

## -Tradíció és kreativitás -

*DLA-értekezés tervezés-módszertan tárgykörében*

*„Minden ember elsősorban önmagának és saját nemzedékének kortársa, de kortársa egyszersmind annak a szellemi közösségnek is, amelybe tartozik. S még inkább a művész, hiszen ez az összes ő és barát az ő számára nem emlék, hanem jelenlét.”*

*(Henri Focillon)*

A fent említett cím egy építészeti tervezés-módszertani vizsgálat témáját fedi, egyszersmind utal a vizsgálódás szempontjaira is. A formák keletkezésének tanúságait vizsgálva, régi formák hagyományozódásának, és új formák keletkezésének sajátosságaira keresem a magyarázatot. Arra, hogy egy építészeti alkotásban milyen arányú összetétele alakul ki réginek és újnak, és hogy mi a két összetevő viszonya egymáshoz. Hiszen nem létezhetnek egymás nélkül. Az ismert leonardói szállóigével szólva: nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba.

Az emberi alkotás gesztusa már önmagában rejti a kreatív karaktert. Az ember „mímelve Urát”, az alaktalanból, a rendezetlenből, a káoszából teremt kozmoszt, rendet, soha-nemvolt formát. Ugyanakkor -nem lévén isteni erő birtokában- nem képes a semmiből teremteni, hiszen felhasznál anyagot, gondolatot, tudást és tapasztalatot saját kultúrájából, környezetéből. Minden rezdülésével kötődik tehát: saját tradícióihoz.

Ez a kötődés olyan erős, hogy nem csak a szellem, de a test is általa meghatározott; itt nem csak a genetikai kémiai kódolt információkra gondolok, hanem az olyan látszólag autonóm biofizikai folyamatokra is, mint a látás. Szinte azt mondhatjuk, hogy csak azt látjuk, amit felismerünk, tehát azt, amit már *láttunk és megtapasztaltunk*. A többi a káoszba vész, értelmetlen foltok kontúrok együttese; a végtelenség „háttérsugárzása”. De életünk legelején, az érzékelés tanulási folyamatának kezdetén *egyszer csak elkezdünk látni*. Csak elkülönítettük valahogy a formákat egymástól, beazonosítottuk és megjegyeztük őket első alkalommal. Ebben a folyamatban ugyanis az ember, mint egy rendkívül bonyolult „multimédiás” szenzor az információk tömegét fogja fel egyszerre, és egyes elemek együttes előfordulásából épít ki kapcsolatokat, először kémiai-fizikai, majd szellemi, mentális téren is. Az érzékelésből érzés válik, és ezen a ponton, az értelmezés pillanatában valaki fogja a kezünket, és eligazít, s ez a szüleink, a családjaink, az ismerőseink, a nemzetünk, az emberiség kollektív tapasztalata és tudása képében ölt testet, egyszóval a tradícióban. De az értelmezés lépését mégiscsak önmagunknak kell megtenni, s ebben saját magunkat alkotjuk meg. Azt is mondhatjuk, hogy minden ember első és utolsó műalkotása önmaga. De közben számtalan egyéb alkotást hoz létre, melyek mindegyike ennek a mintáját követi. Nem véletlen, hogy Szentkirályi Zoltán is egy mégoly elvont fogalomrendszer, mint a terművészet történeti kategóriáit<sup>1</sup> is, az egyedfejlődés során megfigyelhető emberi érzékelés kialakulásának folyamatából vezeti le...

---

<sup>1</sup> Szentkirályi Z.: A terművészet történeti kategóriái. In: Építés-Építészettudomány 1967 II.sz. 263. o.

# I. Tradíció és kreativitás az építészetben

## I.1. Párhuzamos tradíciók napjainkban

Az építészeti forma egyik legizgalmasabb aspektusa annak az aránya, hogy milyen részben tartalmaz már meglévő előképekből vett elemeket, és milyen részben újakat. Vagyis mennyire erősen kötődik bármely hagyományhoz és mennyiben individuális, tehát intuitív gyökerű. A hagyományokhoz kötődés alakított ki a történeti építészetben nagy átfogó áramlatokat, ún.: korstílusokat, melyek akár évszázadokra meghatározták egy-egy földrajzi terület építészeti arculatát. Az intuitív eredetiség biztosította a „természetes kiválasztódás” számára a sokféleséget, és a változás lehetőségét. Az építészeti forma e két forrás egymás ellen ható küzdelmében alakul ki. Talán a téma ilyen, úgymond: dialektikus láttatásának a magyar építészetelméleti szakirodalomban vannak előzményei. (Hadd utaljak Major Máté az építészet dialektikájáról írt 1955-ös<sup>2</sup> és az építészeti stílusokról 1964-ben megjelent munkáira.<sup>3</sup>)

Minden építésznek szakmája gyakorlása során számot kell vetnie ezzel a kérdéskörrel, hogy saját útját járhassa. Ez a számvetés ma nem könnyű. A modern mozgalom látványos szakítása a hagyománnyal, majd ennek egyes elemeit megtagadó posztmodern mozgalmak, aztán az ezt követő tagadás tagadásainak mozgalmi olyan sokféleséget hoztak létre, hogy napjaink építésének csak az ún.: neomodern irányon belül 17-féle áramlat szellemi és tárgyi produkcióit kell, hogy elemezze. Ez a „neoeklektikus káosz” bárkit elbizonytalanítana, hiszen ezek az áramlatok megannyi gondolkodásmódot, értékrendet képviselnek, ezért beszél a szakirodalom értékválságról az építészetben.<sup>4</sup>

Még árnyaltabbá válik a helyzet, ha ezt az 1988-ban publikált Jancks-i palettát<sup>5</sup> az elmúlt másfél évtizedben lábra kapott építészeti áramlatokkal gazdagítjuk, amelyek egyáltalán nem a „letisztulás” irányába mutatnak. Ez a sokféleség –amúgy- egyáltalán nem baj. A félelmetes sebességű információ áradat sodrában ez nem is lehet másképpen. Ebben az özőnében a tendenciáknak én nem látok mást, mint egy-egy sajátos építészeti gondolkodásmód hagyományozódását, megannyi tradíciót. De ezek csak amolyan „tradíció-csírák”, mert meglátásom az, hogy e villámgyorsan keletkező formációknak nem volt lehetőségük saját szellemi hátterüket kiművelni. (Kiművelés alatt értem azt a folyamatot, hogy az elvek és a mellékük rendelt formák egyfajta iteráció révén mind közelebb kerüljenek egymáshoz, miközben egymást csiszolják.) Megerősít engem ebbéli hitemben Szentkirályi Zoltán határozottan kételkedő megjegyzése a dekonstruktivizmus szellemi atyjának, Derridának a filozófiai fejtegetéseivel kapcsolatban.

---

<sup>2</sup> Major Máté:.....1955.

<sup>3</sup> Major Máté:.....1964.

<sup>4</sup> Kunszt György: Értékválság az építészetben és a modern szakralitás. Terc Kiadó, Bp. 2003. 303. p.

<sup>5</sup> Jencks, Charles: Az építészet ma. 1988.

A legszebb kristályok kialakulásához a természetben évezredek kellettek. Lehet hogy ebben a felgyorsult világban gyémánt helyett csak üvegcsépek a jussunk? Éppen ezért én ebben a sokféleségben szerepet szánnék azoknak az áramlatoknak is, melyek talán nem a legutóbbi kreációk, de már bizonyították szellemi alapjaik szilárdságát, építészeti formáik időtlen értékeit. És nem próbálnék időkorlátot szabni a hátrafelé tekintés során. Bármely építészeti tradíció alkalmas arra, hogy jelen korunk építészetét megtermékenyítő mintákkal lássa el. Egyetlen súlyos feltétellel tehető meg ez a visszatekintés. A formai leleménnyel együtt tudatosan vállalni kell azt szellemiséget is, melyet a forma jelenít meg. Ellenkező esetben a jelentés nélküli építészet formalizmusába tévedünk. Talán nekünk, történeti építészetet oktatóknak, ebben van a legnagyobb felelősségünk.

A létjogosultságukat bizonyított értékek életben tartása feltétlen szükséges. Ellenkező esetben egy *l'art pour l'art* építészet kezd meg –vagy kezdte már meg- a művészettörténetből jól ismert útját. Ennek végén önmaga tagadásába fullad, mint a képzőművészet, és Dada-építészetté válik, vagy divattá, „pop-arch”-á egyszerűen, gyorsan elkészíthető: „tervezd magad” - barkács-áruházi terméké.

## **I.2. Régi és új értelmezése a művészetelméletben**

Az építészetben itt az ideje tisztázni a *hagyományos* és a *feltalált*, a *régi* és az *új* viszonyát, mert a hagyománytiszteletet még magától értetődőként kezelő 19. sz első fele után, az útkereső izmusokból egyeduralomra jutó modern mozgalom szakadékan innen, szinte túlértékelődött az *eredeti-újdonosság* fogalma. Itt nem is elsősorban a művészetnek irányt mutató „kiáltványokra” gondolok, hanem a művészetelméletben kimutatható 20. sz. közepi tendenciákra. H. W. Janson<sup>6</sup> egyenesen odáig megy, hogy az eredetiséget tekintsük az egyetlen alapnak a művészi tökéletesség megítélésében. Ez annál is inkább különös, mivel nagyjából gondolatainak megjelenésével egy időben indul a modern értékrendjét megkérdőjelező posztmodern mozgalom. Az építészetelmélet ennyivel kullogna a gyakorlat mögött?! A futurista és modernista művészek ugyan kiáltványaikban e gondolatot alkotásaikkal egy időben leírták, de ennek „tudományos” kifejtése csak ekkor következett be. A művészettörténészek közül talán legátfogóbban – de ennél azért jóval árnyaltabban Jan Białostocky<sup>7</sup> vázolta régi és új viszonyát a művészet történetében. Tiszta gondolkodási struktúrája azóta is irányadó, akár a mi számunkra. Tekintsük át az ő értelmezésében a régi és új fogalompár jelentéseit, de hozzátéve az építészet -művészeteken belülsajátos szempontjait.

Végző soron az új fogalma mindenhol az idő különböző értelmezéseit takarja. Hiszen az új mindig relatív jelző, és értelmet első sorban az idővel való viszonya által nyer. Az „új” melléknévnek öt jelentését különböztetjük

---

<sup>6</sup> Janson, H. W.: Originality as a Ground for Judgement of Excellence. In: Art and Philosophy. A Symposium. Sidney Hook, ed., New York, 1966. 24-31. p.

<sup>7</sup> Białostocki, J.: Régi és új a művészettörténetben - Művészet és elmélet. Szerk.: Marosi E. Corvina Kiadó Budapest. 1982. 77-97. p.

meg, mely lényegében minden európai nyelvben azonos: *eltérő, következő, ismeretlen, friss és originális*. Annak ellenére, hogy Białostocki, az általa is felsorolt lehetséges értelmezések között úgy ítéli meg, hogy csak az ötödiknek van lényegi jelentősége a művészetfelfogás terén,<sup>8</sup> érdemes végigvenni az összes jelentési tartományt, az építészet szemszögéből. Ez az öt jelentés-árnyalat öt különböző viszonyítási rendszert feltételez, az idő öt különböző értelmezésével. Ha beszélhetünk az építészet területén belül -történeti kategóriákként- eltérő térszemléletek meglétéről (Szentkirályi Z.), úgy feltehetően létezik -ugyan ilyen kategória formájában- eltérő időszemlélet is. Természetesen a tér átélésének folyamata kapcsán is beszélhetünk az idő-tényezőről, de az a befogadó szempontjából vizsgálja a valóságot. Most mi az alkotómódszerek jellegének feltárása végett, a műalkotás készítője számára fontos időszemléletről beszélünk. A művészettörténetében már felmerült az a gondolat, hogy ebből a szempontból az időfogalmat differenciáltabbá tegyék, de pusztán az abszolút idő és a műalkotások ettől némileg független saját ideje közötti különbségtétel született meg.<sup>9</sup> Első lépésben Hippolyte Taine választotta ketté az elvont, üres idő fogalmat a kultúra elemeivel értelmezhető, azokkal megtöltött „tartalmas” idő fogalmától. Henri Focillon vezeti be a különböző kultúrákban is külön-külön értelmezhető relatív időfogalmat, mely az egyetemes történelem tartalmas idejét bontja a kulturális közeghez kötött, majd ezen belül a műalkotásokkal meghatározott saját időfogalmakra. Érdekes kísérletnek tűnik ezt a fogalmat tovább árnyalni, ezúttal az alkotók szemszögéből értelmezhető, *új-teremtés* viszonyítási mezejeként.

### **1.2.1. Új, azaz: eltérő**

Ebben az eltérő, tehát „*időben változó*” értelmezési tartományban fontos jelentése az „új”-nak a változatlan, a tartós ellentétként benne fellelhető tartalmi mező. Ebben az értelmezésben az idő egy elvont abszolút kategória, talán a *kozmosz* jelzőt kaphatná meg, ami jól kifejezi a fogalom legátfogóbb jelentését. A mai, absztrakt *idő-dimenzió* fogalmunkhoz áll közel. A rögzített pontja a végtelenségben, vagy a fizikai valóságon túlra kerül, mondhatni: a világ teremtése elé, vége ugyan úgy a végtelenbe vész; változásának jellege: lineáris.

Az eltérő: objektív kategória, bár feltételezi az összehasonlítás gesztusát: eltérni csak valamihez képest, valami hozzá hasonlóhoz viszonyítva lehet. (Fontos, hogy hozzá hasonló legyen, mert különben az összevetésnek a szempontjai teljesen elfogynak, vagy olyan általános kategóriákra szűkülnek, hogy maga az összehasonlítás értelmét veszti.)

A művészet egészen a legutóbbi időig törekedett a mindenkori kultúra megörökítésével az örökkévalósághoz szólni. Vagy megpróbált a változó, elmúló világban egyfajta állandóságot biztosítani. A kérlelhetetlen idővel vette fel a versenyt, és igyekezett „maradandót” alkotni. Ebben az értelemben a művészet sokkal inkább kötődik az állandóság képzetköréhez, mint az eltérőhöz. Úgy gondolom ebben a nagyon markánsan jelenlévő „tartósítási” szándékban nyilvánul meg a művészet egy nagyon fontos kezdeményező

<sup>8</sup> Białostocki, J.: i. m. 1982. 78. p.

<sup>9</sup> Henri Focillon: A formák élete. Budapest, 1982. 84. p. lásd még a Taine-re utaló megjegyzéseket: u. o.: Marosi Ernő: Henri Focillon és a formák élete. 341. p.

ereje -a kezdeteitől benne rejlő- szakralitás iránt. A halandó ember kapcsolatkeresése ez az örökkévalóval. Ebben a tekintetben minden művészet közelebb áll a régi, vagyis tartós fogalomhoz. (Megjegyzendő, hogy itt még azokról az időkről van szó, amikor a műalkotás egyet jelentett mindenféle emberi alkotással: művi, azaz emberi alkotással.)

Másik oldalról is megközelíthető a művészetek kapcsolata az idővel. Ez nem azzal függ össze, hogy *mi végre* szánták, hanem azzal, hogy *mi módon* fogalmazták meg a kezdetekkor is, és talán most is. A művészetek ugyanis „afféle szokásai”<sup>10</sup> az embernek, melyekkel *megismétel* meglévő természeti vagy művi tárgyakat, természeti, vagy társadalmi eseményeket. A közeli vagy távoli múltnak ebben az utánzásában szükségképpen velejárója a kiválasztás, a tömörítés, a lényeges elemek felmutatása. Egyszóval az egyedi jelenség, esemény, vagy tárgy az önmagánál kicsit távolabbra mutató lényegét ragadja meg: tanítássá nemesedik. Amennyiben a tanítás érvényessége fennáll, újra és újra megismétlik, és a Zolnay-féle szokás kategóriájába költözve, egy térben és időben tágabb közösség élményévé válik, időben kifejlő tudássá, vagyis *hagyománnyá*. E vonásában rejlik a művészetek közösségteremtő ereje.

Mindezek figyelembevételével a művészetek egyfajta „tartósságra” törekszenek, éppen ellenpólusai az újnak. Bár az embert ért újdonságok, vagyis információk feldolgozásának igénye váltotta ki közvetlen létrejöttüket. Ez a „tartósító” jelleg az alkotómódszerre is hatással van. Talán az alkotás legnehezebb aspektusát kényszeríti a művészre: mivel a „mindenséghez méri magát”, az elvont abszolútummal való viszonyát kell megfogalmazni konkrét, tárgyasult formában. Így elvont fogalmak felől halad a konkrét tárgy felé, alkotómódszere, tehát *fogalmi, azaz spekulatív*.

De hová is helyezi az építészet ebben a tekintetben az „új-változatlan” ellentétpár közös súlypontját. Az építészet alkotásai talán mindig is a legnagyobb horderejű, legmonumentálisabb vállalkozásai voltak az emberiségnek. Ha valamivel, ezzel a monumentalitással lehetett üzeni a jövő generációknak a felismert igazságokról. A tudás továbbadásának legbiztosabb módjaként tűnik fel, bár a közvetlen információ átadással, a beszéddel szemben, némileg kódolt formában. Annak az oka, hogy miért nem értjük meg régi épületek üzenetét, abban áll, hogy az emberiség kollektív emlékezete gyorsabban homályosul el, mint ahogy ezek az alkotások elporladnának. Összegezve az építészet talán a legkonzervatívabb művészeti ág ebben az értelmezési tartományban.

### ***1.2.2. Új, azaz: a következő***

Ez egy -változását tekintve- *ciklikus* értelmezési tartomány, a régi-új fogalompárnak a természet, az idő körforgásával párhuzamos jelentését emeli ki. Az idő itt a *természeti* idő fogalom, vagyis a tapasztalati idő. Ez nem kozmikus, hanem valóságos, a természetből látott, és annak változásával mért, és így, jól megismerhető idő. Rögzített pontja nem öröktől fogva létező, hanem teremtett, ezért a művészet világára alkalmazva: az alkotás pillanatához köthető, amikor visszatérünk ugyan ahhoz a ponthoz -szellemi értelemben-, amittől elindultunk.

---

<sup>10</sup> Zolnay Vilmos: A művészetek eredete. Budapest, 1983. 9.p.

Az újév a dinamikus, fiatalos jellegek színeit idézi fel, míg a régi a fáradt, elmúló valóságra utal. Ezt az értelmezési kört tekinthetjük az előző kétpólusú ismeretelméleti rendszer (változó-változatlan) összevont, összekovácsolt változatának. Összekovácsoltat mondtam, mert ki szándékoztam emelni e rendszer dinamikus voltát. Ugyanis a két szó itt lényegében ugyanarra a dologra vonatkoztatható (óév-újév), az előbbi két pólus itt összeolvad, és nem a két pólus státuszára, hanem a jelölt dolog változására utal. Ezzel a teremtett idő természetét vázolja, melynek van fordulója (mérőföldköve), és lehatárol egy meghatározott időegységet, ciklust. Az ellentétpár itt feloldódni látszik egymásban, és olyan szoros a kapcsolatuk, hogy az előbb még a régire fókuszált művészet szemlélet legalábbis ezzel azonos rangban kezeli itt az újdonság fogalmát.

Persze az árnyaltabb vizsgálat részletesebb képet mutat a művészetek működéséről. Ahogy minden mesemondó másképpen mondja el ugyanazt a mesét, úgy változik szinte észrevétlenül a felismert igazságok megfogalmazás-módja minden más művészeti ágban is. A finom igazítások a körülmények által meghatározottak, az általános igazságból kiemelkedik mindig valami aktuális. (Talán soha máskor nem foglalkoztak olyan árnyaltan az általános és egyedi esztétikai viszonyával, mint a középkor derekán, a skolasztika hajnalán. Lásd később.) Mindezek figyelembevételével az alkotás folyamatát a konkrét tárgy felől egy másik konkrét tárgy felé hatónak ítélem, tehát az alkotói módszer ebben az értelmezési tartományban *újra-teremtő, azaz reprodukív*.

Vajon ebben a ciklikus értelmezési tartományban e fogalom-pár mit jelent az építészetnek. Az épületek élettartama általában igen hosszú, s mint ilyen mozdulatlan dolgok, megint csak ellenállnak az újnak, vagyis az idő változásának. Persze egy épületet nem csak a változatlanság jellemezheti. Más műalkotásoktól eltérően az épület átalakulhat, felújulhat, bővíthet, változhat. Ez a változás teljesen idegen a képzőművészet-történet gondolkodásmódjától és nem is kezelhető annak fogalmi rendszerével. (Ez éppen lehet e „régiség érték” kritikája is.) Ugyanis, példának okáért: egy-egy festmény az után, hogy megszáradt a festék nagyon ritkán került átalakításra. Az alkotás folyamata egyszer, és mindenkorra lezárult. De az épületek minél hosszabb életűek, annál valószínűbb az átalakulásuk. És ez természetükből fakad. Persze volt idő, mikor ezt a természetes folyamatot megkérdőjelezték: ennek bizonyítéka, például az akkor fiatal műemlékvédelem purista hozzáállása a múlt épületeihez. De ma már árnyaltabb az épületek megítélése, és a nemzetközi charták is ennek szellemében fogalmazódtak. Figyelemre méltó, hogy az épületek periodizációja feltűnő hasonlatosságot mutat ennek az időfogalomnak a természetével. Ezért a többi értelmezés közül különös figyelmet érdemel e ciklikus értelmezési tartomány.

