt dolgoztak, úgy, hogy az hatalmas arccá váljon.⁵⁴ Az alaprajz szfinxszzerű elrendezést mutat, ami arra utal, hogy a szembenézet (és egyáltalán: a fej-épület) kialakulásánál a frontalitással jellemezhető egyiptomi szobrászat is szerepet játszott, azzal a tudással és sok titokkal együtt, mely az egyiptomi magaskultúrát övezi. Ezekre hivatkoztak a spirituális irányzatok, így az antropozófia is.

A sivatagi szfinx megjelenése a kecskeméti pusztán nem nagyobb képtelenség, mint az antropozófia főiskolájának vendéglővé vagy turistaházzá alakítása. De az ilyen „lehetetlenségek”⁵⁵ közül, melyeket kapcsolhatunk a szürrealitás és a szürrealizmus akkori kultuszához, mégis megvalósult egy-kettő. A *Csákányosi csárda* is a sziklás dornachi hegytető helyett a földhöz tartozik, „tájépület”; ahhoz képest meleg és befogadó, de ugyanazért csak egy fél fej (kupola), mely ugyanúgy félelmetes, mint Steineré. A fél arc közvetlenül a lábazon áll, így a test is hiányzik. Mókás, mint a gyerekek fej-láb emberkéi, s meglepő, mint a gyerekrajzokon elsőként megjelenő emberábrázolás, az ún. lépényember, mely csak fejből áll. Funkcionalista megfelelőjén, Venturi *Frug House projectjének* első modelljén (1967, a *Csákányosi csárdával* egyidejű), melynek homlokzata szintén nem áll másból, mint a mélyen lenyúló tető alatt két nagy ablakszemből s kicsi megismétlésükből a kéményen, ez egyértelműen játékos megoldás: a „takarékos házé”. De említhetjük az ötvenes-hatvanas években a magyar művészet menedékének számító szentendrei művészetet, nemcsak Korniss Dezső ház-arc metaforái, de Vajda Lajos ikonos és maszkos képi hagyatéka miatt is, akiről 1964-ben jelent meg Mándy Stefánia kismonográfiája, és akinek a műveiből 1966-ban rendezett kiállítást Passuth Krisztina Szentendrén.⁵⁶ Akkori, revelatív hatásuk szürreális voltuknak volt köszönhető, melynek pszichológiai mélységeit a negyvenes évek elején – a már idézett Bachelard és a pszichológiai szemlélet kiteljesedésekor – Kemény Katalin, a Makovecz által is emlegetett Hamvas Béla társta tárta fel, a primitív, törzsi művészettel való kapcsolatát pedig majd később első monográfiája. Mindkét terület: a tudat alatti ősképek és a tényleges őskövek idéző fétisek és maszkok világa lényegében ismeretlen volt a hatvanas évek Magyarországon. Talán irracionális volt az állami ideológia számára, mert „a megnyílt tudat alatti rétegekben sorra merülnek fel az alásüllyedés lépcsői. Minden »természeti« lépcső egyúttal egy-egy maszk. [...] A sűrűbb, alsóbb rétegek gyér világossága ugyanonnan sugárzik, ahonnan a felsőké. [...] Emberi sorsunk egyetlen nehézsége éppen az, hogy a való-

sághoz, a legegyszerűbbhöz csak a bonyolultabb alsó körök teljes átélése után juthatunk el” – ahogy Kemény Katalin írta.⁵⁷

Makovecz pedig 1980-ban, már visszatekintve, azt írta: „A tatabányai csárda az emberi arc képének és a koponya zártságának szeretett volna építészeti példája lenni”, mint egy sisak és álarc. A koponyával, a sisakkal és az álarccal, merevségükkel merőben ellentétesen „a nádat a homlok ráncainak mintájára redőztük. [...] A Vértes gyönyörű tája az épület szemén át látható a tér belsejéből.”⁵⁸ Korábbi vendéglőit is hasonlóképpen jellemezte ekkor: velencei *Cápa vendéglője* „a kilátás felé nyílik fel, mint egy felhúzott sisakrostély, vagy mint a nyitott szem”,⁵⁹ s a szekszárdi *Sió csárda*, a balatonszepezdi *SZÖVOSZ-üdülő* „ugyanaz a képlet, mint Velencén”.⁶⁰ Ez időben tehát az arc keveredett a sisak és az álarc fogalmával, melyek ugyancsak az emberi arccal hozhatók kapcsolatba. (Lényszerű épületei nem antropomorfak.)

Különösen érvényes a sisakmetafora azokra az épületeire, melyek csupán fejből állnak, azaz nincs vagy nem elkülönített és jelentéktelen a hátsó traktusuk (az említettek közül a balatonszepezdi, a *Csákányosi csárda*, a tatabányai *csárdaterv*, 1971, a budapesti *Csipke utcai hétvégi ház*, 1972–74, a visegrád-mogyoróhegyi *gondnoki lak*).