### ***1.2.3. Új, azaz: ismeretlen***

Ebben a tartományban teljes viszonylagosságát tárja fel az új fogalma. Az idő itt, mint *szubjektív*, valaki vagy valakik számára létező tényező jelenik meg, és az idővonal rögzített pontja általában nem az alkotáshoz kötődik, hanem –jellemzően– annak befogadásához.

Noha az ismeretlen alapvetően szubjektív kategória, szerintem értelmezhető egy társadalmi csoportban, egy társadalmi rétegben vagy akár egy kultúrában is egy-egy dolog, vagy eszme ismertsége. Ennélfogva: személyessége –egyénre vonatkoztatott volta- a művészet elméletén belül csökkenthető.

Az építészet vonatkozásában is igaz ez, hiszen nem egy bizonyos dolog (épület) ismeretéről és felismeréséről beszélünk most, tehát most nem lexikális memória kérdése az építészeti forma általános ismerete, hanem arról, hogy egy építészeti „nyelv” érthető-e számunkra. Valami olyasmiről van itt szó, mint ha például –festészetből hozva példát- Fra Angelico Angyali üdvözlését nézve, a szemlélőnek nem kell tudnia, ki festette a képet, és nem kellett látnia korábban, mert európai kultúrkörben felnőve, felismeri, általános műveltségénél fogva: Gábriel arkangyalt, a Szűzanyát, és ismeri a jelenet –„zsáner értelmezésén” túli- tartalmait is. Persze egy műalkotás megértéséhez óriási segítség az ikonográfia, a megfejtési kód, mely narratíván, képekbe fogalmazva elmeséli a történetet. Az építészet amennyiben szorosan együttműködik a társművészetekkel, akkor rendelkezésre áll ez az eszköz is megértéséhez. De ez egy amolyan illusztratív rész-értelmezés; annak ellenére is, hogy például a középkori építészettől szinte el nem választható az épületszobrászat, freskófestészet, mozaikművészet. Az épület ezeken túl is hordoz jelentéseket, melyek sokkal elvontabb értelmezési síkon jelennek meg. Az épület szerkezeteivel, az erőjáték megjelenítésével, vagy elrejtésével, a fényekkel való gazdálkodásával például igenis érzéseket, gondolatokat kelt a szemlélőben, még ha nem is fogalmazódik meg mindig és azonnal ez benne. Ez is egy képi beszéd, csak áttételesebb, felfogása kevésbé tudatos. Lehet, hogy nem szavakban megfogalmazható tartalmakat közvetít. Ez egyfajta „testbeszéd”, jóformán az építészet öntudatlan, vagy önkéntelen információ –vagy inkább inger- közvetítő hatása.

Az elvont és narratív fogalmazás határát sokszor próbálta az építészet átmosni, amikor az épület szerkezetei kezdtek ikonográfiailag értelmes jelentést felvenni. Példaként hadd hozzak egyet a történeti, és egyet a jelenkor építészetéből. A római Palazzo Zuccari hatalmas gorgó-szájat formázó kapujával sajátos árnyalatokat vitt az épület általános jelentéshalmazába, vagy Makovecz Imre kérgétől megfosztott, „megnyúzott” ágafáinak jajgatása különös erővel módosítja egy-egy templomának a szakrális üzenetét is.

Tehát az építészet -elvont és narratív- nyelvének ismerete szükséges mindenkor üzenetének megértéséhez, és ebben a tekintetben döntő a régi, azaz általánosan ismert nyelvi elemek tudása. Az ilyen szemléletű alkotómódszer deduktív, azaz az általánosból indul, és az egyedi felé halad, figyelmének középpontjában az egyedi áll, ezért figyelme - jelenségorientált.

Az új, azaz ismeretlen használatával, azonban felvállalja az építész a meg nem értés, a félreértés következményét. E tekintetben a narratív fogalmazás előnye az, hogy nem kell „vájtt fülű” építészeti szakértőnek lenni ahhoz, hogy megértsük mondanivalóját, a közérthetőség szintjén általános műveltség segítségével is érthető; ugyanakkor lehet újszerű, hiszen újdonsága éppen abban áll, hogy szokatlan, azaz építészeti összefüggésbe kerül.

Az építészeti műalkotás befogadása során, az értelmezés folyamatának izgalma hozzáad valamit az élményhez, de ez feltétlenül csak szubjektív marad. *Időre van szükség* ahhoz, hogy ez, és ezek az egyéni értelmezések összegeződjenek, és a közösség érleljen ebből egy -saját kultúrájába beépült- ismeretet. Addig marad a bizonytalanság, és persze az izgatottság érzése...

#### **1.2.4. Új, azaz: friss**

A negyedik értelmezési köre a fogalompárnak az új, a *friss*, azaz éppen elkészült, nem használt, nem sérült, és ezzel ellentétben a régi egyértelműen a már régóta meglévő, a használt és elhasznált, a már nem tökéletes dolgok jelzője. Ebben a tartományban az idő értelmezése az alkotás idejéhez kötődik szigorúan. Azt is mondhatnánk, hogy ez az „ő” *saját* ideje, rögzített pontjából csak egy irányban terjed ki, tehát a műalkotáshoz, a tárgyhoz kötött, azaz *objektív*. Itt negatív értelmet nyer a régi: bizonyos típusú dolgokból az ember nem szeret elnyűttet látni, birtokolni. Persze tapadhatnak az elnyűtt dolgokhoz is pozitív tartalmak: egy-egy szerszám, ha már az ember keze alá kopott, azt mondjuk rá, hogy kézre áll, és szívesebben dolgozik vele, mint egy olyannal, ami friss, és új, viszont feltöri a kezét. Érzelmek is fűződhetnek egy-egy ruhadarabhoz, tárgyhoz, mert történetük összenőtt a miénkkel, vagy a családunkéval, és ezért kedvesek nekünk.

Mint látható csak a használati tárgyak körében találunk pozitív tartalmakat a régihez kötődően. A műalkotások tekintetében más a helyzet. Szinte nincs is értelme gyakorlati szempontból avult műalkotásról beszélni, gyakorlati értékük nem lévén. *Legalábbis, ami a képzőművészeti alkotásokat illeti*. Nincs értelme egy freskót úgy szemlélni, hogy megfelel e színhasználata az éppen futó divatoknak, vagy megkoptak a színei, ezért le kell kaparni és újrafesteni. Éppen ellenkezőleg más értékei miatt azon igyekszünk, hogy visszaadjuk eredeti tónusait és fényeit. Bár az előző értelmezési kör „régiség-értéke” még ezt az avultságot is beleérti a műalkotás olyan sajátosságai közé, melyek keletkezésének korára, vagy hányatott sorsára utalnak, és ezért elválaszthatatlanok attól.

Ezen a ponton evezünk át az építészet vizeire, ahol a műalkotások jelentős használati értékkel bírnak, és ezért értelmezhető ez a kategória is alkotásaira, más művészeti tevékenységek eredményével szemben. Az épületek esetében fizikai avulásnak hívjuk a „vadonatúj” épületek lassú elhasználódását, melyet az időjárás, az emberi használat okoz nekik. Nem múlik el egyetlen év sem anélkül, hogy ne hagyna nyomot az épületeken. Az évek lassan megemésztik őket, és előbb-utóbb éppen e múló és pusztító idő lenyomataivá válnak. Ez a „viharvertség” emelkedett építészeti értékévé, ha úgy tetszik esztétikai kategóriává a 19. sz-ban, amikor Alois Riegl a műemlékvédelem egyik elméleti atyja az épületek elválaszthatatlan sajátosságaként tüntette fel ezt az ún. „régiség értéket”.

Értelmezünk egy másik avulási kategóriát is emellett: ez az „erkölcsi avulás”. Ez alatt azt értjük, hogy az épület használata már más követelményeket támaszt vele szemben, mint akkor, mikor felépült. Ezt nem kell, hogy rendeltetésváltozás kísérje. Ugyan az a lakófunkció más tartalmi vonatkozásokkal bírt ezek előtt, mint manapság. Mint a leghosszabb életű használati tárgyak, szembe kell, hogy nézzenek ezzel -a művészet más területén elő nem forduló- jelenséggel.



Az a fajta érzelmi kötődés, amivel egy ház hozzánő a használójához, pedig éppen úgy elképzelhető, mint egyéb használati tárgyak esetében. Hangsúlyoznám, azonban, hogy itt, ez az érzélem kifejezetten a kopottassághoz kell, hogy tapadjon. Tehát a kopott lépcsőfokokat azért kell, hogy szeresem, mert az absztrakt geometriát ergonómiai szempontból még alkalmasabbá tette a használatra, így jobban hozzám idomult. Nem keverendő össze azzal az érzelmi indítással, mely egy épület más vonatkozására irányul. Ebben az esetben a kötődés építészetén kívüli is lehet, mely kötődéseket legjobban a műemlékvédelemtől kölcsönvett, másik érték kategória, a „történelmi érték” fed le. Tehát ez utóbbi csoportba tartozik Petőfi szülői háza, de jelen értelmezésben az 1755-ös lisszaboni földrengés mementőjeként megtartott karmelita templom -az ő leromboltságával- a példája ennek az árnyaltabb értelmű érték kategóriának.

Összegezve ennek az értelmezési tartománynak a tanúságait, döntően az építészetre is természetesen vonatkozik az általános - negatív értékítélet az avult dolgok irányában, de ezt árnyalhatja egyrészt az esztétikai tényezőként használt „régiség érték”, másrészt át is színezheti egy-egy ember, egy-egy közösség, vagy akár az emberiség érzelmi kötődése egy-egy épület leromlott mivolta iránt. Így az alkotómódszer egyaránt irányulhat a megújítás és a megtartás felé, tehát *korrektív-konzervatív*, míg maga a tevékenység egy meghatározott tárgy felől ugyanarra a tárgyra visszahat.

A művészetek terén a műtárgy restaurálása egyértelműen ebbe az alkotói tevékenységbe illik, amit azért határozottan el kell választani a teremtő-alkotó tevékenységtől. Értelem szerűen a műemlék épületek helyreállítása is hasonló jellegű, de az építészetben belül bármely épület felújítása -még akár: bővítésével együtt is- ebbe a körbe tartozik. Itt élesen elválnak egymástól a műtárgy-restaurátor és épület-restaurátor tevékenysége: az épület funkciójának megváltoztatása -az épület „hasznos műtárgy” mivoltából fakadóan- sokszor hozzá tartozik a helyreállításhoz, vagy a „modernizálása”, azaz a mai kor elvárásának megfelelő technikai berendezések, helyiségek elhelyezése. E tekintetben a műemléki tervezés teljesen azonos az „eredeti” tervezői tevékenységgel. Még inkább igaz ez a városok léptékében. Egy műemléki együttes kialakítása ugyan olyan tervezői feladat, mint bármi más építészeti tett, csak igényel még többet ismereteket és érzékenységet. Sajnos manapság a meglévő kompozícióba való beillesztés szinte kizárólagos eszköze az „ellenpontosítás”, mely a történelmi építészetben egyáltalán nem volt ilyen általános.

#### **1.2.5. Új, azaz: eredeti**

Ez az újító jellegű -„korábban nem létező egységet képező” értelmű-, jelző szembe állítható a hagyományossal, a szokásossal. Eredeti ötlet vagy rendszer kell, hogy legyen benne. Itt az idő relativitása némileg elhalványul, és itt az újdonság kicsit kilép a szó szerinti időbeliségből. Ugyanis fontosabb a bármilyen viszonyítási rendszerben kifejezhető relativitása a dolgoknak, mint ha csupán az időhöz kapcsolnánk őket. Ebben a nyelvi tartományban az alkotás bármely jellegzetessége viszonyul saját rendszerének saját idejéhez. Ha feltétlenül metaforát kéne gyártanom ehhez a viszonyítási rendszerhez, akkor azt mondanám: ez egy többdimenziós idő fogalom, és

ezen dimenziók rögzített pontjai a dimenziók saját szubjektív ideiknek abszolút kezdőpontjaihoz illeszkednek.

E bonyolult „időfogalmat” hadd jellemezzem egy példával. Bármely emberi tevékenység többrétű. Ahhoz, hogy festményeket hozzunk létre, tudnunk kell nem csak a művészeti ismereteket, hanem a festmény létrehozásának technológiáját is. A festési technológia egy dimenzió, melynek szakmai ismeretei egy ideje gyűlnek, tehát a szakmát gyakorlók kollektív tudásának a viszonyában értelmezhető az eredetiség. Ez a kollektív tudás azonban kultúra-függő, tehát egy adott földrajzi hely és időpont, pontosabban idő-szakasz függvénye, amióta az a kollektív tudás halmozódik. Ezért „szubjektív” a dimenzió. A viszonyítási pont, pedig azért az abszolút kezdőpontja ennek, mert a teljes tudásanyag bármely eleméhez viszonyulhat az újdonság, nem csak az éppen azt megelőzőhöz. (Attól lett ennyire bonyolult az a kategória, mert ez a dimenzió nem lineáris mint az idő, hanem többsíkú.)

Ez az, melynek a művészet területén Białostocki a lényegi jelentőséget ítéli. Az élet más területein ez nincs így, ott sokkal kiegyenlítettebb az egyes jelentéstartalmak súlya, de a művészetek esetében igazat kell, hogy adjak neki. Mindazonáltal, ez a legáltalánosabb értelmezési tartomány. Mai szemléletmódunk is erre a legérzékenyebb. Hajlamosak vagyunk a művészetek történetét is az újítások történetének tekinteni. Nem csoda ez, hiszen a humanizmus művészetfelfogásából sarjad esztétikai gondolkodásunk módja. Az individuum jelentősége azóta töretlen kultúránkban. Ez, pedig, eredetiségénél fogva különbözteti meg magát másoktól. Ilyen módon, aki nem eléggé eredeti, az nem is jelentős művész, illetve szélső esetben csak egy epigon – szól az ítélet.

Az építészeti eredetiség természetesen egyet jelent a művészet világán belül használt erdetiséggel. Azonban sokkal árnyaltabb, és több rétege van annál. Egy épület kétségtelenül összetettebb emberi alkotás, mint akármilyen más, pl.: képzőművészeti objektum. Egy képzőművészeti tárgy a szokásos esztétikai kategóriákon túl viszonylag kevés egyéb tényezővel rendelkezik. Egy festmény elég szűk anyaghasználattal tud csak gazdálkodni, ezek felhasználási módja, a festés technológiája sem tud mérhetetlenül sokféle lenni. Ezért ezeknek a vonatkozásában viszonylag ritkán kerül szóba az eredetiség, az újítás. Ezzel szemben az épület számtalan szakma feltételrendszeréhez kötődik. Ezeknek az anyagi, technológiai újdonságai éppúgy hozzátartoznak az építészethez, mint az esztétikai sajátosságok. Ráadásul ezek eredményezhetik az építészeti forma változását is, tehát közvetve kihatnak az esztétikumra is. Teljesen egyértelmű, hogy egy új boltozat bevezetése nem csupán egy új rajzolat kialakítása az építészeti tér lefedésére, nem csak egy –akár jelentéseket hordozó- formális gesztus, hanem a kőfejtő, a kőfaragó, majd a kőműves szakmának is létre kell hozni azt a térben. Ehhez megfelelő anyagok, és szakmai tudás kell. (De nem csak a boltozat pusztá kifalazása tartozik ehhez, hanem tudni kell állványokat építeni, mintáveket a zsaluzáshoz szerkeszteni, és a katedrálisok szédítő magasságában azokat elhelyezni úgy, hogy az egész építkezés közben is állékony kell, hogy maradjon.) Az építészeti újdonsághoz nem elég a szellemtörténeti eredményeket elérni, hanem sok szakmának együttes fejlesztő, alkotó közreműködése kell. És fordítva:

egyetlen szakma gyökeresen átalakíthatja az építészeti formát. A vasbeton technológia teljesen átalakította a térlefedések szerkezeti rendszerét és ezzel felszabadította a formát az addigi kötöttségek alól. Vagy, Brunelleschi mester, például –némi túlzással- pusztán azzal, hogy megoldotta a firenzei dóm kupolájának könnyű-állványos építését, elindította a reneszánsz építészetiét.

Összegezve: ebben az értelmezési tartományban a viszonyítási mező, az időfogalom többértelmű és összetett, ezért *komplexnek* nevezzük. Jellege nem lineáris, nem ciklikus és nem visszaható; többrétűségét legtalálébban a térbeli, azaz spaciális jelzővel írhatjuk le. Az ez előtt a háttér előtt képződő új - eredetiségéről ismerszik meg. E kritérium eléréséhez elegendő a rendszer egyetlen elemében, vagy a viszonyok elvében újat hoznia. Talán ez utóbbi újdonság a legdominánsabb közöttük, hisz e kreatív tartományban a tevékenység célja elsősorban a rendszer létrehozására irányul. Vagyis az egyedi jelenségekből következtetünk a rendszerre, az általánosra, tehát az alkotómódszer *induktív*.

\*

Végigaladva az új fogalmának lehetséges értelmezéseinek elmondhatjuk, hogy árnyalt képet nyertünk arról, hogy a művészet és ezen belül az építészet hogyan viszonyul –mai fogalmak szerint-, e kategóriához. Álljon itt egy kis összefoglaló táblázat, megmutatva az összefüggések vázát:

VISZONYÍTÁSI MEZŐ	IDŐFOGALOM JELLEGE	ÚJ-KARAKTER	ALKOTÓ MÓDSZER
KOZMIKUS IDŐ	LINEÁRIS-VÉGTELEN	ELTÉRŐ-ÚJ	SPEKULATÍV
TERMÉSZETI IDŐ	CIKLIKUS-VÉGTELEN	KÖVETKEZŐ-ÚJ	REPRODUKTÍV
SZUBJEKTÍV IDŐ	LINEÁRIS-VÉGES	ISMERETLEN-ÚJ	DEDUKTÍV
OBJEKTÍV IDŐ	CIKLIKUS-VÉGES	FRISS-ÚJ	KORREKTÍV
KOMPLEX "IDŐ"	SPACIÁLIS	EREDETI-ÚJ	INDUKTÍV

Megállapíthatjuk, hogy ez a fogalom –az új-, erősen kötődik az *idő* fogalmához, de jelentésárnyalataitól függően az idő is más és más értelmet nyer. Beszéltünk *kozmosz időről*, mely egy abszolút viszonyítási rendszer; megmér és mérhetővé tesz mindent. Kezdőpontja a végtelenben van, és az emberi alkotások ehhez a végtelenhez, és örökkévalóhoz mérik magukat. Szó volt a *teremtett, vagy természeti időről*, melyet ciklikussága tesz felismerhetővé. A ciklus kezdő és végpontja a műalkotás születése vagy újjászületése. Itt az alkotás méri az időt. De az idő lehet *szubjektív idő* is, mely egy ember, vagy egy kultúra –a műalkotás befogadójának- saját időhatáraihoz igazodik, és origója az alkotáshoz kötődik. Megkülönböztettük, továbbá, a természeti idő –vagy azon belül a szubjektív idő- kimetszett darabját, mely a *műalkotás saját ideje*; az értelmezési tartomány a műalkotás objektumához, magához tartozik, így ebben az értelemben *objektív*. Itt önnön univerzumának kezdőpontjához méri magát (friss, vagy ódon), és

némi melankóliával a halandóság, az elmúlás megfogalmazójává válik. (Ha lehetne a fizikai elméleteknek érzelmi szinonimája, akkor az entrópia jelenségének kéne párhuzamban állni ezzel.) Végül eljutottunk a többdimenziós *komplex időhöz*, melyben a minden emberi alkotást jellemző többretegűség emelkedik ki. Itt az idő is csak átvitt értelemben használható, tárgyiasul: ismerethalmazok viszonyítási síkjává válik. E sok dimenzió –sok „saját-idő”- metszéspontjában áll az alkotás, és e dimenziók is több vonatkozásban teszik mérlegre őt. Ez az időfogalom a fizikai hűrelméletek elvont dimenziófogalmához áll közel.

Ez a rövid elemzés, e sokrétű viszonyítási alapon képződő újdonság-fogalom, mind általános művészeti értelmezését, mind az építészetre vetített értelmezési köreit tárta fel. Egyértelművé vált, hogy a művészetek lényegesen erősebben kötődnek a fogalom ellenpólusához, a régihez, mint az újhoz, és az építészet is ezen belül, a legkonzervatívabb művészeti ágak tűnik. Feltűnő volt, hogy a szellemi természetű fogalmi mezőkben túlnyomórészt a *régi* pólus mutatkozott aktívabb és pozitívabb színben, míg a legmateriálisabb mezőkben, mint az anyagi értelemben vett újdonság, frissesség, vagy a kreatív mezőben, ahol a viszonyítás alapja, az idő is elveszíti absztrakt jellegét és materializálódik kézzel fogható dimenziókká, ott az újdonság fogalma válik mozgékonyabbá, és játszik irányító szerepet. Talán nem véletlen, hogy Janson akkor avatja az újdonságot egyeduralkodóvá, mikor az értelmiség egy része: a 19. sz-i szellemtörténeti iskolák követésébe belefáradva, szívesen merül el a fogyasztói társadalmak anyagi világába...