Természetesen több kortárs építészeti gondolatnak is megnyilvánulásai e házak mellett, hogy arcszerűek: a centrális vagy ívelt térnek, mellyel Wright már a negyvenes években kinyilvánította a doboz- vagy kockatér uralmát leépítő szándékát;⁶¹ a „konténer-építészetnek”, azaz a lakóegységekből tetszőlegesen összerakható „ház”-nak, mint amilyen Moshe Safdie *Habitat 67*-je, s amiket Makovecz fából, a földön gondolt el; a válaszfalak nélküli térnek (Jaquelin T. Robertson *Seltzer-háza*, 1966–67). Makovecz azonban Goffot említi könyvében, mint akitől (és Wrighttól) tanulta „a szuverenitáshoz szükséges bátorságot. Szeretem poétikus tisztaságukat és gyermeki zsenialitásukat, mellyel akarva-akaratlanul ennek a világnak tudata alá építették meg épületeiket.”⁶²

Ez a bejegyzés egy több szempontból szimbolikus évszámhoz: 1968-hoz kötődik, mely Amerikában az ellenkultúra virágkorát jelentette. Goff egyes építményei akár oda is tartozhatnának. A Wright-tanítványként is emlegetett Bruce Goffnak ismernie kellett a taliesini, olykor viharos történetű Wright-iskola két világháború közti, sok szálon az európai mozgalmakhoz kötődő spiritualitását is.⁶³ Makovecz ezt megláthatta a munkáiban. Az amerikai ellenkultúrában jelentős szerepet játszottak a spirituális irányzatok, Makoveczet pedig – antropozófus spiritualizmusával, kézműves és furcsa építészetével – az ellenkultúra hazai részének tekinthetjük. Ha tetszik, ez az ellenkultúra az akkori „világ tudata alatti” kultúraként tört a felszínre.

Az „alatt” névutó használata ebben a szókapcsolatban különös, hiszen a spiritualitást inkább tekintenénk fent lévőnek, ám Makovecz nem véletlenül használta. Foglalkozott azzal, ami a látható világ alatt lehet. Dobos Lajosnak, az 1977-ben megjelent kis Makovecz-monográfia fótósának azt mondta a csákányosi pusztán: „Te, nézd csak meg ezt a házat úgy, hogy valaki idáig be van falazva a földbe. Szóval beásták, és ez áll ki belőle. Próbáld meg bemenni a szemén [...]. Nézz ki rajta, és úgy nézd meg.”⁶⁴ Azaz tíz évvel korábbi épületét úgy látta, mintha azzal tárgyiasított volna valamit, mely lehet a földbe rejtett, a múlt is.

Foucault szerint az általa beszédként tárgyalt művek feldolgozásának esetében le kell mondanunk a „titokzatos eredet” és a „valamely test nélküli beszéd”-ben már megfogalmazottnak a kutatásáról. Bachelard épp ellenkezőleg: a házról alkotott belső képeket rendezte. Az építés nyelvével is foglalkozó Makovecz mindkettőt megtette, csak másként: fizikailag jelenvaló valóságként megjelenítette magát a titokzatoságot. Kettős értelemben.

Mivel azon a nyelven „írott” építészetet nem látott, a távoli múltban is folytonossághiányt tételezett (a lineáris történelemszemlélet álláspontjával szemben), „egy

rendkívüli magas kultúra előzte meg az úgynevezett ősemberi állapotot” – jelentette ki, s egy mutáció, melynél eltűntek az emlékek, kivéve azokat, amelyeket „belső konstrukcióvá tettek”.⁶⁵ Ilyen lehet a gondolkodás-megismerés módja,⁶⁶ melynek az antropozófiában kitüntetett pontja a fogalomalkotás. A belső konstrukciók „olyan régmúltra vezetnek vissza, amely(ek)ről tulajdonképpen semmiféle konkrét tudásunk nincs”. A (figuratív) szavak és építészeti tartalmuk összefüggése belső konstrukción nyugszik. A fogalmat belülről kapjuk (!), s intuícióként jelenik meg, tartalmával együtt. Víziószerű, szavakból összeállt arc-épületeinek ezért „nem vízióknak kellene lennie, hanem ráismerésnek kellene lennie, rá kéne jönni, hogy milyen házakat építettek időszámításunk előtt húszezer évvel”. Ezt a fordított (nem a jövőt, hanem a múltat tekintő) „sci-fi”-t – tehát a maga építészetiét – Makovecz a gondolkodás-megismerés eredményének tartotta, amihez kutatásokat végzett az adott helyről, a környezetről, az emberekről. „Úgy vélem, az én munkám kísérlet arra, [...] hogy az épített környezetben az elűzött és elfelejtett általános, ha úgy tetszik, az archetípus, az Archaik világa megjelenjen.”⁶⁷

Alkotó képzelete alapvetően különbözteti meg gondolkodását kora intellektualizmusától. Az alkotófolyamat Steineren keresztül Goethére utal vissza: „Ez a szemlélet a múltat a jelenbe helyezi, [...] ez a szemlélet imagináció” – írta 2007-es kiállításának katalógusának címlapjára, melybe későbbi arc-épületeinek: templomoknak, házaknak, iskoláknak, faluházaknak, színpadi díszleteknek képeit rakta össze.⁶⁸ Imaginatív gondolkodását jelzi egy történet. Az volt az érzése, „hogy az olajmezők, amik a föld alatt vannak [...], egy régi kultúra összepréselt maradványai. Emberi és állati organizmusok tömege, amelyeket most elfüstölünk az autókban.”⁶⁹ A múlt számára jelenvaló volt, s megidézte-megmutatja az egykori embereket, a maiak között.⁷⁰ A sisak, a zártság, a formai redukció ennek köszönhető.⁷¹ Meg Steinernek, aki szerint „a holtak jelen vannak a világban”.⁷²

Kitérő: álarc nélküli bál, 1974

■ Téves dátummal ugyan, de az 1980-as Makovecz-könyv beszámol arról az építészbálról, mely *Álarc nélküli bál*ként vált ismertté.⁷³ Egy korábbi, a mozgásformák mérésére, a karakterizálásukra tett kísérlet egyik eredményeként született a gondolat Makovecz és munkatársai körében, hogy „az öltözet a legkisebb mesterséges ház”, amire „pályázatot” írtak ki báli meghívó formájában.⁷⁴ Eszerint az építészethez „olyan ellenőrizhető analógiákat (imaginációkat) keresünk, amelyek az ember komplex szükségleteire valamivel tartalmasabb és igazabb választ adnak, mint amilyen választ ma adni tudunk. Ilyen analógia a ruha, az öltözködés ma és a múltban.”

Funkcionális és anyagi jellemzőik mellett „a ruhák készítésénél, kiválasztásánál, viselésénél egyéb szempontok is érvényesülnek; e szempontok megfogalmazása ugyanolyan nehéz, mint épületeinknél. A ruhának [...] »különösnek« kell lennie.” Ez pedig „olyan homályos lelki és szociológiai területre tartozik, melyet általában nem figyelünk meg. [...] Nem ismerjük fel világosan [...] magunkat mint a mienkét minden más ember öltözetétől megkülönböztető »különösség« forrását. [...] Mint analógia ez az »elidegenített« felismerés az építészeti buroka alkalmazva ahhoz segíthet bennünket, hogy az építészeti tervezés és használat igazi összetevőit jobban felismerjük. [...] Hogy e felismerést és analógiát valósággá és konkrét tapasztalattá tegyük, meghívunk, vegyél részt ÁLARC NÉLKÜLI BÁLUNKON. [...] A bálra teljes öltözettel vagy a közvetlen környezet bármely megvalósított, ismeretelméleti értékű modelljével és a bemutatott modellhez tartozó, annak megértését szolgáló leírással lehet eljönni.”

Az akcióról fotóalbum készült, Makovecz utószavával, mely szerint a ruhák „önmaguknál magasabb rendű összefüggéseket” mutattak fel.⁷⁵ Az egyik Makoveczé volt, aki „térruhába” „öltözött”. Performanszában a mozgásnak mint folyamatot változásnak/átalakulásnak minden pillanata átélt és értelmezett volt⁷⁶ a mozdulatfázisok térbeli kiterjeszkedése szerint függőlegesen osztott, kockaszerű keretben. Térbe öltözése egy összegömbölyödött állapotból előrenyújtott karral felemelkedő, karját fokozatosan kitérő mozdulatsor volt (ezt mutatják a felvételek), de vissza is „vetkezett”, s a teret osztó föliákon ott maradtak a mozdulatsor nyomai. Mozgásának alapja a *Goetheanum* hagyománya: az euritmia (hangok és mozdulatok nyelvszerű egymásnak megfeleltetése), mellyel Dornachban Shakespeare-előadást is látott. Steiner szerint az euritmia képes megjeleníteni valamit, ami a szövegben nincs is benne, illetve „a szövegben benne van egy mozgástartalom is, azonkívül, hogy hangzókból és a magán- és mássalhangzóknak a konfliktusaiból, egymásra épüléséből áll”.⁷⁷ A szöveg pedig – előzetesen felolvasva – a következőket is tartalmazta: „Szimmetrikus, ember arcát mintázó házat tervezni és építeni: holtakat idézni. [...] Szimmetrikus, ember formájú házakat építeni: holtaknak kaput nyitni.” Makovecz a teret tekintette öltözetnek, mégpedig azt a teret, mely befogadja és magához öleli a holtak világát is. A megvalósult épületek az álarcok. „Az álarc védelem, megjelenési forma, testet öltés” – írta egykor Kemény Katalin.⁷⁸