### **I.3. A régi – új fogalom-pár változásának természete**

Miután van már árnyalt fogalmunk régiről és újról, ideje ezek viszonyát, egymásra hatását elemezni. Elmondható, hogy ez is más és más az egyes értelmezési tartományokban. Az eltérések ellenére, melyeket az előzőekben részletesen vettünk, érdemes az összes tartományra átfogóan érvényes azonosságokra fókuszálni. Tehát nézzük meg e fogalmak viselkedését.

Az új alkotás, gondolat, a valóság részévé válva, alakítja azt: beleilleszkedik a többi régiség sorába és azt a viszonyítási rendszert átalakítva nem csak másik háttérrel nyújt a következő újnak, hanem –a művészet világában maradván- a múlt láttatását, a visszatekintés módját is megváltoztathatja. Végül elvezethet magának a művészet fogalmának megváltozásához.

Ehhez a viszonylagossá váló művészet-fogalomhoz érdemes hozzá tenni a mi elemzett tartományaink tanúságait. Egyfelől az időkategóriák eligazítanak minket abban, hogy mennyire hajlamos bennünk értelmeződni a művészet fogalmi változása. Ha ugyanis a szubjektív, a természeti, saját és komplex időket tekintjük akkor elmondható, hogy mind kötődik anyagi valósághoz, és így a tárgyiasult alkotás megváltoztatva e valóságot, a művészetet magát is elmozdítja. Ennek a változásnak azonban ellenáll a kozmikus idő birodalma. Ez a viszonyítási rendszer ugyanis rögzített, és látszólag nincs hatással rá az alkotás. A művészetek teljes relativitásának ez a kategória szilárdan ellenáll. Tehát elfogadni T. S. Eliot

művészetszemléletét<sup>11</sup>, csak úgy lehet maradéktalanul, ha kizárjuk a rendszerből ezt az elemet, tehát megfosztjuk a művészetet szakralitásától.

Itt érkezünk el filozófiai értelemben a Kant-i felkiáltáshoz, az abszolútum halálához, mely választóvonalat Eliade<sup>12</sup> már jóval árnyaltabban közelített meg: ő ugyanis újra létjogosultságot adott az eszkatologikus oldalnak, de meghúzta a határvonalat szent és profán között.

Éppen az újdonság fogalma vezetett rá arra a felismerésre bennünket, hogy milyen mélyen ivódott gondolkodásunkba -nyelvtani és szellemi értelemben egyaránt-, az abszolútum. Véleményem szerint, ennek az elemnek a kiirtásával a művészet szakralitása vész el, mellyel művészet mivoltát is megkérdőjelezhetjük. Átalakul valami mássá...

---

<sup>11</sup> T. S. Eliot: Tradition and the Individual Talent. In: Selected Essays. London. 1961.

<sup>12</sup> Mircea Eliade: A szent és a profán. Európa Könyvkiadó, Budapest. 1996.

## II. A régi és az új a történeti építészetben

Miután értelmeztük a fogalmat, melynek szerepét igyekszünk feltárni napjaink építészetében, érdemes áttekinteni, hogy a történelem folyamán milyen volt a viszonya az építészetnek az újjal szemben. Természetesen nem kívánok részletes építészetelmélet-történeti értekezést folytatni, csak olyan szemelvényekre fordítanék figyelmet, amiből leszűrhető az adott korszak építészeti újdonsággal kapcsolatos vélekedése. Természetesen az újdonság lehetett a mai kategóriák szerinti összetett fogalom is. De egészen bizonyos, hogy ezek közül eltérő hangsúllyal érvényesültek egyes arcai a különböző korszakokban. Tehát igyekszem feltárni a meghatározó karaktereket: az egyes korszakokban melyik arcát mutatja az új, az építészeti alkotás folyamatában; nem kizárva a többiek meglétét. Az új karakterének felismerésében segítségünkre lesz az egyes korok *idő-szemlélete*, melyet a nem építészeti tárgyú írások segítségével is feltárhatunk.

Természetesen minden egyes épület esetében el lehetne végezni egy részletes elemzést, hogy annak létrehozása során milyen alkotómódszerekkel éltek építészei. Valójában ez a módszer vezethetne igazán megalapozott végeredményhez, összképhez. De még ha csak a történeti építészet mintegy 4-500 legkiemelkedőbb emléke esetén végeznénk ezt el, ennek terjedelme messze túlhaladna jelen értekezés korlátait. Így egyfajta „mérnöki pontossággal”, korántsem teljes, de azért jellemző, jó közelítésű eredményeket várhatunk egy felszínesebb vizsgálattól is.

### II.1. Ókori kultúrák

Ha valaki az ókorral akar foglalkozni azonnal Vitruvius jut az eszébe. Valóban ez az egyetlen, írásban fennmaradt építészeti traktatus, melyből hiteles képet alkothatunk a kor elméleti és gyakorlati viszonyulásairól. Mielőtt, azonban erre rátérnénk, talán érdemes figyelmet fordítanunk a nem építészeti tárgyú, korábbi írásokra is és az épületekből levonható - újdonságra vonatkozó-, elméleti következtetésekre. Ezekből, ugyanis a le nem írt traktatusok erre vonatkozó részei is felvázolhatók.

#### II.1.1. Ókori kultúrák - Elő-Ázsia kozmikus építésze

Kezdjük a hagyományos tárgyalási sorrendben az elő-ázsiai korai kultúrák vizsgálatával. Ahogy azt Hajnóczy Gyula megállapítja<sup>13</sup>, a korszaknak nincs építészetelmélet-tudománya, hiszen a tudományokat -a tapasztalati tudás rendszerbe foglalását-, a hellén kultúra fogja „feltalálni”; bármennyire is elfogadjuk a sumérok, vagy a kaldeusok ismereti rendszereinek fejlettségét: a csillagászatától a geometriáig. Ezek az ismereti rendszerek egyfajta „hagyományos” tudományok, melyek egyszerre tartalmaztak tapasztalati tudást, kozmológiai, etikai és a létre vonatkozó ismereteket. Ennek jegyében fogantak Hammurapi törvényei, melyekben az építészet gyakorlati oldalát is előírták. Ebben is érdekes megjegyzéseket találunk. Például: az épületeket el kell alapozásuktól választani, s erre finom,

<sup>13</sup> Hajnóczy Gyula: Az építészetelmélet története. . In: Építés- Építészettudomány XXVI. Kötet 3-4. szám. Budapest, 1990. 216. p.

tisztított homokot kellett alkalmazni, (ma úgy mondanánk: el kellett szigetelni), hogy elhatárolják az alant lakó rontó démonok világától. Ebben szépen együttműködik a gyakorlatias és szimbolikus gondolkodás, és megnyilvánul az építészet elemeinek önmagán túli szakralitása is. Nem tévesztendő azonban szem elől, hogy a megfogalmazott „szabvány” elsősorban *erre* a szakralitásra hivatkozik. E beállítottságból fakad, jelen témánkat illető, fontos üzenete: az épület illeszkedik egy *kozmikus* rendszerbe (*eltérő-új* értelmezési tartomány kozmikus időfelfogása jelenik meg), és ebben meghatározott helyet foglal el.

E meghatározott helyét tovább pontosítja a legkorábbi, rekonstruálható, sumer-akkád hiedelemvilág. Ebben a kozmikus és evilági élet *párhuzamossága* nyilvánul meg: „ami fenn van az lenn is van...” A teremtett világ elemei között az ember ugyan olyan helyet foglal el, mint a téglá. Az épület alapeleme legalább olyan fontos, mint a társadalom alapeleme. Az embert is, a téglát is az istenek bocsátották alá az égből. E teremtmények a felső, tökéletes világ mintáit követik, ami azt jelenti, hogy ettől a mintától eltérni nem lehet, csak ha a minta megváltozik. Ez az építészetre nézve olyannyira igaz, hogy az egyes babilóniai városokat vagy maguk az istenek teremtették, vagy –később– azok tervét ők súgták meg a királyoknak, s mintáik megtalálhatóak a csillagokban: Szipparé a Rák csillagképben, Ninivéé a Göncölszekérben, Assuré az Ökörhajcsárban<sup>14</sup>.

Az előbb vázolt elvvel ellentmondásba kerül a teremtett világ halandósága, elmúlása. Ezt –egyfajta– újjászületés gondolatával oldották fel, mely egy beavatás-rítussal a halandók számára is elérhető. Az örökös visszatérés eszméje csak tovább erősíti –nem csak a kozmikus térben, hanem a kozmikus időben is– a felső és az alsó világ megfelelését. A újév megünneplése mindig egy templom építésével zajlott, mely az istenek palotájának tökéletes mása volt. A végtelen kozmikus idő mellé, mely alapvetően meghatározza ezt a korszakot, a ciklikus *természeti idő* itt társul, és hozza magával a *következő új* fogalmi világát. Ha azonban a korábbi épületek is a mintát követték, akkor az újabb generációknak is a régi mintákat kell követniük. Nem csoda, ha az építészet ennek megfelelően önmagát állandóan ismételte. Sőt, saját múltjának ünneplésére, múzeumot is létrehozott Krisztus előtt a 6. sz-ban; Nabu Naib király palotájában összegyűjtötte régi korok épületeinek relikviáit.

Ebben a világképben –érthető módon– nem marad sok tere az egyedi újításoknak. Még akkor sem, ha kétségtelen lényegi különbségek fedezhetőek fel a sumér és babilóniai zikkuratok között. A templom formája, jelentése (világ közepe, köldöke) állandó, és a változás léptéke időben –kis túlzással–, évezredekben mérhető.

Ebben a világban újításokat végezni egyet jelentett megváltoztatni a természetfelettit is. Hiszen a két világ párhuzama oda-vissza érvényes kellett legyen. Az a gondolat, hogy az építész a tervet az égből kapja, ugyan egyoldalúságot mutat, de soha egyetlen hitvilágban nem csupán passzív elviselője az ember a sorsának. Még ha hiábavalóan is, de lázad és evvel beavatkozik a felső világba. Sok jel mutat arra, hogy a teremtés itt még

---

<sup>14</sup> Mircea Eliade: Vallási hiedelmek és eszmék története. Budapest, Osiris Kiadó, 1995. 59. p.

mágikus jelleggel folyt, az ember monumentális alkotásaival akart beavatkozni a látszólag rajta kívülálló, természetfeletti világba.

Az isteni eredetű terv megváltozása másik oldalról egyet jelentett azzal, hogy megváltozott a felső világ is. Ennek az igazságát egy társadalom kellett, hogy elfogadja; egy egész kultúra világképét kellett ehhez megváltoztatni. Vélhetően ezek vagy lassú folyamatok, vagy magának a kultúrának a pusztulásával, erodálásával, hanyatlásával kellett, hogy együtt járjanak. Jelentős építészeti változások az egyes kultúrák, népek egymásra következő ciklusaival járnak együtt: az sumer-akkád kort a gutik, azt az elámiták-amoriták, majd a kassuk követik a Krisztus előtti harmadik évezredtől az első évezredig. Bár az uralkodó osztály új eszméket hoz magával, mégis kimutatható valamiféle folyamatosság, mely átível a mezopotámiai kultúrákon. A világkép a Krisztus előtti 1500 környékéig gazdagodik, attól kezdve önnön hiedelmeinek összefoglalásait alkotja meg.

Érdekes az építészeti kompozíció elvét összeegyeztetni ezzel a világképpel. A legtalálóbbszó talán a hierarchia: minden városnak egy szent kerülete volt, mely határozottan elkülönült a lakóterületektől; ebben egy templom, melynek tengelyes rávezetése volt. Ez a tengelyesség, azonban nem csak síkban, hanem vertikálisan is megnyilvánult. A zikkurat valódi függőleges gesztussal teremtett kapcsolatot égi és földi világ között, ezzel kijelölve egy meghatározott helyet, egy centrumot a számunkra elérhető valóság síkján. Magának Babilonnak a neve is az „istenek kapuját” jelenti: Bab-ilánit.<sup>15</sup> Tehát, ennek a kozmikus idődimenzióknak alapvető élménye a tengelyesség és a centralitás, ahol az idő múlása megszűnik, a végtelenség képzetét keltve, megjelenítve az isteni öröklétet a mi létezésünk szintjén.

E kultúrákban, tehát, ki lehetett mutatni elsősorban a kozmikus, de másodsorban a természeti idő-fogalom jelenlétét is, mely az eltérő és következő új teremtésének gesztusait feltételezi az építészetben. A változás – az új-teremtés– szempontjából, azonban nagyon konzervatívnak mutatkozik az alkotás folyamata mindkét alkotómódszer figyelembevételével.

### **II.1.2. Ókori kultúrák - Egyiptom naturális építésze**

Az egyiptomi hitvilág, noha sok mindent átvesz az elő-ázsiai kultúrától, ezzel az absztrakt –asztrál-mitikus– rendszerrel szemben sokkal evilágibb. Úgy Krisztus előtt 3000 körül elválik fejlődésük egymástól, s vele szemben képesít mindent, és ezzel természeti közegbe helyezi elvont gondolatait. Hajnóczy szerint: „Ha a mezopotámiai kultúrában a világmindenségről alkotott elképzelések vetültek rá az architektúrára, addig itt (ti.: Egyiptomban) a natúráról alkotott képek tükröződtek vissza abban.”<sup>16</sup> Talán ennek oka abban rejlik, hogy Egyiptom „falusi” civilizáció, építésze nem ismerte a mezopotámiai, „istenek kapui” típusú városok műfaját.<sup>17</sup>

A testközeli természetet nemcsak intenzívebben érzékeli az ember, mint a kozmoszt, de közvetlenebbül is hat vissza rá. Ez az érzékelhető és nem csak elgondolható valóság jobban megismerhető, előre kiszámítható; éppen úgy, mint a Nílus áradása, vagy a napfogyatkozás. E kiismerhető

<sup>15</sup> Mircea Eliade: id. m. 1995. 74. p.

<sup>16</sup> Hajnóczy Gyula: Az építészettelmélet története. In: Építés- Építészettudomány XXVI. Kötet 3-4. szám. Budapest, 1990. 218. p.

<sup>17</sup> Mircea Eliade: id. m. 1995. 79. p.



valóságban az ember sokkal aktívabb szerepet vállalhat: hatékonyabban avatkozik a felső világ dolgába. Az építész, aki a legnagyobb hatással lehet a világra, egy halandó szemében szinte az istenekkel volt egyenlő. Nem véletlen, hogy sok építész neve ismert. Az alkotó szabadsági foka hirtelen megnő. Ezzel párhuzamosan az építészeti változatosság is. Ahogy a természetben nincs két egyforma levél, úgy különbözik egymástól két azonos rendeltetésű épület. Az építészeti formát már nem csak az isteni szándék alakítja, hanem számtalan megismerhető és kiszámítható természeti tényező.

Az újdonság időkategóriája itt a *ciklikus (új=következő)* értelmezési tartomány ideje, a természeti, vagy: teremtett. És mint mondtuk: ebben a dimenzióban az alkotás méri az időt, ő jelöli ki a kezdő és végpontját, s ezzel együtt a ciklus hosszát is. Ez persze nem valami rövid. Az építészet ugyan úgy változik, mint a természet; evolúciója azonban lassú. Ezt az evolúciót két értelmezésben is felvázolhatjuk. Egyfelől a változás a generációk egymást követő lassú adaptációját követik, melyek a lassan változó körülményekhez igazodnak. Az egyik legszebb analógia erre a ciklikusságra a piramis-együttes átalakulása. Az Óbirodalom *völgytemplom – dromosz -halotti templom-piramis* együttese a középbirodalomban elképesztő módon alakul át: a természeti formákat is belefoglalva, Deir-el-Bahri Hatsepszut templomának és a mögötte lévő hatalmas hegynek az együttesében. A másik értelmezés szerint az egyes épületek is organikus módon fejlődnek, nőnek ki régi törzsükből. Egy ilyen törzs nem növeszthet teljesen eltérő hajtásokat. Ugyan úgy, ahogyan a tölgyfa oldalán sem sarjad pitypang. Ennek példája a Karnaki templom-együttes. A szellemi és térbeli magból, azaz a szentélyből fejlődő „épület-növény” évszázadokig épül, néha elágazik, de az építkezés belső -tengelyes- logikáját megőrzi.

Ahogy a fáraók koronázása is kezdetben egy mitikus cselekménysor (Ménész által bevezetett szertartás) megisméltése, úgy az emberi alkotás mintái is a mitikus, isteni szférákból származnak. Ezek a minták az „Első Alkalmom” során (Tep Zepi), a kezdetek legendás idején képződtek - beleértve az épületek tervrajzait is. Az egyesített birodalom létrehozása azonos értelmű volt, mint a világ teremtése; a fáraó –a megtestesült isten– a biztosíték ennek az isteni műnek a fenntartására.<sup>18</sup> A fáraó ezen „kétlakisága” jelzi az egyiptomi hiedelmek dinamikusabb jellegét: ahogy ő képes átjárni a világok között, úgy kész a változásokra minden létező. Így az építészet természetszerűen megtartotta a transzcendentálissal, a *kozmosz* kapcsolatait, de ez a kapcsolat sokkal „természetesebb”, előbb, tehát: változékonyabb, mint Elő-Ázsiában. Ugyanis az istenek világa részben leköltözött a földre, tevékenységük helyszíne a természeti környezet, megjelenési formáik is élőlények. Sólyom, sakál, víziló, krokodil, macska, majom, és még sok más állat alakjában tisztelték őket, és az általuk megjelenített rendet a természetben. Feltűnő, hogy szinte minden istenség állat képét öltötte magára. Ebben egyfajta állapotszerűség és időtől való függetlenség rejlik. Szemben az építészettel, melynek alkotásai inkább növényhez hasonlatosan növekszenek, fejlődnek - ha kell, évszázadokon át. Összevetve az Elő-Ázsiai példával itt a felső és alsó világ nem felel meg egymásnak oly tökéletesen, hiszen az állandó isteni „állatszerűséggel”

---

<sup>18</sup> Mircea Eliade: id. m. 1995. 80. p.

szemben az emberi világ, dinamikus, változó, azaz növényyszerű. Egyetlen csírából, a szentély-bárkaterem építményéből lineárisan sorolódva nő a templom-együttes évszázadokon át. A struktúrában ugyan azt az elemet (dísudvar-pylon-csarnok) sorolja egymás elé, megőrizve, és kiegészítve az eredeti kompozíciót. Ez egyértelműen a korrektív-konzervatív kompozíciós gesztus jelenléte, és az amely az épület mikro-univerzumának alapja, az az épített objektum saját, objektív ideje.

E két rendszernek az összeillesztése intellektuális erőfeszítést igényel, ami az egyre inkább a természetre irányuló figyelem „tudományos” jellegével párhuzamos. Felsejlenek, tehát egy újabb viszonyítási mezőnek a körvonalai, mely a *szubjektív*, egyéni látásmódot tolja lassan az előtérbe, ez azonban csak rejtetten van jelen.

Azt mondhatjuk, tehát, hogy az egyiptomi építészet alapvetően a változásra lett teremtve. De e változás lassú, és mozgatója a természet lassú evolúciója. A hosszú élettartamú épületek valóságos lenyomatai ennek az evolúciónak, és ők maguk válnak a közben eltelt idő szinonimájává.

Ez az „időmérő” szerep elképesztő hatalmat ad az építészetnek, és ezt a hatalmát talán a világ valaha volt legmonumentálisabb alkotásaival ünnepelte meg. De ezt csak történeti távlatokból szemlélve érezzük. Az egyéni élet szűk periódusából kitekintve a változás, és az újdonság szinte érzékelhetetlen. Mi sem példázza az egyiptomi kultúra rövid távú mozdíthatatlanságát jobban, mint az a tény, hogy az Echnaton fáraó által bevezetett monoteista forradalom, egy emberöltőt sem ért meg. Ez az ún. amarna-eretnység csak villanásnyi epizód maradt a fáraók korának évezredeiben.

Az egyiptomi időszemléletben dominánsnak érezhetjük a természeti időt, de a kozmikus dimenzió is határozottan jelen van. Mindkét téren kissé aktívabb, újítóbb jellegű az elő-ázsiai építészetnél. Az épületek lineáris mikrokozmoszai saját idődimenziót nyitnak, ugyanakkor az isteni és természeti világ „működésének” különbségei a tájékozódni akaró ember szubjektívabb szemléletét –és idősíkját- is rejtetten megjelenítik. Ezekben viszont konzervatívabbnak érzem az alkotómódszereket.

### ***II.1.3. Ókori kultúrák - a görög intellektuális építészet***

A görög kultúra érlelte ki a művészetelmélet diszciplináját, és ezzel együtt az építészet teóriáját. Úgyszólván: ma is ugyanazokkal a kategóriákkal írjuk le gondolatainkat, mint akkoron. A mai Európa, e kultúra szellemi gyermeke.