Ettől pedig – a halottaktól – a kor eltávolodott. Éppúgy, ahogy akkoriban, amikor a bált rendezték, nem volt a házaknak mélyük, ahonnan a „nagy legendák” előjöhetnek, ahol a világ teljessé válhat.⁷⁹ Amikor fej-házai „ősi, sokszor komor hangulatokat idéznek, eltűnt emberek csevegése hallatszik a falakban, kupoláink az eget borítják fölénk [...], tudatunkból kiüldözött eleink tolonganak megszólalásért”,⁸⁰ tulajdonképpen a bachelard-i háromszintű „topoanalízis” eredményét realizálják. Csakhogy ennek konkrétsága meghökkentő, még ha – vele együtt – számtalanszor idézzük is Pilinszky Jánost: „Isten látja, hogy kimeredek a földből.” Az embernek adódó mélység és magasság ilyen tömör megfogalmazásai a fej-épületek, azzal a furcsasággal, hogy a mélységet kívül, a magasságot pedig csak belül tapasztaljuk. Egyazon szinten és téren/térben, mely az otthon, a bensőségesség, az élet tere, a bachelard-i centrum, a ház sűrítménye.

Kitérő: jelek

■ A fent és lent egyetlen, osztatlan testben csak az önmagát a kozmikus dimenziókhoz kapcsoló emberben lehet meg. Amikor Makovecz 1977-ben Kaposvárt előadást tartott a jelekről, házai feltételeként a következőt határozta meg: „szükségszerű [...] a tudatosan megalkotott, *lényszerű szellem*, s nem a[z ...] ellentétek külső, kompenzatív megvalósulása.”⁸¹ Házai tehát ennek a megtestesülései: a dualitások szerves egységének emberfej forma jelei.

Venturi, amikor egy 19. századi zsindegy stílusú házat a maga számára átírt 1959-ben, a kéményt középre tette és megnövelte: „az első magas kémény, ami teljesen különbözik az amerikai családi házak kéményeitől, az egészet megváltoztatja, és megerősíti a szimbolikus hatást: nemcsak oromzatos ház most, de ház és tűz. Wright közép-nyugati kandallótüzeire gondolunk, amik a házak központjában égnek. Ez a kémény magasabbra nő, mint egy hirdetőoszlop.”⁸² A jeltudománnyal párhuzamosan kibontakozó jelművészet egyik építészeti kezdeményezője tehát Venturi, akinek munkássága „a szimbolikus kifejezés irányában zajlik”. *Takarékos házat* is ilyen kémény jelöli szimbolikus és térbeli gesztusként. Makovecz jelei, a fejek viszont azonosak a térrel, melyben az ember lakik. Jelölő és jelölt így egybeesik. Jel mivel tük zártságuknak, redukált formájuknak köszönhető. (E tekintetben a kéményekhez ha-

sonlók.) Hétvégi típusháza például sisakszerű, hatszögű faszerkezet, zsalus deszkával egyenletesen burkolt, hasonlóképp képzett ajtókkal, melyek egymás mellett nyílnak, mint korábban az ablakszemek. Íves keret (szemöldök) különbözteti meg őket.⁸³ Középen, az orrnál csak addig nyúlik le, ameddig a sisakoknál szokott. Fenn keskeny kis kémény, mint a sisakforgó tengelye. „A házaimat – alighanem egy Chagall-kép emléke nyomán – »látó házaknak« neveztem el, szemük van [...], szemöldökük, orrféljük is, ez az ablakköz. Mindezzel a belső lényeket szeretném kifejezni, azt, hogy az épület lény.”⁸⁴ A ház tehát egyúttal önmagát életként jelöli meg. Az élet viszont a dualitások szétválaszthatatlan egysége, amint ezt a népművészetet tanulmányozva felfedezte,⁸⁵ de ami már benne foglaltatott a *Csákányosi csárda* kettős egységében is. S ha ez az élet nézi az embert, akkor már nem is jelről, hanem ikonikus műről van szó, archaikus és primitív kultúrák mágikus tárgyairól vagy a mágiát⁸⁶ közénk idéző olyan képekről, mint Vajda Lajos *Ezüst gnómja* (1940) és Korniss Dezső *Kántálókja* (1946).⁸⁷

Kitérő: a szimmetria

■ A mágikus arcok e képeken aszimmetrikusak, ezért is tűnnek valóságoknak. Viszont alig találni olyan Makovecz-épületet, mely ne lenne szimmetrikus. Különösen áll ez arc/fej-épületeire. Aszimmetriájuk nem a síkban, hanem a belső tér és a külső héjzat már említett ellentétében nyilvánul meg. Miközben az egész modern, 20. századi építészet a homlokzatot is alakító aszimmetrián alapul. A kevés kivételhez a klasszicizáló építészek tartoznak, akár az 1910-es, akár az 1970–80-as éveket tekintjük. Néhány kortársa (Venturi, Moore) – amint ez a hatvanas évek elején már feltűnt – klasszicizálása is változatos és eklektikus maradt, és nem akart zárt rendszerré válni.

Makovecz sem klasszicista. A szimmetriát mégis több feljegyzésében is említette a hatvanas években. Első ilyen írásában szimmetrikusnak tételezte az emberi arcot, s a harmóniát a szimmetriával hozta összefüggésbe.⁸⁸ (Később ezt úgy pontosította, hogy „az ember arca, teste, szervezete szimmetrikusan szerveződik.”⁸⁹) Az 1969-es bejegyzés (*Az arc mint a kifejeződés modellje. A szimmetria*) alatt egy férfiarckép három változatát értelmező ábrát közölt. Az aszimmetrikus arcot mutató eredeti felvételt, melyet alatta kiegyensúlyozott arcként jellemez, középtengelyénél elvágvá és a félarcokat tükrözve állították össze a kétféle szimmetrikus arcot, a középsőnek „sötét és világos alternatíváit”, a megfelelő karaktervonásokkal.⁹⁰ E tapasztalat ellentmondani látszik az elsőnek, de megértjük később: „Az aszimmetria a szimmetriában foglal helyet [...], melynek entropikus változata.”⁹¹ Vagyis a szimmetriából születő egyik, véges jelenség, s eszerint a szimmetria a termékeny.⁹² Emiatt foglalkozhatott vele.

1980-ra már megtapasztalta nemcsak a szimmetria igazi erejét („a szimmetria energiák magasrendű rendszere”),⁹³ de szervezőképességét is: „a szimmetria mint lényegszerűség az én építészetemben önmagához szervezi az épület funkcióját és szerkezetét”,⁹⁴ és kimondhatta, hogy „az anyag szerveződésének alaptörvénye a szimmetria és az aszimmetria”. Sárospataki *művelődési házá*nak tervezése közben egy népvándorlás kori régészeti leletet, a szimmetrikus, arcszerű tápéi állcsatot vizsgálta, melynek keretet adó, kétíves formáját, szimmetriáját a jin-jang jelből szerkesztette ki. Ekkor úgy határozta meg a szimmetriát, hogy „a kozmikus-»alaktalan« eredetből antropomorf alkotó formákat hoz létre”.⁹⁵ A művelődési ház egész tömegformája a lelet monumentális felnagyítása,⁹⁶ homlokzatán pedig az állcsot változata: két szem és a szemöldökívek uralkodnak. 1981-ben Ekler Dezsőnek adott interjújában változatlanul, a maga értelmezése szerint szimmetrikusnak mondta az emberi arcot, „de a fa is szimmetrikus. Tengelyesen szimmetrikusan nő, sőt [...] lefelé ugyanakkorát akar nőni a fa, mint fölfelé [...], a sötétség világába és a fény világába.”⁹⁷

■ Az emberi arc szimmetriája a kozmosz teljességét és szimmetriáját leképező jing-jang jelnek megfelelő, kettős világ. Makovecz szigorúan szimmetrikus arc-építészete az arcban-fejben – azaz a külső és a belső térben – mutatta meg rendre a világ mindenben jelen lévő alapelvét: az ellentétek szimmetriáját. Ezt tekintette élőnek, s abban a különös korszakban, mely az elposványosodással kezdett fenyegetni, a hetvenes években ezekkel az esztétikumot nélkülöző, sokszor kegyetlen életvalóságokkal ültette be a tájat. A „nullából kell kiindulni” – mondta,⁹⁸ kétféleképpen is rímelve Foucault-nak (és másként Barthes-nak, Derridának) a történettudományról alkotott képére. Egyrészt ő is elvetette a folytonosságelvet: szakított az építészet bevett és belátható útjaival, másrészt azonban a történelem végtelenbe távolodó eredetéről, az üres pontról más véleménye volt: „a múlt egy ugyanolyan objektív dolog, mint amilyen objektív dolog – mondjuk – a jelen.” Számára lényekkel, arcokkal és jelekkel, elevenséggel teli, amivel szemben azt tapasztalta, hogy az ember elfelejtett jelen lenni. „Ezt a csaknem fizikai felejtést azonosnak érzem a pusztulással. Az önmagát elfelejtő emberiség képe azonos a kihalt Föld képével. [...] Aki felejt, nem a személyes élményeket felejt. De azt, hogy a gondolkodásban a világ azért válhat valósággá, mert a szellem eredetileg is egy kimondhatatlan egység élő része az emberben, azt felejtheti.”⁹⁹ Kettős természetű épület-arcai kikerülhetetlen emlékeztetők.