Itt már filozófiai szerzők írásainak közvetlen tanulmányozása is lehetséges, ezekből szűrhető le az építészet szerepe, és megújulásának módja. Elöljáróban le kell szögezmem, hogy a görög építészet formai -születése, mely az oszloprendekhez köthető az i. e. 7-6. sz-ban, nagyjából egybe esik az első filozófiai iskolák kialakulásával, melyek még nem a klasszikus kor kiérlelt gondolatait fogalmazzák meg. De már mind a kis-ázsiai materialista jellegű, milétoszi és epheszoszi iskolák, mind a dél-itáliai püthagoreusok idealizmusa már magában hordozza az i. e. 4. sz-i athéni iskola kiérlelt gondolatainak csíráit. Ebből a hatalmas és sokrétűen árnyalt gondolati hálózatból most csak két dolgot emelnék ki.

Az egyik a tömeg és tér, vagy test és hely (szóma és toposz) szétválasztása. A pythagoreusok pneumája, vagyis a számok közötti űr, geometriai értelmezést nyert. Ezzel a test és lélek az építészetben is szétvált: vizsgálható formára és tartalomra. (E fogalom párt több értelemben használhatjuk: tekinthető a forma a valóságos testnek, és annak tartalma az idea; de tekinthető a forma a geometriai térnek és tartalma az a test, mely kitölti őt.) Ez az elvon *fogalmi* gondolkodás, végül is a mindenség képét hivatott felvázolni, tehát *kozmológiát* alkot, ami mint szemlélet, az alkotómódszerek között is megnyilvánulhat az elérő-új alkotásában.

A másik gondolat az esztétika szemléleti beállítása. Az esztétika tudományát az ismert emberközpontú szemléletmód következtében az érzékekre állította be, amivel lerögzítette az építészet közegét az érzékelhető valóságban. A mi értelmezési tartományaink közül az *ismeretlen-új* világába vezet, melynek idődimenziója a befogadó számára létező, saját, szubjektív idő. E világ annyira az ember egyéniségéből ered, hogy az istenek is teljesen ember-szerűek. Néha gyarlók, néha haragvóak, és cselekedeteik közvetlenül és azonnal hatnak a teremtett világra. Nincs semmi áttételesség, végül is: ők is „emberek”,<sup>19</sup> csak halhatatlanok és bármit megtehetnek. (Azt is mondhatnánk az emberek ideái.) Valójában az Olymposz, az istenek lakhelye, az isteni lét sajátos, generációs tagozódását mutatja. Felismerhető a görög hiedelemvilágban az Elő-Ázsiában régtől fogva létező világ teremtés motívumok számos eleme. A káoszról kiemelkedő rend itt is a vizek, vagy a föld (Gaia) és az ég (Uranosz) kettéválasztását jelenti. Az Uranidák generációja (Gaia és Uranosz gyermekei: a titánok és titanidák), mintha természeti istenségek lennének, óriások és szörnyek, akik a természet erőit testesítik meg. Az uralkodó istenség megcsonkítása (Kronosz lemetszi Uranosz férfiasságát és azt a vizekbe hajítva születik –a habokból– Afrodité) is ismert mozzanat hurri, hettita és kánaáni teogóniákból.<sup>20</sup> Az új főisten, azonban, nem uralkodhat zavartalanul itt a görög mitológiában. Itt lezajlik egy újabb köre a theogóniának: Zeusz hasonlóan, ahogy Kronosz tette leigázza apját, és kiszabadítja testvéreit, még az Uranosz által rabságban tartott „nagybácsikat” és „nagynéniket” is kiszabadítja: mintegy újjáteremti a kozmoszt. Ezzel jut uralomra az istenek legújabb –antropomorf- generációja az Olymposzon, és születik meg az emberi viszonyítási mező az transzcendens világban.

A művészet világa is ennek mintájára épül fel, amennyiben az i.e. 4. sz. első harmadában megszülető platóni ideák tanára gondolunk. Ekkor születik meg a művészet, mint imitáció –a későbbiekben nagy pályát befutó- elmélete. Csakhogy most az utánzáshoz a mintát nem a természet adja, mint az egyiptomi kultúrában, hanem az ideák. Tehát léteznek az épületeknek is ideái, melyek tökéletességéhez igyekszik hasonlatossá válni az anyagból létrehozott képmás. Ebben az ideatanban tudományossá válik az a kozmikus időfogalom, mely azért szakralitással tölti meg a formát, és minden efelé fordul.

---

<sup>19</sup> Az emberek a görög hiedelem-világban nem az istenek teremtményei, hanem ugyan annak az „entitásnak” a halandó formája. (Hésziodoszra hivatkozva: „Egy törzsből származnak az istenek és a halandók.” Mircea Eliade: id. m. 1995. 221. p.)

<sup>20</sup> Mircea Eliade: id. m. 1995. 217. p.

Ennek az idea-tannak két lényeges következménye van az építészet világára. Az egyik abból fakad, hogy a minta isteni tökéletessége hasonlóan állandó, mint ahogyan azt láttuk az elő-ázsiai építészetben. Ennél fogva az építészeti forma is állandóságra hajlamos, ahogyan a görög templom évszázadokig lényegében ugyan az maradt, függetlenül az oszloprendi változatoktól. Ehhez azonban hozzá kell tennünk, hogy az egyetlen viszonylag egyszerű funkcionális működésű épület esetében ezt az állandóságot még tudták biztosítani, de már egy olyan összetett építészeti rendszer esetében, mint egy város: nem. Amint az kitűnik -az Arisztotelész írásaiból ismert- Hippodamosz gondolataiból, az ideális város olyan sok követelménynek kell, hogy megfeleljen, hogy végül is annyiféle, ahány város létezik. A másik következmény abból származik, hogy az ideák szellemi természetű világában a tökéletesség nem természeti minták alapján jöhet létre; következésképpen: az építészet elvont szabályokat követ. Ezeket az elvont szabályokat az építészet a szerkezeti, teherhordási, azaz tektonikus törvényszerűségekben találja meg. Vagyis, az építészeti forma kifejezi a szerkezetek teherhordási feladatából származó szerepeit. Ezért formálódik az *echinus* -a párnatag- úgy, mintha egy rugalmas anyag nyomódna meg, és lapulna el, kitérve kissé a gerenda terhe elől az oszlop tetején. Ezért mutatják a párkányok egyes tagozatai is a feladatukból származó formáltságot: ez alapján ismerhető fel egy tartó, egy támasztó, egy kötő, egy függő vagy koronázó tagozat.

Ebben ragadható meg az építészet mondanivalója a világról. És ez a mondanivaló nem azzal a narratív, figuratív -ikonográfiai- gesztussal fejeződik ki, amivel Egyiptom, vagy a középkor előszeretettel dolgozott, hanem egy elvont -tektonikai- rendszer, azaz építészeti nyelv segítségével. De mivel ez egy egyetememes nyelv, ezért még dialektusoknak sincsen értelme. Tehát az építészeti forma rendkívül egyöntetű szerte a görög világban. Dialektust is csak kétfélet lehet megkülönböztetni, a dórt és a iónt, melyek az oszloprendek kánonjában rögzültek. Ezek különbözősége is talán abból fakad, hogy Hellasz és KisÁzsia etnikai és kulturális hagyományai elég messze esnek egymástól, és a monumentális, kőépítészet megszületése közvetlen faépítészeti előzményei eltérőek voltak. A harmadik oszloprendi forma, mint tudjuk nem egy belső fejlődés eredményeként jött létre, hiszen egy „csinált”, kitalált oszloprend, melyet az eredeti kettő saját ellentmondásainak kiküszöbölésére hoztak létre. Az új megalkotásának ez a módja „klasszikus” példája lehet a *deduktív* építészeti alkotómódszernek: a felvetett problémák megoldása, az esztétikai elvek segítségével, az egyediséget hozza létre. Ez tökéletesen megfelel az ismeretlen-új, szubjektív idő-dimenziójának.

Az igazsághoz hozzá tartozik ugyanakkor, hogy sem az idealista Platón, sem a realista Arisztotelész nem igazán ismerte fel az építészet görög ideáit, hiszen azt gondolták, az építészet, talán nem is művészet, vagy ha az, akkor a legszegényesebb fajtája, mivel nem imitál, tehát nem az idea testesül meg benne, hanem csak önnön maga. Persze a történelem távlatából könnyű nekünk felismerni összefüggéseket, és a filozófusok gondolatait összeegyeztetni az építészet gyakorlatával. Ugyanennek a jelenségnek van egy másik tanúsága is: az építészeti formát meghatározó szándék és maga az eredmény között korán sincs olyan szoros összefüggés, mint azt

mechanikusan gondolnánk. Sok olyan gesztus tárgyiasul egy-egy épületben, mely az adott korban nem is tudatosult, de minden kétséget kizáróan benne rejlik. Attól, hogy az ókori görög gondolkodók nem mutattak rá a tektonika ideájára, és ezzel rangon alul értékelték az építészetet, még nem jelenti azt, hogy maga a forma nem tartalmaz a kollektív tudatalattiból -ezen idealisztikus gondolkodásmódból- szemelvényeket.<sup>21</sup>

A szóma-toposz fogalompár vizsgálatából származó tanúságok tehát a görög építészet formai állandóságára mutatnak rá, és annak az állandóságnak a természetére. A formai állandóság, az alaptípusok fegyelmezett követése természetszerűen mutatja a *ciklikus* alkotó módszerek jelenlétét, de az új, sokkal inkább a helyhez (körülményekhez, feladathoz) adaptálódó forma, az dedukció révén jön létre. Így a kreatív módszer a tudományos, szubjektív szemléletből adódik az építészetben. Az ilyen módon láttatott építészeti valóságot egy elvonatkoztatott szellemi természetű nyelv, az építészet egyetemes tektonikai jellegzetességei határozzák meg. Továbbá rámutattunk, hogy egyszerű építészeti rendszerek esetében „elvhű” az építészeti gyakorlat, viszont az összetettebb, több követelményt támasztó rendszerek egyedisége az állandóságot, a hagyományt, felborítja.

Fordítsuk most figyelmünket az esztétikáról szóló gondolatokra. Már felmutattuk, hogy az esztétika az érzéki észlelésre támaszkodik, és mint közismert az esztétika alapját az arányelmélet adja, az észlelt jelenségek mennyiségi viszonyainak összevetése. A *symmetria* sem a mai értelemben használt fogalmat takarta, hanem azt, hogy a részek egymáshoz és az egészhez a megfelelő arányban illeszkednek. Itt belefut a problémakör a valóságos és a látszólagos közötti ellentmondásba. Ez az eurythmia (a látvány kellemessége), és a skénographia (a színpadkép, azaz térbeli látvány) elvében oldódik fel. Az eszköz a perspektíva, és az annak szolgálatába állított optikai korrekciók. Az észlelés törvényszerűségeiből indultak ki, és korrigálták a valóságot annak megfelelően, hogy a műalkotások feltárulása milyen egyedi jellegzetességekkel bírt. Attól függően, hogy egy szobor alulról, vagy felülről tárul fel, arányait változtatták; a partenon krepidomáját és architrávját ívesre építette Pheidias és Iktinos, hogy egyenesebbnek látszódjon; és még lehetne sorolni a példákat. Témánk szempontjából az a lényeges, hogy mindez az egyediség záloga az építészetben. Még ha az alaptípus, az ideálist közelítő forma modell-követő, azaz tradicionális. Az egyedi körülmények azon belül változatosságot eredményeznek.

Ami tehát eltanulható a görög építészetből az a finom, apró változások esztétikája. Hiszen az egyszerű támasz-gerendázatos rendszer művészi megfogalmazása: az oszloprendek hihetetlen karriert futottak be a történelem folyamán. Újra és újra felhasználták a tektonikus elvű homlokzatok tagolásának során, alig változtatva az alapformán. Még a barokk tekervényes burjánzásában is tisztán felismerhetőek és megkülönböztethetőek az

---

<sup>21</sup> Határozottan állítom, hogy nem korunk gondolkodásának múltba vetítése, ennek a tudatalatti ideának a feltételezése. Maguk a kor gondolkodói is érzik az építészet művészet mivoltát, és rehabilitációját igyekeznek megtenni. Azonban nem következtetések: Platon a látás művészetének nevezi, és hasznosságát, valamint nevelő erejét emeli ki. Végeredményül azonban az absztrakt geometriai formák önmagukban rejlő szépségéhez jut el, mint esztétikai kategóriához, és ő maga sem meri ezeket ideáknak nevezni. Ahogyan nem is azok: hiszen az építészet geometriájának logikája, azaz a tektonika az idea. Ahogyan Einstein gravitációs ereje görbíti a teret, úgy idomítja ugyan ez a nehézségi erő az euclides-i teret építészet számára értelmezett térré.

oszloprendek, pedig milyen messze kerültünk már akkor –mind térben és időben- az abban foglalt görög ideáktól.

A görög építészet tehát elsősorban a szubjektív idő-síkon képződő ismeretlen-új világában mutat jelentős aktivitást, és ítélnék érzékenyebbnek az újítás, a kreativitás felé, a deduktív alkotásra késznek. A formát továbbra is a hagyományokhoz köti a kozmikus dimenziók jelenléte: még ha a közvetlen minta nem is isteni: az ideák, nem vesztették el teljesen szakrális jellegüket – mégis csak az örökkévaló és abszolút kategóriák. Az időszemléletből szinte teljesen hiányzik a ciklikusság, amiből a görög világkép „pesszimista”<sup>22</sup> alapállása származik, de éppen ezért a jelenre összpontosító, a pillanat evilági harmóniáját felfedező „pozitív” esztétikai felismerések hoznak létre apró módosulásokat a hagyomány formáin. A ciklikusság, tehát a változás léptéke miatt szembevető, és azonosítható, nem eredete miatt. Ezért tarthatjuk „rejtett dimenzióknak” ebben az építészeti kultúrában.

#### **II.1.4. Ókori kultúrák - Róma pragmatikus építésze**

Lényegében ugyan annak az értelmezési tartománynak (ti.: a *szubjektív idő* „ismeretlen-új” világának) csak egy másik oldala mutatkozik meg a római építészet és gondolkodás vizsgálata során. Amíg a görögöket jobban érdekelte az elmélet, addig a rómaiakat a gyakorlat. Szinte minden szerző kiemeli a római gondolkodás és művészet pragmatikus voltát. Ahogy azt Hajnóczy Gyula találóan jellemzi: „A görög szemében a teória értékesebb volt a praxisnál, és így emberideáljuk a *homo sapiens* és nem a *homo faber* volt (a rómaiaknál éppen fordítva lesz).”<sup>23</sup> Ez a hangsúly-eltolódás, azonban nem feledtetni velünk azt a tényt, hogy a római építészet mégis csak a görög építészet édes gyermeke, tehát a formái ugyanannak a következő változatai: a szubjektív alkotó szellem egyben *ciklikus* is.

Ennek a hellén világfelfogásnak a parafrázisaként jelenlévő „hivatalos” római vallási kultuszok mellett, Róma igazi összegzése lett az ókor szellemi áramlatainak. A hellenisztikus, szinkretista vallási jelenségek a kultúra minden területén éreztették hatásukat, mely a Nagy Sándor kora óta egyre dominánsabb szerepet játszottak már a görög művelődésben is. Róma már ezt a késő-görög sokszínűséget örökölte, ezért nem beszélhetünk műveltségéről úgy, mintha az a görög klasszikus bölcsélet szintiszta forrásából bugyogna elő. Ezért mi sem hagyatkozhatunk a hellén világ szubjektív időfelfogására kizárólag, hiszen a keleti kultúrák saját idő-képei is önálló helyet követelnek maguknak ebben a világban.

Ezek összeegyeztetésére kézenfekvő a *komplex* időkategória, mely a kreatív-új értelmezési tartomány viszonyítási mezeje. A sok kultúra összeegyeztetéséből az új egység képzésének követelménye fellép, tehát kényszerűen induktív, a sok egyedi jelenségek vizsgálatából a rendszer egészére következtető gondolkodású. E tekintetben érzékenyebb az újra. De a

---

<sup>22</sup> A görög istenekhez képest az evilági lét az örökkévalóság ellenpólusa, mely után a halál, Hadész tudat és emlékek nélküli „árnyékvilága” vár az emberekre. Ebben ismer magára az egyén, és ezért kell „teljes és nemes életet élni a jelenben” Homérosz szerint. (Mírcea Eliade: id. m. 1995. 227. p.)

<sup>23</sup> Hajnóczy Gyula: Az építészettudomány története. In: Építés-Építészettudomány XXVI. Kötet 3-4. szám. Budapest, 1990. 220. p.

római bölcsélet mindig is a göröghöz mérte magát. Görög elvek szerint emésztette meg az ókori, keleti világképek elemeit. Ez persze tudományos alapú szemléletmód volt, ezért az idegen elemek integrációja sohasem történhetett meg teljesen. A tudományosság, ugyanis külső nézőpontúságot feltételez, a szemlélő nem avatkozhat a kísérletbe, csak külső szemlélő lehet. Ezért sohasem azonosulhat a megfigyelt jelenséggel teljesen. Így az idegen elemek megtartják különállásukat, és egységüket, a nagy rendszerben, tehát, csak zárványként illeszkednek. A római alkotói szemlélete, tehát jellemzően szubjektív marad.

Tökéletes építészeti analógia erre a római térszervezetek additív jellege. Az épület tér-elemei, mint megannyi önálló kis univerzum illeszkedik egymáshoz éppen úgy, mintha tárgyakat illesztenénk össze: mindegyik megtartja saját formáját, és nem hatnak egymásra, nem módosítják egymás alakját bármilyen sorrendben kövesse is egyik a másikat.

Így aztán az egyiptomi Ízisz kultusza ugyan olyan görög eredetű oszloprendi alapelemekből építi fel templomát akár a pannóniai Saváriában, akár a jordániai Petrában legyen is az. Merem állítani ezt annak ellenére, hogy az előbbi szabályos pszeudo-dipterosz jellegű, igazi hellén tömeg és térformára vezethető vissza, míg ez utóbbi teljesen egyedi, sziklából vájt „barlang”, és csak a homlokzatának részleteiben hozza a görög oszloprendi előképeket.

Az építészetről való római gondolkodás éppúgy megőrizte következetlenségét, mint ahogy a görög. Az építészeti forma és az arról szóló elmélkedés közel sem fedi úgy egymást, mint például a retorika, vagy a képzőművészetek esetében. Így hát hiába vázolja fel Vitruvius az építész szakma sok tudomány metszéspontjában álló mivoltát, felsorolva első könyvében,<sup>24</sup> mennyi mindenhez kell az építésznek értenie a geometriától az orvostudományon át az asztronómiáig (ami azért tagadhatatlanul mutatja a komplex dimenzió jelenlétét), az építészeti formát ez az enciklopédizmus alapvetően nem hatja át. Hiába tapasztaljuk az épületek funkcionális sokféleségét, az alapelem, az alapelv ugyanaz marad: a tektonika ideáját megvalósító oszloprend és az egymáshoz viszonyuló arányosság, az addíció. Róma nem az alapelveket változtatja, hanem az alapelvben rejlő variációk tömegét aknázza ki nagyon gyakorlatias célból.

Az építészet továbbra is rendelkezik a kozmikus tartalmak közvetítésének igényével. Érdeemes megfigyelni, ahogy a nagy kompozíciók szerveződésébe vissza költözik a Mezopotámiában és Egyiptomban látott tengelyesség. Ez érvényes a várostervezés, mind az egyedi épület tervezés területén is. Míg a görögök ezt a tengelyességet jóformán csak a szakrális épületeik esetén követték megsérthetetlen alapelvként, addig a római építészet ezt az elvet kiterjeszti egyéb épülettípusokra és együttesekre is: az egyszerűbb lakóház-építészettől a gigantikus méretű fürdőépületeken át a császárfórumokig. Amennyiben megfeleltetjük ezt a kompozíciós elvet a kozmikus szemlélettel, úgy akkor ez tovább színezi a római, szubjektív-komplex idő fogalmat. Ezt bizonyítja egy jól megfigyelhető eltérés a köztársaság kora és a császárkor között az, hogy megjelenik a függőleges tengely, mint építészeti kompozíciós elem a templom építészen kívül is.

---

<sup>24</sup> Vitruvius: Tíz könyv az építészetéről. Budapest, 1988. 31-35 p.