■ JEGYZETEK

1. Rozgonyi Iván: *Párbészéd művekkel. Interjúk 1955–1981*. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1988. Eszerint az interjú 1967-ben készült. Makovecz akkor harminckét éves volt. Az interjú közli *Makovecz Imre műhelye. Tervek, épületek, írások, interjúk*. (Szerk. Gerle János) Mundus Magyar Egyetemi Kiadói Kft., Bp., 1996. 18–21. (A továbbiakban Gerle 1996.) Az itt következő sorszámozás az interjúban nem szerepel.
2. Keserü Katalin: *Makovecz Imre és az ornamentika*. Kézirat Hoppál Mihály emlékkönyvébe, megjelenés alatt.
3. Ehhez támpontot a hatvanas évek fiatal generációjának dzsessz- és szexualitáskultusza adott.
4. *Makovecz Imre*. 2007. május 1.
5. Michel Foucault: *A tudás archeológiája* (1969). (Ford. Perczel István) Atlantisz Kiadó, Bp., 2001.
6. Joseph Beuys 1968-as kasseli szereplését (Documenta) nevezte így, s ugyanakkor a saját magán mesteriskolájának hangulatát „abszurd lelkesedéssel”, „lehetetlen és szélsőséges gondolatok felszínre jutásával” jellemezte. Gerle János interjúja Makovecz Imrével, 1994–95. In: *Makovecz Imre. Tervek, épületek, írások, 1959–2001*. (Szerk. Gerle János) Serdián Könyvkiadó, Bp., 2003. 237–249; 237. (A továbbiakban Gerle 2003.)
7. Foucault: i. m. 111.
8. Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítás* (2004). Ráció Kiadó, Bp., 2010.
9. Foucault: i. m. 112.
10. A naplóról lásd idézett kéziratomban. A hozzám később került *Napló*-változat e részletét (18–19.) a hivatalosan sokszorosított változat nem tartalmazza.
11. Idézi Gerle 1996. 16.
12. Idézi uo. 23. A csárda leégett, újabb – hasonló – terve (1980) nem valósult meg.
13. Vö. Zádor Anna: *Építészeti szakszótár*. Corvina Kiadó, Bp., 1984.
14. Andrei Panouiu *Din arhitectura lemnului în România* című művére (Editura Tehnică, Buc., 1977) Tjeerd Boersma és Dorothée Voet hívják fel a figyelmet *Makovecz Imre, magyar építés* című tanulmányukban. In: *Makovecz Imre kiállítás*. (Szerk. Hadik András) Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeuma, Bp., 1990. 9–18. 10.
15. Vö. Foucault: i. m., valamint Uő: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája* (1966). (Ford. Romhányi Török Gábor) Osiris Kiadó, Bp., 2000.
16. A tagolatlan, illetve geometriai szabályok szerint tagolt, tetőszerkezetek nélküli, modernistának mondható korabeli épületek elterjedtségére gondolhatunk.
17. Gerle 2003. 10. Helyes Gábor kutatásai szerint ez egy 1910-es könyv lehetett (*A magyar szerves építészet Wright felől nézve*. Országépítő 2009. 3. sz. 5–9. 6.), másutt a *Testamentum* magyar, kéziratos fordítását említik.
18. Gerle 2003. 13.
19. A *Makovecz Imre* című könyvben Frank János bevezető interjú-tanulmányának címe *Az épület-lény* (Corvina Kiadó Vállalat, Bp., 1980), ezért ezzel a témával itt bővebben nem foglalkozom, csak olyan aspektusai-val, melyek Franknál nem merülnek fel.
20. Makovecz Imre: *Gondolatok az építés szavairól*. In: Uő: *Napló II. (jelekről, épületekről)*. Dr. Hamburger Jenő Művelődési Központ, Zalaszentgrót, 1980.
21. Beke László: *Makovecz Imre. Beke László beszélgetése Makovecz Imrével* (Szerk. Beke Pál) Népművelési Intézet, Bp., 1981. 8. A pályázatról egyelőre többet nem tudunk. Makovecz által kiírt más „pályázatok” a hetvenes években: *Minimáltér*, 1972, *Alarc nélküli bál*, 1974.