Ugyan a görögsegnél és Rómában korábban is megtalálható a centrális térforma, amelyen elrendezésű épületek önmagukban hordozzák a vertikálitást oly módon, hogy számtalan szimmetriasíkjuk „metszéspontja” egyetlen függőleges tengely. Azonban ezek szinte mind kapcsolatot mutatnak a szakralitással: a műkénéi kor „Atreusz kincsháza” valójában síremlék; az epidauroszi Aszklépeion Tholosza isteni sírhely szimbólumaként épülő, kettős körperipterosza: templom; vagy a Fórum Romanum Vészta szentélye. Azonban a késő császárkorban kedvelik a világi építészetben is a függőleges hangsúlyú tereket, tömegeket. A sok köralaprajzú tere a termáknak (tepidáriumok, vagy caldáriumok), a Hadriánusz-villa Teatro Marittimo-ja, annak egyes további elemei, mind a központosság élményét valósítják meg. Sőt még az önmagában vett vertikálitás –azaz a tér nélküli tömeg függőlegessége- is megjelenik Trajánusz fórumának diadaloszlopában képet öltve. A példák sokfélesége éppen a bizonyítéka annak, hogy az építészeti forma nem hozta magával szakrális vonatkozásait, de árulkodik arról, hogy ez a kozmikus időfogalom jelen van az építészeti forma alakító tényezői között. Itt sejlik fel a tartalmától függetlenedő forma saját dimenziója, objektív ideje.

Ebben az összetett viszonyítási rendszerben vizsgáljuk meg az építészeti forma viselkedését.

Az ennek megfelelő az ismeretlen-új vonatkozásában Vitruvius első könyvében már találunk utalást arra, hogy az építész honnan merítsen a tervezéshez formát. Említi, hogy az építésznek jól kell értenie a történelemhez, hogy jól meg tudja indokolni, hogy az adott formát honnan, és miért vette. Ebben a tartományban már elkülönítettünk két építészeti formálási módot egymástól: a narratívát és az elvontat. Be kell vallanom Vitruvius határozottan csak az egyikre utal: az épületek ékítményeként szolgáló domborművek és szobrászati alkotások jelentésének tudatos használatáról.<sup>25</sup> Az Erechteion kariatidáiról és a spártai perzsa csarnok legyőzött harcos-figuráiról beszél, tehát ikonográfiai elemekről. Azonban éppen úgy, ahogy a görög bölcsélet „hiányosságairól” ejtettünk szót építészeti formálás *ideái* tekintetében, úgy elmondhatjuk, hogy Vitruvius is a görög bölcsék édes gyermeke: ő sem jut el az építészeti forma absztrakt jelentésének megtalálásáig. Mi azonban itt is feltételezhetjük a formálási mód másik ikerpárjának meglétét, és kiterjeszthetjük Vitruvius megjegyzését az elvont formák területére is. Végül is az építészet előképekből gazdálkodó, konzervatív viselkedésére utal.

Az építészet hat alapelemének (ordinatio, dispositio, eurüthmia, szimmetria, decor és distributio) bemutatása során találunk más utalásokat témánkat illetően is. Az első négy elemnél az aránytan alapján kifejlő esztétikai kategóriák elemzése történik meg. Ez alapján az ordinatio - a részek helyes méretezése; a dispositio – a részek feltáruló, helyes elrendezése alaprajzban (ikhonographia), homlokzatban (orthographia) és tömegben (szkenographia); a szimmetria – a minden részletében egymáshoz viszonyuló rendszer arányossága; ...melynek révén létrejön a mű egészének eurüthmiája – kellemes látványa. Az ötödik elem: a decor az, mely egyértelműen utal az építészeti formálás összetettebb elveire is. E szerint a decor nem más, mint:

---

<sup>25</sup> Vitruvius: u. o. 32-33 p.



„...a tekintély által elfogadott bevált formákból szerkesztett mű hibátlan megjelenése.”<sup>26</sup> Ezt vagy a megszokás (thematiszmosz), vagy a hagyomány, vagy a természet hozza létre. Azt gondolom ennél egyértelműbben ritkán fogalmazták meg az építészeti formálás természetét. Ahogyan azt vártuk, az újdonsággal szemben kívánatos építészeti forma: a hagyományos, a megszokott, és a természettel összhangban lévő. Tehát a szubjektív dimenzióban -a görög kreatív viselkedéssel szemben- itt a római inkább hagyománytisztelő. Persze azért érdemes megvizsgálni, mit ért Vitruvius e kategóriák alatt.

Megszokott alatt azt érti, hogy Minervának, Marsnak, Herkulesnek dór templom illik, Venus, Flora, vagy Proserpina korinthuszi rendben emelt szentélyben érzi jól magát, és Junó, Diana, vagy Liber Pater a mérsékeltebb ión rendű templomokat kell, hogy kapják. Hidegen hagyja, vagy nincs is tudatában, hogy ezek az oszloprendi formák (legalábbis az önálló fejlődés során létrejövő dór és ión) eredetileg etnikailag és területileg meghatározottak voltak. Ez az erős különállóság a keletkezéstől számított majd egy évszázadig teljes volt (i.e. 6. sz. k.). A perzsák kis-ázsiai előretörése szórja szét a görög világban a sok menekülő között a ión építőmestereket és velük együtt a ión formákat is. A kétségtelen karakteres különbségek Vitruvius számára már megszokott alkalmazásbeli kánonná váltak, új jelentéseket vettek fel. Így vált a dór darabos, férfias oszloprendd, a ión nőies, de komoly szerkezeti rendszerré, a kettő elegyéből származtatott korinthuszi, pedig könnyed játékossá. Ez azért így kifejtve eléggé leszűkíti a megszokás hatókörét. Ezért szívesebben mondom, hogy minden ehhez hasonló karakterbeli megfeleltetés esetén a megszokás működteti a kor építészenek reflexeit.

A hagyományról szólva az oszloprendek kiérlelt formai egységéről tesz említést, melynek elemei nem csereberélhetőek. Nyilván nem tudja, hogy az ún.: attikai ión oszloprend éppen egy ilyen öszvér oszloprend, de fel sem merül már ekkor a változtatás lehetősége. Az oszloprendeken túlmenően még említi az épület igényeihez mért arányos helyiségkiosztást: vagyis, hogy a középülethez, illően tágas előcsarnok való. Ha felülemelkedünk a vitruvius-i szöveg, fordítóknak és értelmezőknek egyaránt régóta fejtörést okozó, egyenetlenségén, akkor itt egyfajta épülettípusok szerinti, hagyományos térszervezetről is beszél, aminek, talán, a célszerűség diktálta követelményeken túl, szellemi, esztétikai igények (arány-tan) is a mozgatói.

A természet által létrehozott decor Vitruvius értelmezésében az épület a környezettel való egészséges együttműködését érti, melybe beletartozik az épület egészséges, megbetegítő tényezőktől mentes telepítése éppúgy, mint az egyes helyiségek helyes tájolása. Azt kell, hogy mondjam, a római építészetben végig ott kísértő komplex értelmezési tartomány legtisztább megjelenését látom ebben.

A decor elemzésének azonban van egy nagy tanúsága: Róma sokkal konzervatívabb szemléletét mutatja a változás iránt, mint a görögök esetében az kimutatható. Leginkább ez abban fejeződik ki, hogy az oszloprendi formák kialakulása és keveredése, kiérlelése a görög építészetben játszódik le, míg a római ezen alaptípusokat csak részleteik továbbfinomításában, ésszerűsítésében, és sokszor uniformizálásában fejleszti tovább. (Gondoljunk

---

<sup>26</sup> Vitruvius: u. o. 37 p.

csak a görög echinusz ezerféle hajlítására, szemben a római egyforma, „szabályos” negyedkör-ívű profillal.)

Miután a decor esetében, ebben a tézisben megnyugodva: hagyománytisztelőnek ítéltük a rómaid, szinte azonnal a distributio kifejtésénél ennek antitéziséét találjuk. Ugyanis a hatodik elem második fokozatánál megfogalmazódik, hogy az épületek „...használatához igazodva a személyiségnek (*t.i.: a tulajdonos, a használó személyiségének*) megfelelően kell végezni az épületek beosztását.” Kicsit érdekes, hogy a kategória első fokozata egyfajta kivitelezési térbeli és időbeli, valamint pénzügyi ellenőrzése, ütemezése egy fogalomba kerül ez utóbbi idézett gondolattal. De minket az egyéni szempontok hangsúlyos szerepeltetése érdekel. Az építészet egyediségének ez egy nagyon korai írásos rögzítése, melynek segítségével az építészeti forma máris kibújik minden hagyomány és megszokás alól. Emellé a szövegrész mellé oda tehető Seneca megjegyzése arról, hogy az emberek kedvelik az új dolgokat, hiszen az új dolgokra összecsiszolódnak, a régiket ezzel szemben elhanyagolják. Továbbá Quintilianus retorikai követelményei között is szerepel a „novitas” (újítás), mint értékmérő. Vitruvius is számot ad arról, hogy a történelemben hogyan látja az építészeti forma keletkezését, s ez egyben ez utóbbi vázolt ellentmondását hagyományosnak és újnak is feloldani látszik: „...megfigyelve mások kunyhóit, saját elgondolásaikból újításokkal egészítették ki azokat, napról napra jobbfajta házakat építettek maguknak.”

Összegezve, a római gondolkodás felismeri és fontosnak tartja az újdonság élményének szerepét, bármennyire is konzervatív beállítottságú. Kreativitása a sokféle kulturális áramlat összeegyeztetésének igényéből fakad egyfajta komplex dimenzióban. A „tudományos” – szubjektív- dimenzió inkább a formák konzerválását eredményezik, míg a politikai célokra használt szakralitás (császárkultusz) a kozmikus léptékű teremtés kreatív pólusán áll. Igaz ez különösképpen a kései gondolkodók írásaira, a kései császárkor világára. A Vitruvius melletti egyéb –inkább gyakorlati- traktátusok után Plótinosz (203-270) volt az, aki az átalakulóban lévő vallásosság, a hellenisztikus misztériumvallások, és görög bölcsélet hatására az építészetéről új koncepciót alkot. Mint a neo-platonizmus megalapítója, feltalálja az építészeti forma ideáját, ami nem más, mint annak belső formája. Ez alatt nem az anyagból megformált, érzékelhető formát érti, hanem a kontempláció, azaz intuíció és képzelet útján hozzáférhető belső tartalmat. Szerinte, ugyanis nem lehet a természeti forma az esztétikum forrása, mert nincs benne fantázia szülte elem, és el kell vetni –az egyébként Platon-i- gondolatot arról, hogy a művészet utánpótlás révén keletkezik. Mind az alkotáshoz, mind a befogadáshoz elmélyülés szükséges, aminek révén elszakadhat a lélek az anyagtól, és misztikus révületében, intuíció útján jut el a szépséghez, a jóshoz, az istenséghez. Az elmélyülés végül egy mindent megvilágosító extázisba torkollik...

Ezek a misztikus élmények nem pótolják a valódi ideákat, így ő sem jut el a tektonika koncepciójához, de nem is juthat el ezen az úton. Ha eljutna akár mindjárt kezdődhetett volna a modern építészet, de nem így történt. Félre a tréfával; azt hiszem teljesen nyilvánvaló, hogy már a következő korszak, a középkor gondolkodása és esztétikai viszonyulása a világról

Plótinosz gondolatain nyugszik<sup>27</sup>. Ő, ugyanis nem leszükíti az esztétikai kategóriákat az észlelhető világ dolgaira, hanem belevonja az azon túli, csak képzelőerővel megközelíthető világ dolgait ebbe. Az esztétika vizsgálódási köre kiterjed az érzékelhető valóságon túlra. Ez az építészetet is a kozmikus valóságba ragadja. Érvényessége, és feladatai a római gyakorlatias világon túl megszaporodnak, hatása az isteni beavatkozáshoz válik hasonlatossá, s ezzel együtt a mindenkori építők felelősség vállalása is ehhez méltó. Ebben a körben mozog, tehát, a középkor építészeti gondolkodása...

### **II.2.1. A középkor, forrásai tükrében**

Ahogy azt az előző fejezet végén kifejtettem, a középkor viszonyulása az esztétikai kérdésekhez és az építészethez nagyrészt kötődik a neo-platonikus szellemisége, és ezen keresztül az abban rejlő aktív, kreatív teremtő erőhöz. Ez némiképp váratlan gondolat ahhoz a sablonos történelemszemlélethez képest, melyből a „sötét középkor”, és más felszínes meghatározások születtek. Hogy nehogy ehhez hasonló hibába essünk, előjáróban le kell szögezni, hogy a középkor megjelölés egy olyan történetileg kialakult kategória, mely kicsit véletlenszerűen vett egy kalap alá több mint ezerkétszáz évnyi művészeti emlékanyagot, mint egy nagy interregnum során keletkezett, a civilizált ókori kultúra és annak feléledése, a reneszánsz közötti, középső korszak tanúit. Tehát ez a sok évszázad szükségszerűen nem egynemű, és hatalmas utat jár be Plótinosztól Aquinói Szent Tamásig.

Másfelől, a neo-platonikus alapokon -de részben éppen azt tagadva-fejlődő keresztény teológia, és esztétika bármennyire is antik gyökerű, teljesen más viszonyítási mezőbe helyezi a vizsgálandó alkotásokat. Amikor kánonokat fogalmaz meg a görög-római gondolkodó a művészeti alkotófolyamat irányítására, akkor mintát a természetből vesz, a középkori gondolkodó, viszont mintáért éppen a görög-római műalkotások felé fordul, és tulajdonképpen a kulturális hagyományt kommentálja.<sup>28</sup> Számára a valóság inkább akadály, a transzcendencia visszatükröződése, melyet legyőzve jutunk el az igazi megismerésig, a szépségig. Ez persze nem jelenti azt, hogy figyelmen kívül hagyná az érzéki világot, éppen ellenkezőleg: a szépséget a rütságon keresztül lehet megérteni. Az érzékelhető valóság, tehát csak torzképe lehet e természetfeletti szépségnek, amelynek elérése minden műalkotás célja. A szépség lényege így az érzékelhető valóságon kívül kerül, ezt nevezi a szakirodalom intelligibilis szépségnek<sup>29</sup>, érzékeken túli, értelemmel felfogható szépségnek, ami azonosítható az erkölcsi harmóniával, a metafizikai tündökléssel. Ez az esztétikai képlet a művészet valóságát a *kozmosz* idődimenzióba veti.

Az elméleti vizsgálódás körének ilyen kiterjesztését úgy ítélnénk meg -felszínesen-, hogy a szemét a misztikus és transzcendens közepre függesztő középkori ember eltéveszti a tudományos vizsgálat célját és elferdíti az érzékelhető valóság esztétikai vizsgálatát. E tévesztés eredményeként, pedig a művészi forma megmerevedik, és előbb utóbb kiüresedik.

<sup>27</sup> Hajnóczy Gyula: Az építészetelmélet története. In: Építés-Építésztudomány XXVI. Kötet 3-4. szám. Budapest, 1990. 237. p.

<sup>28</sup> Umberto Eco: Művészet és szépség a középkori esztétikában. Budapest, 2002. 15. p.

<sup>29</sup> Umberto Eco: u. o.: 16. p.

Látva azonban a középkor sokféleségét, majd a formák életét az időben változóan, azt kell mondanom, hogy mindez nincs így. Bármennyire is igyekszik a teológus-gondolkodó a Biblia és az egyházatyák tekintélyére hivatkozva véleményt nyilvánítani, és az önállóság látszatát kerülve csupán „kommentárokat” írni az adott témában, a mélyben önálló felismerések és lassú változások érnek meg eközben, mint amilyen a „forma” fogalmi változása a külső megjelenéstől a belső jelentésig. Tehát Umberto Ecoval együtt mondhatjuk: *„...azzal, hogy kommentárok kommentálásával, tekintélynek örvendő formulák idézésével foglalkozik (t.i.: a középkor), azt a látszatot kelti, hogy soha, semmi újat nem mond. Ez nem igaz, a középkor kultúrájában benne rejlik a megújulás, de arra törekszik, hogy ismétlések köntösébe bújtassa (ellentétben a modern kultúrával, mely még akkor is úgy tesz, mintha újítana, mikor ismételi).”*<sup>30</sup>

Az előbb vázoltak fényében, gondolom, nem szorul további magyarázatra, hogy a középkor művészet és építészet felfogásában elsősorban a kozmikus idő háttére előtt jelenik meg az új. Ez a háttér, azonban dinamikus, és változó. Elég csak Szentkirályi Zoltán középkor jellemzésére gondolni. Nála a középkor eszkatologikus térszervezetek építésével a tér dimenziói közé beillesztette az időt is, ahol az átélést csak időbeliségében lehet immár értelmezni. Nagyon határozottan megjelenik, tehát, a befogadó saját nézőpontja, és ebben az átélhető idő. A puszta érzékelésen túl tehát „van idő” elmélkedni, intellektuálisan befogadni a valóságot. A kozmosz, tehát, nem az abszolútum, hanem egy elgondolt valóság, mely szellemi úton érhető el. A középkor időfogalma, tehát, sajátos keveréke az elő-ázsiai korai kultúrákból –a misztériumvallásokon keresztül– hagyományozódó, kozmikus időnek, és az antik görög-római kultúrából közvetlenül származó, szubjektív időnek. Talán ez a kettősség hordozza változékonyságának zálogát.

Továbbá ezen önmagában is változó viszonyítási rendszerben az új az ismétlések köntösébe öltözve, rejtetten jelenik meg. A kettős karakterű háttér előtt, az új fogalma is kétarcú: hol az eltérő, hol az ismeretlen képét ölti inkább. Ennek mentén tudjuk majd elválasztani egymástól a középkor egyes korszakait, fölmutatva a vallásossággal párhuzamos építészeti szemléleti változásokat.

### **II.2.2. Középkor - Az ókeresztény művészet**

Ez a korszak a legizgalmasabb a számunkra, hiszen egy új vallás, és világkép követel magának építészeti kereteket. Itt lehet tanulmányozni a formák születését.

A kialakuló keresztény univerzumban a művészetek a szellemi természetük foka szerint kapják rangjukat: minél mentesebbek az anyagtól, annál nemesebbek, és annál közelebb állnak a szellemi tartományokhoz. Az építészet azonban nem kap helyet a művészetek arisztokráciájában, a hét szabad művészetek családján belül. (A művészetek „szentháromsága”, a trivium: retorika, grammatika, dialektika (logika); a szellemi univerzum négy alapeleme, a quadrivium: zene, aritmetika, geometria, asztronómia.) Ő ezeken kívül, csak a mechanikus, szolgáló művészeteken -az anyaghoz

---

<sup>30</sup> Umberto Eco: Művészet és szépség a középkori esztétikában. Budapest, 2002. 12. p.

kötöttek családján- belül kap helyet. Igaz, Szent Ágoston (Aurelius Augustinus 354-430) nagy hatású gondolatai alapján ezen belül az építészet a legelőkelőbb helyet foglalja el, már-már a zenével azonos rangban, maga mögé utasítva az iparművészetet, a szobrászatot és a festészetet, mivel a legelvontabb az utánzás szempontjából. Már ebben is megnyilvánul az eltérés az antik és a keresztény gondolkodók viszonyulásában; az építészetet az ókorban, ugyanis éppen a leginkább anyaghoz kötött művészetként értelmezték. Szent Ágoston, tehát, az építészet tartalmának elemzésében messzebbre jut, mint a klasszikus gondolkodók, lényegét, ugyanis nem a falak, oszlopok, és az épület tömegének kialakításában, hanem a közbezárt tér milyenségében, arányaiban, és tagolásában látja. Óriási változás ez. Az egyaránt neoplatonikus alapon kialakuló késő-római és kora-keresztény művészet nézőpontjában a lényegi különbség a vizsgálódás irányában van: az ókori kívülről vizsgálódás, tudományos szemléletmódját, a belső nézőpontúság váltja fel. Az interieur válik a legfontosabb építészeti elemmé, a külső, pedig érdektelenné. A belső tér minden tulajdonsága fontos lesz. A tér-kerületforma, annak irányítotttsága, a feltárulás iránya éppúgy jelentőséggel bír, mint a belsőben felhasznált anyagok minősége. Ugyanis az anyagot is „lelkesítik”, azaz lélekkel ruházzák fel: az elefántcsontnak, a márványnak, az aranymozaiknak beszédessé válik a minősége, jelentést hordoz már önmagában is. Látható, tehát, hogy az épületbelső minden vonatkozása önmagán túli jelentéssel bír, vagy is szimbólumteremtő erővel. Ez menthetetlenül a kozmikus dimenzióban a *kreatív* pólus felé sodorja az alkotó módszereket. Éppen ez a szimbolikus rendszer tágítja az egyébként belső, szubjektív nézőpontot kozmikus távlatokba tekintővé. Mivel a vizsgálódás tárgya a valóságon túli, transzcendens, ezért alapvető rétegében ez a gondolkodás kozmikus, mely az egyén befelé forduló gondolkodásával értelmeződik. A késő-antik ezzel szemben vizsgálódását a valóságon belülré helyezi, és ezen keresztül kénytelen egy másik világgal, az ideák világával párhuzamokat keresni benne. Tehát az alapvetően egyéni vizsgálódási módszerrel keres transzcendens értelmezést. A középkor szemét a transzcendens közepre függeszti, és abból próbálja meg levezetni a valóság jelenségeit –*spekulatív módon*; a késő-ókor, pedig figyelmét a természeti világra összpontosítva igyekszik megérteni a transzcendens igazságot – dedukció révén.

Minket, azonban most tárgyunk szempontjából az érdekel, hogy hogyan fogalmazza meg ezeket az igazságokat a középkor elejének építésze. Mit jelent az, hogy úgy tesz, mintha ismételné, de közben újít.

Az építészeti belső fontossága és a külső érdektelensége szinte közmondásos az ókeresztény építészettel kapcsolatban. Míg az antik gazdag márvány-díszítéssel látta el az épületek külsejét is, addig az ókeresztény épület Róma városában csupaszon marad a külső felületeken, látni engedi a falazat nyers téglamagját. Ezzel szemben a belső ugyan azokat a nemes anyagokat kapja meg, mint elődei: a padló geometrikus mintában rakott, nagy márványlapokból áll, a falak az oszloprendek alkalmazásával nyert, architektonikus díszbe öltöznek, a látszó tetőszerkezet nemes, aranyozása meg-meg csillan a kevés fényben. A belső díszítés tekintetében, tehát azonos a kialakításuk. Még a tér formája is azonos: az antik bazilika apszissal záródó formáját örökli az ókeresztény templom. Azonban van egy lényeges

különbség: míg az antik bazilikákat szinte minden esetben haránt tengely mentén közelítjük meg, a hosszabbik oldalán, több bejáraton keresztül, addig az ókeresztény templom szinte mindig hossz tengely mentén tárul fel. Az antik bazilika feltárlása tehát laterális, a belépéshez képest oldal-irányú, a keresztény templom, pedig longitudinális, a belépéshez képest előre tárul fel. Ezzel alapvetően megváltozik a tér gesztusa: a haránttengelyes, kissé centrális hatású, statikus térélmény, hossz tengelyes, dinamikus térfolyammá változik. E tengelyben megtestesülő út szimbolikus jelentést nyer, mely elvezet minket jelen világunk anyaghoz kötött szorításából a megváltott lét üdvözült szellemi szféráiba. Ez a szent út, az élet útja, melyet minden léleknek meg kell járni e földön az üdvözülés felé. Így születik meg az ókeresztény bazilika formája, mely antik elemekből (bazilika, oszloprendek, perisztíl-udvar, apszis), azok új módon összeállított kompozíciójából értelmezi át a formák jelentését. Ebbéli gesztusában ismerhetjük fel bazilika térformának a keresztény változatát, mely *ciklikus* alkotómódszer révén hozta létre ugyan annak a formának a *következő* változatát.

Tehát az elemek nem, csak az összeállítás módja változik. Az építészeti komponálásban az egyszerű addíció, a hozzá- és mellérendelés helyét átveszi a szubjunkció, az alárendelés, a terek hierarchikus szervezése. Ennek a változásnak a legszembetűnőbb példái a centrális épületek esetében jelentkeznek. Mauzóleumok céljára találkozunk kör-alaprajzú épületekkel a késő antik korban is, és a kora középkorban is. De míg az előzőek egyszerű térelemek (hengeres termek félgömbkupolával fedve), addig az utóbbiak összetett terek, bazilikális metszettel. Az összetettség azonban csak az egyik lényeges különbség. A térelemek irányítottságuk szerint is továbbdifferenciálódnak. E „centrális bazilikák” esetében a mellékhajónak megfelelő körüljáró tere átértelmeződik: a hossz házas bazilikák esetében a mellékhajók párhuzamosan futnak, azonos téri gesztussal, mint a főhajó; a centrális bazilikák, azonban azonos középpontra szervezett középtérből és gyűrű-szerű körüljáróból állnak. Teljesen más téri gesztusa lesz a két térelemnek: mint azt már felmutattam korábban, a központos középtér függőleges tengelyre szervezett, míg a körüljáró éppen e függőleges tengely talppontja felé irányul. Tehát van egy hierarchikus különbség a két tér orientáltságában is. De ezen túlmenően a két térelem együtt is működik: áthatja egymást, kommunikál, illeszkedik egymáshoz, és végül ez a leglényegesebb eltérés az antikhoz képest. Az ottani konkák és falfülkék mellékterei csak függesztékei, ragasztványai a főtérnek, a kapcsolatuk ott hozzárendelő.

Éppen a centrális terek esetében érdemes árnyalatnyi különbséget tenni az Alexandria-Róma teológiai tengely építészeti vetülete és a keleti, leginkább az Antiokia patriarchátus szellemiségén nyugvó építészeti formák között. Ez utóbbi szír szellemi iskola, melyet Pszeudo Dionüsziosz Areopagita neve fémjelez, a nyugati ókeresztény iskoláktól kicsit eltérően fogalmazza meg esztétikai alapelveit. Ugyan itt is a neoplatonikus gondolatok dominálnak, de sokkal elvontabb fogalmazásmóddal találkozunk. Míg Augustinusnál isten akképpen nagy alkotó a nagy dolgokban, ahogy nem lehet kicsiny a kisebbekben sem, vagyis a teremtett világ kis dolgai, a természet elemei is jók, csak vannak nála jobbak, addig Dionüsziosznál már csak a természet feletti szépség mindennek kezdete, oka és célja. Láthatóan

ez egy sokkal misztikusabb, kozmikusabb esztétika, mint az antik hagyományokhoz erősebben kötődő Ágostoni rendszer. Ez egy erős választóvonal kelet és nyugat között, mely elválasztja az ókeresztény Róma városi építészetet a keleti provinciák, és később, az abból fejlődő Bizánci birodalom építészét. Eltér az idő szemlélete a két területnek. A nyugati felfogás szerint a műalkotás egy valós, hétköznapi időfelfogáshoz közelebb álló viszonyítási rendszerben létezik, addig a keleti szemlélet az építészetet is egy attól távolabbi kozmikusabb „térbe” dobja ki. Ez a kozmikusabb felfogás nem véletlen Kis-Ázsiában, ahol a hellenisztikus misztériumvallások közvetlen hagyományokból táplálkoztak. Az építészet erre a centralitás élményének egyre sűrűbb megfogalmazásával válaszolt.

Az elvont esztétikai készleten túl, persze volt funkcionális oka is annak, hogy a központosság elterjedt a keleti provinciák építészetében. Már korán felmerült annak az igénye, hogy az egyházközségi templom funkcióját összekössék a mauzóleum funkciójával. E mögött vélhetően az a szemléletmódbeli igény húzódik meg, hogy közvetlenebb kapcsolatot teremtsen a templom a transzcendens világgal, közvetlenebb átélést biztosítva a hívek számára, s ezt a szentek sírjának közelsége révén érje el. A centrális és hosszanti tér összekapcsolásának kezdeti, additív próbálkozásai után (pl.: Jeruzsálem: Jézus Születése templom), szervezettebb kapcsolatot sikerült találni a későbbiekben Róma városában is (pl.: Róma: San Agnese fuori la Mura). De a két funkció igazi összeolvasztása Szíriában történik meg, mikor a centrális teret teszik liturgia végzésére alkalmassá, és megszületik az ún.: emlék-sír-templom centrális, de irányított tere (pl.: Boszra: Szent Szergiosz és Bacchosz templom).

Egy másik jelenség is megfigyelhető a keleti provinciák építésze kapcsán. Ez a centrum-periféria viszonyából származó eltérés. Míg a változások motorját jelentő Róma városa határozott cezúrát hoz létre antik és középkor között, addig a periféria provinciái sokkal jobban ragaszkodnak az antik hagyományokhoz mind a részletformákban, mind a térelemek használatában. Ezért a keleti provinciákban megjelenő ciklikus alkotó módszerek közt inkább a konzervatív karakter mutatható ki. De ennek ellenére a keresztény kelet megújulásra mégis képes marad; az újdonság alkotásának bizonyítékai a keleti ókeresztény építészet számos új térformája, mely a tudományos látásmód erősebb jelenlétéből fakad; a bizánci építészeti döntően ez a keleti, ókeresztény gondolkodásmód határozza majd meg.

Ezt a látszólagos ellentmondást az a magyarázat oldja fel, hogy Róma városában az antik birodalom gyakorlatias gondolkodása öröklődik tovább, míg keleten inkább a szellemi természetű tartalmak. Nyugaton azért választják a bazilika formát, mert készen van, és apró, de lényegi változtatások után megfelel a funkciónak; keleten azért marad egy részlet, egy elem, mert megfelel az alkotói szándéknak, mert beleillik a koncepcióba. Nyugat tehát tovább őrzi Róma kettősségét, és a művészetek háttérül szolgáló kozmikus idejét erősen átszínezi a természetes ciklikusság, új formája, tehát lépés a következő eltérő forma felé; kelet viszont szinte tisztán kozmikus időbeliségben fogalmaz, ahol az alkotás új mivolta egy keresztény programnak, koncepciónak megfelelő, eltérő kategóriába esik.

Meg kell említeni az építészetben megjelenő sajátos jelenséget, ami a *spolium* kategóriája köré fonódik. Az antik faragványok másodlagos

felhasználása, és beépítése az új épületekbe különösen azokon a területeken számottevő, ahol nagymennyiségben találhatóak antik emlékek, és azok reprodukálásának képessége elhalványodik. Nyilván a gyakorlatiaság is indukálja ezt a tevékenységet, de ne zárjuk ki a tárgyiasult forma tiszteletének lehetőségét sem. Ez az objektív idő-dimenzió alig tapintható jelenlétére utal.

### **II.2.3. Középkor - Bizánc, a keresztény építészet első reformja**

A monumentális keresztény építészet mintegy háromszáz éves –ún.: ókeresztény- fejlődése alatt kikristályosodott az összes épület típus, mely az új eszmének minden igényét kielégítette. Már szinte a születése pillanatában megnyilvánult kétfélesége: egy dinamikusabb nyugati, Róma városi, és egy statikusabb keleti építészeti nyelv. Érdekes módon a kialakult formák „reformja” mégis keleten következik be. Ennek legfőbb oka bizonyára abban rejlik, hogy az építészet a legköltségesebb művészeti ág. A nagy építészeti alkotások létrehozásához, mint egy székesegyház, egy birodalom méretű gazdasági erő kell. A Római Birodalom 395-ös kettészakadása után, a nyugati részek lassan szétszakadnak, és a népvándorlás hullámaiban - kevesebb, mint száz év alatt- elsüllyednek. A keleti részeket, viszont még több száz évig együtt tudja tartani Bizánc, a Constantinus által alapított Konstantinápoly. A nagy formai forradalom a birodalom „aranykorához”, a Justinianus császár nevével fémjelzett Kora-Bizánci korszakhoz kötődik.

Másfelől, viszont hiába volt a változás kezdeményezője nyugat, a szemlélete kissé tárgyhoz kötöttebb volt, mint keleté. Ezért könnyebben merevedett meg formáiban, mint a szellemi orientáltságú kelet. A művészeti újdonság viszonyítási rendszere Bizáncban inkább a kozmikus mint az antik szubjektív időben fogalmazódik meg. Újat létrehozni egy kozmikus meghatározott világegyetemben, látszólag nagyobb tett, mint a szubjektív tartományban. Ennek ellenére tanúságos látni, hogy egy hagyományokhoz erősen kötődő építészeti kultúra milyen alaposan fejleszti saját magát annak céljából, hogy az igazán értékes újítások csak kiérlelt építészeti gondolatok és gazdag formai eszközkészlet nyomán jöjjenek létre. Mint láttuk, keleten az építészet nem felejtette el egyetlen vonatkozását sem az antik kultúrának: építészeti tér és tömegképzésben, valamint a részletképzésben megtartotta eredményeit. Még táplálkozhatott a klasszikus görög bölcsélet eredeti forrásából, hiszen éppen Justinianus az, aki bezáratja a neoplatonisták fellegvárát, az Athen-i iskolát. De képes volt mindebbe befogadni a helyi keleti hagyományokat is. E szinkretizáló jellege felvillantja a nagy Római Birodalom részekből egységet képező induktív alkotói karakterét. Egyszerre van jelen a kopt építészetben a pontos antik korinthuszi oszlopfejezet, a stilizált „szélfűtta” leveles, és a mélyfuratos indadisztes kosárféjezet. Ez utóbbi forma születésével nem kisebb dolog történik, mint ami az i. e. 7-5. sz-ban Görögországban: a természeti forma alapján új építészeti találmány születik – az elmúló és változó vésődik a maradandó kő anyagába. Bár itt van egy kicsi áttétel: valószínűleg nem közvetlen természeti minták szolgáltatták az előképet. Ezeket, már egy „előemésztett” formában kapja az építészet: a kor textil és ötvösművészete már átalakította a természeti formát terülő mustrává, összeszöve a növényi



indákat egy tervezett rend szerint; stílszerűen szólva, átlelkesítve a természeti formát.

A szabad szellemhez kötött keleti gondolkodás könnyebben utat nyit a változtatásnak, mint egy tárgyközpontú, gyakorlatiasabb nyugati; hiszen megtörténhet az, hogy nem építészeti forrásból táplálja a forma teremtését. Még az is előfordulhat, hogy nem is építészek az épület tervezői, sem *mechanicos*-a (vezető tervezője), sem *geometros*-a (konstruktor). Ez a fokú szellemi szabadság eredményezi a sztereotípiáktól mentes gondolkodást, mely létre hozza a korai kereszténység csúcsteljesítményét: a Hagia Sophia székesegyházát. E csodát látva Prokopios (500-560) a kor jogtudósa, történésze, építészeti írója és esztétája: úgy érzi, hogy nem lehet a templomban egy helyben maradni, mert az *újabbban és újabbban* felfedezett szépségek szinte sodorják, mozgásra kényszerítik a szemlélőt. Ennél ékeőbb bizonyíték nem kell, hogy belássuk paradoxonunk igazságát: bármennyire is hagyományörző a bizánci kultúra, mégis dinamikusabban újul meg, mint váránánk.

Említettem, hogy a centralitás élménye a kozmikusabb szemléletmód eredménye, részben. De ezzel párhuzamosan fontos gesztusa a gondolkodásnak az elvontabb, a már szintén említett „átlelkesítő” jellege. Ennek teológiai vetülete a bálványimádás tagadása, a képi ábrázolás, a tárgyiasult istenség eretnekségétől való félelem. (Valószínűleg a judaizmusból hagyományozódik ez az idegenkedés az Egy-isten ábrázolhatóságától.) Nem véletlen, hogy a székesegyház neve is átlelkesül: a szent bölcsességről kapja. Ez az elvontabb gondolkodás *új* centrális terek egész sorát hozza létre: a szír eredetű karéjokkal bővített középterű, és körüljáróval kiegészített négyszögbe foglalt oktogont (Hagiosz Sergios és Bacchos), a görögkereszt alaprajzú ötkupolás formát (Apostolok temploma), a kupolasorolásos teret (Hagia Eirene), és a katolikon térformát (Hosios David), mely a szerzetesi építészetnek több mint ezer évre alapformájává vált. Az iskolapélda mind az eddig elmondottakra mégis a Szent Bölcsesség székesegyháza.

Ez az építmény az említett korszak építészeti koronája. Legfőbb erénye abban áll, hogy a megfogalmazásra váró tartalmakat, az építészeti formálás szinte minden szintjén, egységes koncepció szerint képes kifejezni. Amelyik feladatra készen volt a megoldás, azt használták, amire nem, azt kitalálták. A tartószerkezet bizáncias könnyedségét a szír, karéjokkal bővített térszerkezet használatával biztosították; a bizánci aranyhátterű mozaik használata a külső valósággal szembeni, Mennyei Jeruzsálem képét vetíti a belső térbe. Az arany visszatükrözi és szétszórja a belsőbe jutó természetes fényt, amivel elkápráztat; meghatározhatatlan valór-értékével letagadja a tér mélységét, és a valós térből a transzcendens világba röpít. A részletek (fejezetek, architrávok) kidolgozása szintén a valóságot, az anyagot igyekszik megtagadni, a keleti kosárfejezeten, a mélyfuratos, indadíszes motívumok a legdrámaiabb teherátadási csomópontokon jelennek meg. A megfelelő hatások, a megfelelő helyen jelennek meg. Viszont olyan új ötletek is kiegészítik az eszköztárat, melyek előzmény nélkül születnek itt és most. A középterű hatalmas, oldalsó térhatára függöny-szerűen alakul ki, nem is áll, inkább függ a hatalmas hevederen: a tömörebb felső felületek alatt egyre ritkább tartószerkezetek, oszlopok helyezkednek el. Anyagtagadása a tektonika logikáját is meghazudtolja: a lefelé ritkuló oszlopok nincsenek is

egymás felett. Ez nem arról árulkodik, hogy a tervezők elfelejtették volna a nehézkes törvényeit, vagy nem tudták eléggé az architektonikát, mert sem Trallészi Antémiosz, sem Miletoszi Isidorosz nem voltak építészek. Éppen eltérő alpműveltségük szabadította fel őket az építészeti konvenciók alól, hogy a formálásban a szellemi koncepciót szolgálják. A kor legnagyobb kupolája nem az antik opeion helyén adja a hipetrális megvilágítást, hanem – a teheráradás legfontosabb helyén-, a boltozat vállánál töri át körben, számos nyílással, a szerkezetet. Így valóban egy fényből álló gyűrűn lebegni látszik a kupola, melynek alsó felszínén Krisztus Pantokrátor tündököl.

Mindezek fényében a kora-bizánci építészet megismételhetetlen emléke jött létre, mely nem vált típusalkotóvá; az lett, aminek szánták: az egyistenhitű kereszténység akkori központjának az építészeti jelképe. Egyúttal megszületett az építészeti egyediség egyik legkorábbi példája. De ez az épület az építéstechnikák és építőanyagok területén is jelentős újításokat hozott. A földrengésekkel szembeni ellenállóságát épp egy törésvonal kellős közepén bizonyítja évszázadok óta, mely a kikönnnyített téglá struktúrájának, a nagyobb húzószilárdságot felvenni képes habarcsnak, és a szellemes támaszrendszernek köszönhető. Ez az innovatív jelleg aláhúzza a komplex dimenzió jelenlétét tárgyiasulva a Hágia Sophia székesegyházában.

Már ez is elegendő lenne a bizánci műveltség kezdeti újító jellegének bizonyítására. De hadd említsem meg a görög földön kialakuló „birodalmi” építészet mellett párhuzamosan fejlődő Kaukázus-vidéki népek épített kultúráját. Az eltérő kulturális előzmények ugyan eleve megelőlegezik az eltéréseket az építészeti forma területén is, de mégis számtalan azonos hagyaték, és főleg a nagyon hasonló vallási-ideológiai elvárások az építészettel szemben, nem is beszélve az intenzív –békés és kevésbé békés- kulturális információ cseréről a birodalom központja és e vidék között, összemérhetővé teszik a két terület formáit. Rövidre fogva elég annyit hozzátenni az előzőekhez, hogy a katolikon térforma igen széles keretek között változik, egyéb centrális és hosszházas terek kifejlesztése mellett. A korai aranykor után, talán később dominánsabb a ciklikus tendenciák konzervatív jelenléte, de csírájában mindvégig jelen van a bizánci műveltségben az alkotás spekulatív és deduktív, kreatív jellege. Mindez bizonyítja az anyagtól elrugaszzkodó bizánci szellemiség eredetiségre való hajlamát. Talán ezért sem véletlen, hogy a nyugat-európai kereszténységre nagyobb hatással volt kezdetben ez a keleti viszonyulás a világhoz, mint a földrajzilag közelebbi szellemi központé Rómáé.

#### **II.2.4. Középkor - A nyugati kereszténység születése - „vadnyugatba” oltott kelet**

A Nyugat-Római Birodalom széthullása teljes kulturális visszaesést eredményezett. Egész településeket ürítettek ki egy csapásra, szinte csak az üres épületek maradtak vissza. Csak a tárgyak a szellem nélkül. A keresztény-antik kultúra helyét felváltotta a teljesen más értékrend szerint élő, népvándorlás-kori népek műveltsége, a korábbi civilizációs értékeket háttérbe kényszerítve. Az építészet néhol a szükségleti szintre esett vissza, néhol még maradandó formát sem tudott öltetni. Sokfélesége nem az újító szándék, hanem a széttagolt, elemeire hullott és magára maradt társadalmak diverzitásának eredménye.