22. Makovecz: *Napló II.* (számozatlan oldalak)
23. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space* (1958). (Trans. Maria Jolas) Beacon Press, Boston, 1994. 23.
24. Makovecz: *Napló II.* (számozatlan oldalak)
25. A magyar nyelvben a 'lény'-ből származó szó. Lásd *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. II. Akadémiai Kiadó, Bp., 1970. 752.
26. Foucault: i. m.
27. Makovecz: *Napló II.* (számozatlan oldalak)
28. Charles Gwathmey sik és üres terepre állított, függőleges műtermét (1966–67), valamint Hardy, Holzman & Pfeiffer *Hadley-házát* (1968) emeli ki. Hasonlónak és figurálisnak nevezi Giovanni Pasanella *Grey-házát* (1967) és magányos élőlényeknek Venturi & Rauch híres, ugyancsak üres síkon álló két épületét (*Trubek és Wislocki házak*, 1971–72). Vincent Scully: *The Shingle Style Today or the Historian's Revenge*. G. Braziller, New York, 1974. Scully könyvének témája és a dobogókői síház, illetve a tokaji közösségi ház (1977–79) zsindeleborítása közt kapcsolatot tételezek, részben ezért az amerikai párhuzam.
29. Uo. 41.
30. Harmati Gergely: *Útkeresés egy lehetséges fenomenológiához. Jean-Luc Marion filozófiája az ezredfordulón*. Helikon Irodalomtudományi Szemle 2007. 1–2. sz. 226–271. 263.
31. Tjeerd Boersma és Dorothee Voet interjúja Makovecz Imrével, 1988. In: Hadik (szerk.): i. m. 12.
32. Beke: i. m. 4.
33. Ekler Dezső az egyidejű, de az arc-épületektől különböző berhidai vendéglőt tartja Makovecz első, Steineréhez hasonlóan expresszív formálású művének. Gerle 2003. 12.
34. Kihangsúlyozom, hogy ezzel a ma egyszerűnek látszó gesztussal a vendéglő épülete kifejezetten népszerűvé vált.
35. Az arcszerűség vélelmének egyik forrása ez a velencei vendéglő volt, melyet a népnyelv keresztelt el cápának az üveghomlokzat szájképzete alapján, mely az evéssel és a cápával is összefügg, s majd ebből a játékos társításból eredt az arcszerűség feltételezése a közönség körében következő épületeinél is. Köszönöm Várlaki Erzsébetnek, Makovecz Imre tervei rajzolójának, hogy emlékeivel feltételezésemet igazolta.
36. Rudolf Steiner: *A Goetheanum építési gondolata*. Kari Papír 1983. 3–16.
37. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. (Eds. Maurice Tuchman – Judi Freeman – Carel Blokkamp) Los Angeles County Museum of Art – Abbeville Press, Los Angeles – New York, 1986. A Magyarországon folyamatosan létező Antropozófiái Társaság titokban, lakásokon működött a hatvanas években, s noha Makovecz a körben meghatározó barátokra talált, szokásaiktól-szertartásaiktól – s később az ún. antropozófus építészettől is – idegenkedett. Gerle János interjúja Makovecz Imrével, 1994–95. Gerle 2003. 237.
38. Uo. 238.
39. Felsorolásukat lásd Gerle 1996. 11.
40. Beke: i. m. 5.
41. Scully: i. m.
42. Lásd 22. jegyzet.
43. Bachelard: i. m. 31–57.
44. Steiner kifejezése, lásd i. m.
45. Bozsik József: *Evidenciák. Beszélgetés Makovecz Imrével*. Igen 1992. 15. sz.
46. Bachelard: i. m. 36.
47. Vö. Bachelard elemzésével a pincéről: i. m. 17–23.
48. Steiner: i. m. 5.
49. A Goetheanum karakterében az utóbbit látja Helyes Gábor: *A magyar szerves építészlet Wright felől nézve*. Országépítő 2009. 3. sz. 5–9. 6.
50. Lásd Rudolf Steiner: *A szabadság filozófiájának* (Édesvíz Kiadó Kft., Bp., 1990) *A szabadság tudománya* című fejezetét.
51. Uo. 40.
52. Beke: i. m. 15.
53. Lásd Harmati: i. m., a jelzett témákhoz különösen 230, 242; valamint *Transzcendencia és megértés. Lévinas etikája és metafizikája*. (Szerk. Bokody Péter, Szegedi Nóra, Kenéz László) L'Harmattan Kiadó, Bp., 2008.
54. Makovecz Imre visszaemlékezései szerint. *Ekler Dezső beszélgetése Makovecz Imrével* (1981). In: Taksás i. m. 18–31. 20. Mivel az épület két előrenyúló kar csomkjával indul, s az arcszerű homlokzat tetejére (kéményként) még egy fejet is terveztek, az egész szfinxre emlékeztet.
55. Vö. 59. jegyzet.
56. Passuth Krisztina a hetvenes évek elején részt vett Makovecz egy oktatási kísérletében.
57. Kemény Katalin: *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén. Vajda Lajos tárlata*. In: Uő: *Maszk és valóság*. Ernst Múzeum, Bp., 2007. 5–23. 17.
58. Frank: i. m. 26.
59. Uo. 14.
60. Uo. 15–16. A szemöldök, a lábazat – egyébként általánosan használt – szavak az 1966-os Sió csárda ismeretében is szerepeltek. Gerle 1996. 14.
61. Makovecz csárdái, nagy belső terek, a rájuk boruló héj és e megoldás ismétlődése nyilvánvalóvá teszik, hogy épülettípusának kialakulását más szempontok is befolyásolták. Kívül az arc, belül a nagy, közös, centrális tér a lényegük. Utóbbi a közösség kialakulásának helye, amit – visszavetítve rá a később megfogalmazott gondolatait – a szétesett társadalomban élő emberek közösséggé kohezírozódása feltételének tartott, s ami az ő részéről a közösségnek adott ajándék lehet, hiszen ez sehol nem tartozott a feladatai közé. Keserű Katalin: *Kunst und Volkskunst*. Archithese 1987. 3. sz. 21–23. 22.
62. Bejegyzés 1968-hoz. Frank: i. m. 30.