A kereszténység volt az, mellyel a korábbi műveltség részben visszaköltözött Európába. Nyilván magával hozta az építészeti alkotás szakrális indíttatásait, és kozmikus időszemléletét. Vélhetően az első térítők észak-afrikai, szír, és örmény szerzetesek voltak. Eredetükre szinte kizárólag közvetett bizonyítékok utalnak, akár a miniatura művészetet, akár éppen az építészetet tekintjük. Csak a 6. sz-tól veszik át fokozatosan a térítés feladatát az itáliai eredetű Bencés szerzetesrend képviselői. Az első keleti impulzus fontosságát jelenti az a tény, hogy a legnagyobb hatással a nyugat-európai teológia fejlődésére Dionüsziosz Areopagita gyakorolta, akinek fordításával és kommentálásával a Karoling kortól a skolasztikáig folyamatosan foglalkoztak. Az ő neoplatonikus miszticizmusa ötvöződik megannyi természet-közeli vallási formával, a kelta, normann, germán, gót, longobárd, frank, szász, és más nép hitvilágával. Erre rétegződik a később érkező itáliai Róma-városi liturgikus hagyomány, mely az egységesülés időszakát hozza el. De a mélyben ott dobog a korábbi hatások lüktetése mindvégig. Ebben leli magyarázatát a –talán kissé világias-alcím. Dionüsziosz teológiai méltóságot kölcsönöz egy természetes, spontán érzésnek: a természet csodálatának. Egy 9. sz-i kommentátora Johannes Scotus Eriugena, aki nevében is hordja kelta származását, pedig ennek nyomán már arról beszél, hogy az Isteni szépség a természet sokféleségének, „a hasonlók és különbözők, a különböző nemek és formák harmóniájának” nagyszerűségében található.<sup>31</sup> Így lesz a misztikus, elvont, keleti esztétika egy realiztikusabb, a természet „vad”, teremtett szépségét is magába foglaló, nyugati keresztény esztétika. Ezek alapján azt várhatnánk az építészettől, hogy őrizze meg a neoplatonizmuson alapuló *spekulatív* és *szubjektív* alkotói módszereket és a természet-közeli vallások hagyományaként a természeti időszemléleten alapuló *ciklikus* módszerek megjelenésével kell számolnunk. Végül is mindkettő bizonyíthatóan jelen van az épített emlékekben.

Megjegyzendő, hogy az ez előtt vizsgált korokban az építéstechnológia sokkal nagyobb szabadságot adott az építészeti formának, mint itt. Ezért úgy érzem, hogy az építészetet meghatározó elméleti megfontolások, teológiai indíttatású szempontok lazább kapcsolatban vannak magával a formával, mint korábban. Az alkotómódszerben így a kozmikus dimenzió törvényszerűen visszahúzódik, és nem annyira formageneráló, mint inkább konzervatív tényezőként viselkedik. Ez alatt arra gondolok, hogy a templom eszmei tartalma nem változik a korábbi „olvasatokhoz” képest. A teológiai megfontolások még nem hoznak új, szimbolikus értelmezéseket az építészeti forma számára. E tekintetben, ez a dimenzió inkább passzivitásra szorítja az új-alkotást. A többi módszer elemzéséhez az épületek vizsgálata célravezetőbb, mint a történeti forrásoké.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Umberto Eco: i. m. 43. p.

<sup>32</sup> Összefoglalóan és előljáróban két dolgot mégis megjegyeznek, először is: egyértelműen tárgyiasultabb vallásossággal van dolgunk, mint Bizáncban, hiszen helyet kell szorítani a pogány hitvilág krisztianizált elemeinek, melynek legpregnansabb megjelenése a szentek népes gyülekezete. Tehát itt fel sem merül a keleti érzékenység a bálványimádás veszélyeivel kapcsolatban. A második megjegyzés az Vitruvius szövegeinek ismeretére vonatkozik. I. Szent Gergely és Sevillai Izidor művészetről szóló gondolataiból kiderül, hogy ismerik részben, vagy egészben az ókori szerző művét. Nagy Károly udvarában, pedig megjelenik a vitruviusi szövegek gyűjteménye illusztrált formában.

Monumentális építészeti formák csak a Karoling reneszánsz<sup>33</sup> periódusában alakulnak ki átfogó gazdasági alapokon. Itt felbukkannak mind az egyszerűsített itáliai ókeresztény, mind a redukált bizánci minták. Találunk keresztházás és körüljárós –Róma városi- memoriális bazilikát, de jelen van a Ravennából kölcsönzött oktagonális bizánci, „birodalmi” forma és a Kaukázus-vidék térformái is. Persze, nyilvánvalóan redukált, meg nem értett, csak gesztusában meglévő formákról van szó. E példák a ciklikus módszerek konzervatív jelenlétére utalnak.

De új elemek is születnek: a templom nyugati végződése, a westwerk, és egy új elv a quadratúra, a négyzetes szerkesztés. Ezek keletkezésében egyaránt találunk liturgiai és társadalmi okokat. A westwerk nagyheti szertartásoknál játszott szerepe, és a világi hatalom reprezentatív megjelenését biztosító feladata egyaránt bizonyítható. Maga a forma, azonban az előképeitől olyan messze áll, hogy kialakulása magyarázatra szorul. A nyugati oldal valamiféle centrális kialakítása jól ismert a memoriális, ókeresztény bazilikák óta. A halottkultusz templomon belüli elhelyezése, tekinthető konvencionálisnak, de egyáltalán nem törvényszerű, hogy minden templomnak legyen ilyen része. Ezt egy önálló templom-típus formálta eddig meg, tehát több templom összeolvadásának lehetünk tanúi. A nyugati rész liturgikus szerepe azonban teljesen új feladat, amelynek ezért építészeti előzménye sem lehet. Ugyanígy új feladat a császári reprezentáció, azaz uralkodói karzat kialakítása. Ebből a halmozott feladatokkal ellátott építményből így lett több szintes nyugati mű, melynek formai előzményeként a szír kettős nyugati tornyos templomhomlokzatot szokás említeni. Akárhogy is, a sok feladat, és sok előkép összegződése, egy eredeti formát hozott létre, melynek keletkezésében a szintetizáló jelleg letagadhatatlan. A megújulás több szempont kereszteződésében áll, mely a változás háttéréül az időfogalom komplex mivoltát veti fel; ennek alkotómódszere képletszerűen: több tényező szintézis útján történő egyesítése, egy általános érvényű szabály megfogalmazásával –azaz induktív módon. Ugyan ez a szinkretikus viselkedés figyelhető meg a preromanika részletképzésében. Az antik oszloprendi és egyéb architektonikus elemeket a népvándorlás korának népei saját formakincsükkel öltöztetik fel, ugyan „eltorzítva” az eredeti részleteket, de új egységbe foglalva saját motívumaikkal.

Utolsóként említettem a kvadratúra-szerkesztés újdonságát. Reichenau szigetének bencés monostorában készült az a funkciósema, mely a későbbi feltalálhatóság helyéről Szent Gallen-i kolostorterv néven vált ismerté. Ez azért több mint a helyiségek vázlatos elrendezéséről szóló rajz; lényegében egy „típusterv”, mely a szerkezeti rendszer feltüntetését is tartalmazza. Nagyjából egy időben ezzel épül Centula St. Riquier apátsági temploma, melynek feltárásokból ismert alaprajza épület formájában is példázza az elv magvalósulását. Ebből egyértelműen kiderül a pillérek kiosztásának négyzetes szerkesztőhálója. Honnan ered az ötlet, hogy ezt a

---

<sup>33</sup> Most tekintsünk el attól a vitától, melyet *Heribert Illigh: Kitalált középkor* c. könyve keltett. Eszerint, ki kellene vágni mintegy 300 évet az európai művelődés történetéből, és ki kellene dobni vele együtt a Karoling kort Nagy Károllyal és tevékenységével. Hipotézisére történettudományi, csillagászati, és építészeti bizonyítékokat egyaránt hoz. Annak ellenére, hogy a vitát nem tartom lezártnak, a hagyományos történetírás szerint haladok, mert ez él a köztudatban, és –sport nyelven szólva- döntetlen esetén még a régi bajnok a győztes...

rendet kövessék? Felvetődik az a magyarázat, hogy a boltozás lehetőségét akarták biztosítani ezzel. A magam részéről kétlem ezt a magyarázatot. A korban, ugyanis a nagy fesztávolságú boltozatok építése egyáltalán nem volt jellemző. Az egyetlen ismert példa, a minden szempontból egyedi Aachen-i palotakápolna. Máshol csak kis fesztávolságon alkalmaztak boltozatokat: elsősorban tagolatlan, vagy hevederes dongát, és római keresztboltozatot, melyet a dongából lehet származtatni. (Az Aacheni oktagonális középtér boltozata kolostor-boltozat, mely szintén dongahéjak összemetsződéséből származtatható.) Ezek közül négyzetes szerkesztést csak a keresztboltozat követel magának. Ennek első ismert példái –hangsúlyozom: nagy fesztávon csak a 11. sz. végéről származnak. A szándék beteljesülése majd háromszáz évet váratott volna magára? Nem valószínű. Én inkább deduktív látásmód és alkotómódszer érvényre jutásával, magyarázom e szerkesztési elv létrejöttét: egy elvont geometriai elv leképezését figyelhetjük meg - konkrét építészeti formává.

Az új látásmód létrejöttében nem tudni, milyen szerepet játszott az antik aránytan ismerete. Az bizonyos, hogy a Frank-Római császári udvarban fordították és ismerték Vitruviust. Azt, azonban, hogy a *De architectura* illusztrációi közül miért éppen az arányfigurát, a négyzetbe foglalt embert választották volna ki az alaprajzok szerkesztésére, nem bizonyítható. Ráadásul ez idő szerint a pütagoreus számmissztikán alapuló arányelmélet jelenléte és hatása a középkori kultúrára csak a zeneelmélet területén mutatható ki, Boethius munkássága nyomán. Általános, a művészetek egészére érvényes elméleti kidolgozása, csak a 12-13. sz-ban valósul meg a chartres-i, szerzetesi iskola tevékenységének köszönhetően.<sup>34</sup> A *homo quadratus* -ezen belül- csak a skolasztika fénykorában válik – bizonyíthatóan- az építészetre is alkalmazott elvvé. Mindennek dacára nem zárhatjuk ki az ebből fakadó, deduktív alkotói módszer működését e tervezési rendszer létrejöttében.

De forduljunk az elmélet felől a valós épületek alapján levonható következtetések felé. A Rómában ismert boltozott térrendszerek additív kapcsolatáról már volt szó. Az egyes tér elemek olyan laza kapcsolatban állnak egymással, hogy esetleges boltozataik összeegyeztetéséről nem kell gondoskodni. Ennek igénye csak a császárkor végén, a boltozott bazilikák esetében lép fel, a fürdők cella médiája és a Basilica Nova esetében. De ekkor még csupán magukon az elemeken belül érvényesül az elv, szórványosan, de az egész térszervezet vonatkozásában nem mutatható ki. Az építészeti elemek, tartószerkezeti rendszerek jellemzően vonal mentén fejlenek ki, és egymáshoz képest is csak vonal mentén igazodnak. Koordinációjuk, tehát lineáris.<sup>35</sup> Az oszloprendek horizontális modul-koordinációja csak a tartószerkezet vonalában érvényesül. (Persze, ha a függőleges szabályozottságát is figyelembe vesszük, akkor azt mondhatjuk, hogy síkbeli a szabályozó elv érvényességi köre.) A római tengelyesség is vonal mentén kifejlő kapcsolódási forma, tehát nem csak a tartószerkezet, de a térelemek vonatkozásában is, általános elvként érvényesül a linearitás. Ezzel szemben az alaprajz, hálósan szervezett a preromanika említett példái esetén. A

<sup>34</sup> Umberto Eco: i. m. 70p.

<sup>35</sup> Igaz, csak érintőlegesen, de Henri Focillon is beszél erről a lineáris szemléletről az antik építészet kapcsán. (H Focillon: A nyugati művészet. Gondolat kiadó, Budapest. 157. p.)

dimenziók száma tehát nő, ami az időbeliség, vagyis a viszonyítási rendszer árnyalódását is elővetíti. Bár a térbeliség dimenziószámának növekedése nem jelenti az idődimenzió számának gyarapodását automatikusan, mégis megnyilvánulhat, többretegű, komplexebb gondolkodás ebben is. Talán kimondható ebben a formában is „átsüt” a többdimenziós *komplex* időszemlélet a deduktív módszereken, mellyel belopódzik az építészetbe a *kreatív –új* alkotásának jelensége.

Mindezek alapján megállapítható, hogy egyszerre hat így Vitruvius antik szemlélete, Dionüsziosz misztikus neoplatonizmusa, és a vándorló népek természet-közeli hitvilága. Tehát a középkorra általánosan jellemző kozmikus viszonyítási mező *eltérően új* –valamint az antik gyökerű, szubjektív időhöz viszonyuló *ismeretlen új*- fogalma mellé, a természeti és közvetlen építészeti mintakövető naturális időszemléletén alapuló *következő-új*, valamint a komplex háttér *eredetien új* kategóriája belép, és ezzel együtt a nagyfokú egyediség és változatosság is. Vagyis nem csak az útkeresés miatt sokféle a nyugati kereszténység középkori építészete, de megváltozott szemléletmódja okán is.

### **II.2.5. Középkor - A romanika – elvek és formák egyeztetése**

Mint korábban leszögeztem, az építészet területén, a nyugati kereszténység születése és megszilárdulása során a teológiai és esztétikai elméletek elég laza kapcsolatban voltak a formával. A minták hozzávetőleges követésén túl, felcsillan egy új szemléletmód csírája is, melynek forrásait az előbbieken elemeztük már. A romanika korszakában az antik esztétikai elméletek egyre jobb megismerésére, és továbbgondolására fordítottak figyelmet, és az építészeti formát ezekkel igyekeztek mind jobban összeegyeztetni. Ez –a preromán korban csak nyomokban megfigyelhető– deduktív tervezői módszerek továbbélését jelentik. Az iskolapélda erre a hildesheimi Sankt Michaelkirche, mely a négyzetes alaprajzi szervezés legmonumentálisabb álló példája. Talán erről az antik feléledésről kapta a korszak a nevét. Bár kezdetben pusztán formai hasonlóság alapján született a név, később az elmélyült elméleti kutatások is beszélnek a romanika –majd a gótika– humanizmusáról.<sup>36</sup> Az ezzel járó változás szinte egyszerre, sok helyen, és sokféle módon történt. Ez a magyarázat a romanika építészeti ezer-arcúságára. Továbbá érdekes megfigyelni, hogy a kulturális információközvetítő tényezők, mint amilyen a szerzetesrendek tevékenysége a korban, nem a formák egységesülését, hanem a változás dinamizmusát biztosították.

A romanika határozottan két részre szakad e dinamizmus szempontjából. Az ezredfordulót megelőző évszázad még sokkal inkább a Frank-Római Birodalom építészetét folytatja, mint sem eltérne tőle. Ha képet akarunk alkotni e korábbi korszakról, akkor építészeti részletképzés, téralkotás dolgában támaszkodhatunk nyugodtan az Ottó-kori német területek máig fennmaradt emlékeire. Az ezredforduló után azonban elképesztő intenzitású kulturális, és építészeti fejlődés veszi kezdetét. A

---

<sup>36</sup> Henri Fucillon: A nyugati művészet. Gondolat kiadó Budapest. 1986. 105. p.

világvége-várás benuitsága után, az európai kultúra szelleme kiszabadul a palackból, és alakot ölt.

Jellemző módon -a változás előfeltételeként- először a technológiai korlátok áttörését láthatjuk: a boltozás elterjedése, az antik formák alkalmazásával indul, de már kísérletek történnek a nagyfeszítávolságú terek lefedésére is. Ez az építészet többdimenziós komplexitásában alkot újat a szerkezeti rendszer tekintetében. Mindez persze azokon a vidékeken történik meg, ahol nem köti az építészek kezét a hagyomány; Itáliában, ugyanis, az ókeresztény, látszó fedélszék olyan erős önazonosság-tudat gyökere, hogy ezt a változtatást csak később és csak bizonyos területeken hajtják végre. (Lombardiában, ahol az etruszkokhoz, latinokhoz, ligúrokhoz, és más „őshonos” népekhez képest egy betelepült nomád nép, a longobárd él, ott az építészet egy progresszívebb útját járták.) Az ún. retrospektív (hátrafelé tekintő) román kori, „antikizáló” és „bizantizáló” interregionális áramlatok, egyértelmű gesztusokkal reprodukálják a már ismert formákat (ciklikus idő), sőt újra felelevenítik a spolumok beépítésének hagyományát (objektív dimenzió). Az új elemek ezeken a -rendre ókeresztény gyökerű- templomokon szintén antik, vagy bizánci mintákat vesznek fel, így az alkotás módszere -más mintákkal-, de reprodukáló jellegű. Ezek konzervatív karaktere egyértelmű, bár néhol, kevésbé részlet-gazdag hagyományok esetén, a formák kreatív felhasználása is megtalálható: a kölni templomok pusztán az alaprajzi forma (cella trichora) átvételével teremtenek új templomformát. Nyilvánvalóan jelen van az ismert templom-formák ismétlésének -reprodukálásának jelensége a korban, hiszen a bevált bazilikális térforma jelentős változáson nem megy keresztül; új térszerkezetek csak a gótika elterjedése során merülnek fel. Így egyértelműen ez a ciklikus időszemléletet továbbra is -konzervatív alapáramlatként- értelmezhetjük a román korban.

Az első boltozatok a nagyméretű főhajó fölött, az ezredforduló körül készültek. A 11. sz. 20-as éveiben alapított, de valószínűleg a 40-es években elkészült Tournus-i bencés apátság templom esetében egy kísérleti változat épül annak megoldására, hogy a nagy méretekből eredő nagy oldalirányú erőket ne kelljen ellensúlyozni. Ezért ennek haránt irányú hevedereire falazat készül, melyre haránt tengelyű dongák válla terhel, egymást a hossz tengely irányában támasztva. Ehhez hasonló szerkezettel csak az 5. sz-ban találkozunk Grúziában (Bolnisi), ahol a hevederek sajátos kupolaszerű boltozatot hordanak, mert a kiegyenlítő falazat hiányzik. Ennek egyértelmű előzményei talán a Szíria déli részén, Hauránban megtalálható 4-5. sz-i hasonló szerkezetek, csak ott egyszerű kőlapok fedik le a hevederek közét. A kutatók korábbi arab építészeti előzményeket sejtenek ez utóbbi mögött.<sup>37</sup> Annak a feltételezése, hogy ezen előképeknek bármi közük lehetett a Tournus-i templomhoz igen bátor dolog lenne. Inkább arról van szó, hogy megpróbálták tágítani a szerkezeti lehetőségeket, éppen úgy, ahogy a Cluny mozgalom templomainál a fiókos donga alkalmazásával. A mintegy egy évszázados boltozati fejlődésnek a legelterjedtebb boltozattípusa a hevederes donga, melynek oldalirányú támasztását az empórium féldongái biztosítják. Viszont a fejlődés csúcsát a pontokra letámaszkodó római és román keresztboltozatok jelentik, melyeket már nem épülettessel támasztanak meg

---

<sup>37</sup> Major Balázs-Szécsi Zsolt: A késő antik Szíria építészeti emlékei. Helikon, Budapest. 2004. 17. p.

oldalról, hanem lecsupaszított szerkezetekkel – támívekkel. Lassan vázassá válik a teherhordó szerkezeti rendszer, melyet a boltozatok normann bordás változatai koronáznak meg immár a 12. sz.-ban. Ezzel megnyílik, szerkezeti szempontból az út a gótika felé. Kétségtelen, hogy az építészet egyik alrendszerének, a térlefedésnek a fejlesztése a komplex dimenzió egyik elemének újítását jelenti, de nem feledhető ezen belül ennek az egy ágának a saját fejlődési vonala. Nyilván tapasztalati úton fejlődött a boltozat falazásának tudománya, ami részint mintakövető: azaz reprodukív jellegű, részint az egyedi újításokból, a szerkesztés szabályai felé következtető, azaz induktív karakterű. A boltozat, az épület magassága itt még nem előre meghatározott, hanem a részelemek egymásra építésének következménye. Példának okáért az oldalnyomás megtámasztására alkalmazott fél-donga alatt egy empórium *képződik*, amire funkcionálisan nincs szükség, de a tartószerkezet „kiadja”. Ezt a térelemet el is hagyják abban a pillanatban, mihelyt a főhajó boltozata nem igényel folyamatos megtámasztást, csak pontonként: a támaszok vonalában, a rövid szakaszokon megmaradó fél-donga: a támív. Ahogy az épület függőleges értelmű koordináltsága még nem jellemző, úgy az elemek keletkezésének jellegéből is –rendszerint– hiányzik az előfeltevés, a koncepció – vagyis a deduktív módszer. Ez a normann romanikára nem igaz, mely a vázas építés koncepciójával hoz előfeltevéseket a boltozat-fejlődésbe. De ez már a gótika előkészítése is egyben: amolyan „proto-gótika”.

De mi is volt a változások célja. Erre az építészetelmélet kettős választ ad. A romanikát kétarcúság jellemzi: van egy pompázatos, és egy misztikus-puritan irány. Az előbbihez tartoznak a császári reprezentációt szolgáló hatalmas dómok, és a bencés építészet emlékei, az utóbbi csoport építészeti megfelelője a ciszterci romanika. E két ág metsződésénél születik a gótika a 12. sz. közepén, miután a forma koncepcióját a már említett normann építészet megszüli. A pompázatos bencés és császári építészet nyilván a tárgyiasult spontán érzelmeken alapuló vallási szemlélet megnyilatkozása, a puritan misztikában viszont már jelen van Bizánc elvonatkoztatott gondolkodásmódja, kifinomult teológiai esztétikája, valamint viszolygása a bálványoktól.