63. Roger Friedland – Harold Zellman: *The Fellowship. The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*. Harper Collins, New York, 2006.
64. Frank: i. m. 7. Az említett monográfiát a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata jelentette meg Budapesten.
65. Beke: i. m. 8.
66. Arnold Gehlen *Az ember* című művében az ember „belső termékeiként” a nyelvet, a gondolkodást, a fantáziát nevezi meg. Gondolat Kiadó, Bp., 1976.
67. Makovecz Imre: *Bevezető a rotterdami kiállításához*. In: Hadik (szerk.): i. m. 7–8; 7.
68. *Makovecz Imre*. 2007. május 1. (címloldal)
69. Beke: i. m. 9.
70. Ismeretes a dombóvári szállodájában (1968–71) felállított díszkút is, egy vízből kiemelkedő büszt, sisakszerű fejfel.
71. Talán az olyan, akkor megjelent könyveknek is, mint Siegfried Oertwig: *Elsüllyedt városok*. Gondolat Kiadó, Bp., 1966.
72. Makovecz Imre: *Kérdések és válaszok a szerves építészetéről* (1985). In: Gerle 2003. 120–121.
73. Frank: i. m. 42–46.
74. A többes szám első személyű fogalmazás több szerzőt feltételez. Ők – Gerle 2003. 52. szerint – Makovecz mellett – Sáros László és Gerle János. Az épület mint ruha tétele ekkor a strukturalista építészeti elmélet tétele volt.
75. Frank: i. m. 45.
76. Szöveg és képek uo. 44.
77. Beke: i. m. 10.
78. Lásd 57. jegyzet.
79. Bachelard: i. m. 23. A mai romkultuszról épp ezért is érdemes beszélni. Lásd Hannes Böhringer: *Romok a történelmen túli időben*.
http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html (letöltés: 2012.08.06.)
80. Makovecz Imre: *Előszó*. In: *A Magyar Élő Építészet kiállításának katalógusa*, 1985.
81. Uő: *Előadás Kaposvárott 1977-ben*. In: *Napló*. 3–16; 3.
82. Scully: i. m. 26.
83. A *Csipke utcai hétvégi ház* néven ismert modell a pilismaróti szabadidőközpont turistatelepe lakóegységének terve alapján készült.
84. Frank: i. m. 7.
85. Tudjuk például, hogy a hetvenes években foglalkoztatták a gömb (a teljességszimbólum) felezésének olyan módjai, melyekkel egyúttal a felek összetartozása is megnyilvánul. Ilyen a kettős (két ellentétes pontból kiinduló) spirál: „Sötét és világos kettős spiráljában és ezek szimmetrikus fonadékaiiban egy különös, emberhez hasonló arc jelenik meg számomra, aki mintegy előkészületben bennünk él.” Makovecz: *Napló*. 40. (Cím nélküli naplójegyzet.)
86. Uő: *Bauen bedeutet Magie*. *Archithese* 1987. 3. sz. 24–27.
87. Keserü Katalin: *Avantgardizmus és a primitív/népi művészet tradíciója*. *Ars Hungarica* 1988. 1. sz. 43–53.
88. Frank: i. m. 13; 25. Részletesen is foglalkozott akkor a témával, feltehetően az antropozófus körben, ez a dolgozata azonban még nem került elő.
89. Uo. 7.
90. Gerle 2003. 27.
91. Frank: i. m. 7.
92. További kísérletei: 1970-es Mozgásformák-akciója – többek közt – az emberi mozgások szimmetrikus voltának is próbája volt, amiről országsszerte előadásokat tartott a részt vevő építésszel. A hetvenes években a népművészeti mintákat vizsgálta, lásd erről idézett kéziratomat.
93. Makovecz: *Előadás Kaposvárott 1977-ben*. In: *Napló*. 13.
94. Frank: i. m. 7.
95. Makovecz Imre: *Sáropatak, Művelődési Ház*. In: Taksás (szerk.): i. m. 44–59; 44. Köszönöm Nagy Dénes matematikus hozzászólását, mely szerint „vannak olyan szimmetriák, például egy szabályos ötszög vagy nyolcszög forgásszimmetriái, amelyek nem fordulhatnak elő az ideális kristályszerkezetekben. Az élet keletkezésének lehet, hogy itt vagyon egy titka, hiszen az ilyen szimmetriák gyakoriak az élővilágban (pl. virágok, tengeri csillagok). Igaz, a kvázi-kristályok világában ezek a »tiltott szimmetriák« is előfordulnak, de ez olyan meglepő, hogy Dan Shechtman kémiai Nobel-díjat kapott érte 2011-ben. Azt azonban mégis állíthatjuk, hogy kristályosodó szerkezetekből kiválhattak pl. ötszöges alakzatok, és »önállóodhattak« egy másfajta fejlődés irányába.”
96. Ekler Dezső: *Makovecz Imre építészetéről* (1983). In: Gerle 2003. 43.
97. *Ekler Dezső beszélgetése Makovecz Imrével*. Taksás (szerk.): i. m. 18–31. 25.
98. Beke: i. m. 9.
99. Makovecz Imre: *A jelenlévetszetről*. In: *Napló II*.