A pompás templomok –ahogy azt a westwerk esetében, még csak a templom egyetlen eleménél, már a Karoling korban láttuk-, sok feladatot látnak el egyszerre: ereklyetartók, zarándoklatok helye, szerzetesi liturgiák és zsolozsmák színhelye, világi hívek elvonulására és közös imádságára alkalmas imaháza. A sok funkció sokféle tér- és tömegelemmel gazdagítja együttesét. A szentély körüljáró-térrel és sugárkápolnákkal gazdagodik, a keresztház többhajós, keleti oldalán kápolnákat kap, van, hogy több keresztház is megtalálható. A hosszház három, vagy öt hajója –igaz szerkezeti okok miatt- empóriummal gazdagodik. A nyugati részen a westwerk leszarmazottjaként: galilea, elő-templom, előcsarnok, esetleg uralkodói karzat, vagy nyugati szentély épül. És persze tornyok mindenütt: nyugaton párosával a bejárati homlokzat keretként, a keresztházak felett is lehetnek, vagy a szentély két oldalán, végül a kompozíció koronájaként a négyzetek felett. A tárgyak fétise a legszembetűnőbben a gazdag épületszobrászati díszítésben érhető tetten. Elborítja az ornamentika, a geometrikus minták és emberi, állati és természet alatti lények figurái a hagyományosan díszített



helyeket: a nyílások környékét, a párkányokat, oszlopfejezeteket, de gyakran túlcsoordulnak onnan, és az egész homlokzatot elborítják. Ezt a sok változót csak a *komplex szemléletmód* képes kezelni. Méghozzá olyan átfogóan, hogy a keresztény építészetben először eredeti módon a külső, a tömeg kompozíciója egyszerre születik meg a belső, a tér kompozíciójával. Gondoljunk csak az eddig tárgyalt egyetlen olyan keresztény építészeti emlékanyagra, a szírre, mely a külső tömegalakítására is gondot fordított. Csakhogy ott szüntelenül befoglaló-formát kerestek az elemek elrejtésére: erre példa a négyzetbe foglalt görög-kereszt, vagy oktagon, és a szentélyek belül íves, kívül poligonális kialakítása. A keleti –közép bizánci- építészet nagyjából a romanikával egy időben mutat fel némi érdeklődést a külső és belső megjelenés *szimetriája* iránt. Azt hiszem tekinthetjük ezt az áramlatot egy eredeti, kialakulóban lévő, európai vérvonalnak. Ez a kísérletező jelleg a szakirodalomban is felmerül az előképekkel való összevetés tekintetében. Focillon a tömegképzés dolgában írja: „...a tömegek kezelésébe végbemenő belső fejlődés különböző szakaszai Normandiában és más nyugati vidékeken túlságosan is nyilvánvalóak ahhoz, hogysem másolásnak tulajdonítsuk azt, ami kísérletezés eredménye.”<sup>38</sup>

Forma és forma egyeztetése, a külső és belső egymásnak való megfeleltetésének elve a már eddig is megfigyelt kettős alkotó módszer eredménye. Az alapvető gondolkodási séma: hálózatos, komplex, de az elméleti megfontolások és a forma összhangját a részletképzés koordinációja már egy elvi előfeltevés, koncepció, tehát deduktív alkotó módszer biztosítja. Itt nem csak arról van szó, hogy a díszítő figurális és ornamentális elemek alkalmazkodnak az architectonikus keretekhez, mint például Poitiers St. Pierre temploma főhomlokzatán, hanem a frissen született komplex determinációs rendszer hat a formálásra. Említettem a lineáris gondolkodást felváltó síkbeli koordinációt az alaprajzok quadratikusan szerkesztése kapcsán. Ez a hálós szerkesztés alakul ki Franciaországban, Burgundia és a Cluny kongregáció templomainak gádorfalain, belső homlokzatain. Az antik kannelúrázattal ékes pilaszterek és párkányok több szintes hálózata indítja el a templom teherhordó rendszereinek fejlődését a vázas, gótikus szerkezetek irányába. Az elv tehát így terül szét az építészet minden részlemezé felé e pompázatos stílusban. Igazi egységet, azonban, majd csak a gótika periódusában ér el.

Az induktív az alkotómódszeren áttűnő deduktív karakter egyre szembevetőbb. Az épületek egyre összetettebb liturgikus és ikonográfiai programot kell, hogy megjelenítsenek: tehát információközlő szerepük egyre nő. Az építészet, mint médium hatékonyságát a közérthetőség adja, ezért fejlődik ki a legegyszerűbb tömegek számára is érthető „biblia pauperum”, a szegények bibliája. A kapukat, fejezeteket és homlokzatokat elborító szobrászati alkotások képi beszéddel közvetítenek keresztény tanításokat. Ezek kétségtelenül új építészeti alrendszerek; létrejöttük kreatív jellegű, üzenetközvetítő szerepük, konzervatív gesztusú. Ezek tartalma az építészetben kívüli formageneráló erők aktív jelenlétét mutatják, valamiféle „eleve elrendelt” kozmikus elvet visznek az építészetbe. A preromanikában meglazulni látszó kapcsolatot a spekulatív tervezői módszerek felé, újra

---

<sup>38</sup> Henri Focillon: A nyugati Művészet. Gondolat kiadó, Budapest. 1982. 132. p.

szorosabbra húzza az építészet. De e pompázatos romanikában ez csak ezen alrendszernek esetében mutatható ki.

A másik, puritán vonal elutasítja ezt a tobzódását a tárgyaknak. Azt kell, mondjam, itt tisztán elméleti megfontolások nyomán keletkezik új építészeti forma, alátámasztva azt a tézist, hogy a romanika, milyen szorosra fűzte elmélet (itt: teológia) és forma kapcsolatát. Az elméleti minták, ideák transzcendentális volta miatt, ismét alkotó, aktív szerepben látjuk a kozmikus dimenzió fogalmi alkotómódszereit. A templom már nem a Mennyei Jeruzsálem földi mása, hanem az eszkatológia evilági színtere. Ugyanakkor a szimbólumokat a kifinomult, keleti, neoplatonikus misztika alapján szeretné kifejezni. A jelrendszer, tehát elvontabbá válik, hiszen lemond az ikonográfiai, közérthető megjelenítéséről. Nagyon fontos szín ez a középkor építészetében, hiszen az elvont építészeti eszközök segítségével fejeznek ki nagyon is konkrét mitológiai tartalmakat. Így az épület teherhordó szerkezeteinek gesztusa jelentést hordoz immár, ahogy a csúcsíves donga ívei összehajlanak, nem kell rendkívüli képzelőerő ahhoz, hogy az imádkozó kéztartást belelássuk; de előkerülnek régről ismert eszközök is. Fontossá válik a templom alaprajzának, metszetének formája, szerkesztése, arányai (kereszt szimbolika); jelentése érthetetlen a részek számosságának figyelembe vétele nélkül (számszimbolika); teológiai programja néma marad a vizuális hatások intellektuális megértése és átélése nélkül (fény-szimbolika). Így megkerülhetetlen a teológusok gondolatainak a felidézése. Clairvaux-i Bernátnak, a keresztes háborút is megjárt ciszterci apátnak, a rend megszervezőjének szavai illenek ide a leginkább. Szavait nem úgy kell értelmezni, mintha nem ismerné el az érzésekkel felfogható szépség meglétét a világban, hanem úgy, hogy ez nem helyénvaló egy templomban. *„Nem szólok az imaházak rengeteg magasságáról, mértéktelen hosszáról, fölösleges szélességéről, pompás díszítményeiről, sajátos festményeiről, amelyek magukra vonván az imádkozók tekintetét egyszersmind buzgalmukban is megakadályozzák őket...”* De hogy az elvont szimbolikában felismerjük az antik bölcseletet, érdemes egy korai skolasztikus mondatait idézni: *„A fény önmagában véve szép, minthogy természete egyszerű és mindent egyszerre foglal magába. Ennélfogva, a legnagyobb mértékben egységes, és az egyenlőség által arányai teljes összhangot alkotnak; a szépség, pedig nem más, mint az arányok összhangja.”* Önmagáért beszél Grosetteste ez utóbbi megjegyzése az antik arányelméletre utalóan: íme elmélet és forma összhangba kerül igaz egészen más építészeti megjelenést eredményezve, mint a pompás stílus esetében. Itt a két karakteres alkotómódszer az inkább konzervatív fogalmi és az aktívabb, kreatívabb deduktív.

E két arc, persze ezerféle változatot ölt attól függően, hogy milyen hagyományokkal találja szembe magát. A középkori építészettörténet szinte kéjes élvezettel keresi a „műhelykapcsolatokat” egy-egy terület elemzése során. A változatosságot így nem csak az eltérő földrajzi területek immanens fejlődése, de az információcsere sokrétűsége is tovább árnyalja.

Az utolsó gondolat legyen a belső változások folyamatának jellemzéséé. Ha megfigyeljük az egyes elemek átalakulását, akkor egy funkció által erősen vezérelt tendenciát fedezünk fel. A westwerk az éppen aktuális liturgikus, vagy reprezentációs igénynek megfelelően válik két, formailag hasonló

egységge: nyugati szentélyé (Gernrode: St. Cyriakus, Hildesheim: St. Michael), és westriegl-é (Minden: Sankt Petrus), illetve nyugati karzattá (Quedlimburg: St. Servatius). Ahogy elmarad az eredeti, több funkcióból egykettő, e hiány átalakítja a formát. A bencés szerzetesi templomok esetén: ha nincs elég erekle a templom birtokába, és nem is vár zarándokokat, akkor elmarad a francia-szentély körüljáróját koszorúzó sugárkápólnák sora, ahogyan a normann templomokat tekintve Jumiéges vagy Ely esetében látjuk. Szintén a bencés templomoknál az oldalkarzat azonnal elmarad, ahogy nincs rá szükség: eredetileg is csak, mint támasztó szerkezet kellett, és ha a főhajó boltozata már nem igényelte a folyamatos támasztást, elmaradt. „Modern gondolkodás” ez! A forma követi a funkciót... nem véletlen: a romanika szemléletmódjában ugyan azt a komplex viszonyítási mezőt látjuk kiemelkedni –igaz még csak csírájában–, ami az úgynevezett modern építészetet szinte kizárólag meghatározza majd.

### **II.2.6. Középkor - Gótika - az érzéki építészet**

„A román templomot elég volt «érteni», a gótikusot «érezni» is kell.”<sup>39</sup> Fogalmazza meg Szentkirályi Zoltán találóan a gótikus építészet lényegi különbségét a romanikához képest. A két korszak elhatárolását, ugyanis nem tudnánk megtenni, ha pusztán formai alapon vizsgálódnánk. A formák részletes elemzése alapján ki kéne mondani, hogy mivel szinte az összes formai elem rendelkezésre állt, és mindet használták is már a romanikában, ezért nincs is új korszakról szó. A teherhordó szerkezet vázas elve megszületett a normann építészetben, és Burgundiában (normann bordás boltozatok, Vézelay-i támívek); a gótikus térszervezetel alapelemeit a bencés zarándok-templomok szolgáltatják, Speyer óta van bélietes kapu, s a francia épületszobrászat már a zarándok-kapuknál beborította ezt alakok sokaságával. A ciszterek használják a fényszimbolikát, és a rózsablakot. A csúcsív már a 11. sz. közepe óta jelen van Itáliában és Franciaországban (Pisa - mellékhajó árkádok, Cluny III. – csúcsíves dongaboltozat). A homlokzatok architectonikus tagolása, a normann vaskos tornyok tömegformálása évtizedek óta álló emlékeként hirdetik a romanika építészeti eredményeit. Ráadásul a formai változások is nagyobb lépésekben haladtak a romanika idején, mint a gótika születésekor. Hiszen a hevederes dongaboltozatoktól, és a szintén román-kori él-kereszt boltozattól messzebb esik a késő-román hatsüveges, bordás boltozat, mint ez utóbbtól a koragótikus hatsüveges boltozat. A tagolatlan hildesheim-i belső gádorfaltól messzebb esik a cluny-i architectonikusan, hálósan tagolt belső homlokzat, mint ettől a noyon-i négyemeletes rendszer. A gótika, tehát, nem a forma forradalma, hanem az elveké. Ezt ragadja meg az említett idézet, szemléletesen. De mit jelent ez az építészet nyelvén.

A formákat önmagukban vizsgálva nem jutottunk az újdonság karakteréhez közelebb. Tehát az elemek viszonyát és együttesét kell áttekintenünk. Már önmagában az elemek iménti számbavételében kiviláglik, hogy teljesen különböző építészeti áramlatok (normann, bencés, ciszterci) férnek meg egy épületen, sajátos szintézist alkotva. Ezeket az eltérő szellemi

<sup>39</sup> Szentkirályi Zoltán: Az építészet világtörténete. Budapest, 2004. 448.p.

indíttatású rendszereket csak valami közös elv mentén lehetett formailag egyeztetni; a módszertani harmonizálás alapjául a teológiai rendszerek egységesülése szolgált, ahol a keleti, misztikus és nyugati tárgyközpontú vallásosság egyesülhetett. Ez a „közös nevező” a skolasztika eszmei rendszere volt.

Szokták, kissé egyszerűsítve, az arab gondolkodóktól átvett, s így újra felfedezett antik természettudományos és keresztény vallásos világkép egyeztetésére tett hiábavaló kísérletként értékelni. Anélkül hogy állást foglalnék ennek az értékítéletnek a dolgában, felhívnam a figyelmet arra, hogy nyilvánvalóan domináló szerepet játszik a 13. sz-tól, az elméletben újra az antik bölcsélet, és ezzel együtt a természetre irányul a vizsgálódás iránya. Ugye, a romanika kialakulásánál azt mondtuk, hogy az antik világ a természetre függesztette figyelmét, míg a középkor keresztény világlátása az antik elméletekre. Mintha meglátta volna, végre a keresztény bölcsélet is az antikvitáson keresztül azt, amit az látott: a természetet. Már nem hagyatkozott az antik tapasztalatokra, és már nem elégedett meg ezek kommentálásával, hanem saját szemével kívánt látni, és azt önállóan értelmezni. Nyilvánvalóan elkerülhetetlen volt ez a lépés, hiszen az európai népek eredeti, pogány, természet-közeli vallásossága ott parázslott a keresztény tanítások alatt, ami a felszínen -a 12-13. sz-ban egyre szaporodó-eretnek-mozgalmak képében jelent meg. A természet befogadásának emberi módja, pedig, az érzékelés. Ezzel vissza is jutottunk a Szentkirályi-idézet tartalmához.

Érdekes egy vonatkozó példával illusztrálni a gondolati változást az intellektuális romanika és az érzéki gótika között. Legyen ez a fény kezelésének módja a templomokban, a fényszimbolika. Mint közismert, a ciszterci romanikában a körablak, mint Mária-szimbólum jelenik meg. Kifejtése -allegorikus alapon- a fényt az isteni hatással, magával a megtestesülő istennel azonosítja, aki a mi kis földi világunkba, vagyis a templombelsőbe ezen a „kapun”, a rózsablakon, vagyis az Istenanya testén keresztül akadálytalanul lép be. A sötét templombelsőben ilyen módon megjelenő vakító fény drámai ereje és hatása az allegória intellektuális végigkövetése nélkül nem teszi hozzáférhetővé a romanika már említett intelligibilis szépségét. Egyszerre érzünk intellektuális gyönyört, és érzéki élményt. A gótikus rózsablakok ezzel szemben megszűrve engedik be a fényt, színes üveglablakokat alkalmazva. Ezért, a gótika embere már bátran szembenézhetett az isteni fényvel, miután az üveg „leképezte” számára, közvetlenül befogadhatóvá tette, evilágivá, azaz emberré alakította az isteni jelenlétet a Szűzanya, saját testén átszűrve a fényt. Ahogyan szembenéz a természettel, úgy néz szembe saját istenével is. És ez a fény színes, olyan színeket lát, mely a mi világunkban ismert, míg korábban a fénybe nem lehetett tekinteni, mert elvakított. A színek, pedig, alakot öltenek, és figurákká formálják az isteni jelenlétet, ahogy az egyre nagyobb felületet elborító üveglablakok elmesélik a bibliai történeteket, és a szentek életét. Tehát az elvont jelenség és a közvetített tartalom között nincs szükség szellemi erőfeszítésre a megértéshez, elég érzékeinkre hagyatkozva befogadni az elmesélt példabeszédet.

Ezért nőnek a katedrálisok belső terei is óriásira, mert az érzékek számára szeretnék elementális erővel közvetíteni a túlvilág üzenetét:

porszemek vagyunk az isteni dimenzióban. De ezzel egy időben a szemlélő átérzi azt is, hogy ez az épület az ember műve; tehát ezt a világot –legalábbis az anyagi részét– már az ember uralja. A szobrok átlényegült lebegő alakokból hús-vér figurákká váltak, az oszlopféjezetek antik akhantosz-levelei leegyszerűsödtek, egyszerű nyelvekké váltak, majd szárákká, hogy azok végén immár a kora-gótikában megjelenhessenek rügyek és bimbók, amik azután természetes tölgy és borostyán leveleket hajtanak az érett korszakban. A középkori ember szeme rácsodálkozott saját –öt közvetlenül körülvevő– világára, és többé nem érdekli már az antik forma és annak tartalma, önmaga alkot új formákat és tölti meg a világ neki szóló olvasatával. A gótika végére ennek a természeti leltárnak a megalkotása megtörtént, és ennek a narratív, elbeszélő eszköztárnak az ismétlése helyett elkezdődik az elvontabb eszközök használata. Az oszlopok elveszítik fejezeteiket, szinte a földből, a falból nőnek ki, és növesztenek ágakat a boltozat bordáival; az architectonikus elemek, az ablakosztások előbb elveszítik tektonikus sztereotíp tagolásukat, kőcsipkévé, mérművé válnak, majd elkezdnek úgy viselkedni, mintha organikus formák, növények lennének, és boltozatok bordahálójából, vagy a tölcsérboltozatokra feszülő mérművekből, szőnek körénk építészeti natúrát. Teremtett természet ez is, csak ezt már az ember teremtette: kőből és habarcsból. Ezen az alapon nevezhetnénk e kései korszakot egységesen proto-reneszánsznak is, ahogyan ezt az itáliai területtel megtették. Persze a formai reneszánsz és az alkotói módszer reneszánsza nem vezet ugyan arra az eredményre.

Mindebből nyilvánvaló, hogy a keresztény szellemiségen alapuló kozmikus tartalmi vonatkozások, jelentések megváltoznak. A fogalmi alkotó módszerek révén hihetetlenül aktív, kreatív folyamatok indulnak el. Ezek mély gyökereiket továbbra is a jól bevált (bazilikális) térrendszerek termékeny földjébe eresztik. A középkor e reproduktív karaktere általános áramlatként itt is jelen van. E mellett felerősödnek az antik szellemiségben gyökerező viszonyulási módszerek, tehát felerősödik először az emberi szemszögből ábrázolható mű-alkotás igénye; a kozmikus méretű *eltérő-új* nehezebben forduló változása, valamint a *következő-új* jól bevált ismétlése mellé: a szubjektív *ismeretlen-új* megteremtésének vágya.

De ezzel még nem merítettük ki a gótika alkotómódszerének teljes jellemzését. A természet vizsgálata és számbavétele során, ugyanis rendszerezni kell a megfigyeléseket. Összefüggéseket kell keresni. A dogok, tehát nem önmagukban, hanem rendszerszerűen jelentkeznek. Ha van a természetnek „elve”, akkor az, az összefüggések elve, ahol minden mindennel összefügg. Így hát az építészet is ezt az elvet kezdi követni, amikor a belső összefügg a külső megjelenéssel, a belső tér fényviszonyai követik a nap járását és az időjárás változását, és ebben a templom-keleteléssel megvalósuló kozmikus illesztésének éppúgy szerepe van, mint a teremtett világ ciklikus és szabálytalan változásának. Az épület alaprajzi, síkbeli koordinációja mellé belép a függőleges dimenzió összefüggéseinek szabályozott esztétikai komponálása, de már nem csak a romanikában látott mellérendelő, egymástól szinte független viszonyban, hanem az egymással rendszert képező komplex hozzárendelő kompozícióban. A pillérkötegek keresztmetszete utal az általuk tartott boltozatok alakjára, vagy a boltozat lenyújtja bordáit a támaszokra, vagyis a függőleges támasz kapcsolatot keres

a térlefedő szerkezettel; a trifóriumok emeletébe belenyújtja függőleges osztósudarait az Amiens-i katedrális mérműves ablakainak serege, kapcsolatot keresnek egymással, majd azonos elv szerint egységesülnek. A legelvontabb eleme az építészetnek, a tér összefogottabb térfolyammá válik azáltal, hogy a román-kori szekvenciális, elemekből egymás mellé épített, sokszor öblös boltszakaszokra bomló együttese előbb egyenes záródású egységesülő keresztboltozatot kap, majd lassan elveszíti a jelzés-szerű térhatárokat is, és hálóboltozatokkal teremt összefüggést a támaszrendszer által szabott szerkesztő-raszteren átívelően. Végül elmossa a különbséget a mellékhajó és főhajó között, az egész templom terét egységesítve: a bazilikális tér helyébe csarnok-szerkezeteket építve.

Az épület elemeinek fent vázolt összefüggésrendszerét, már a 20. sz. közepén párhuzamba állították a skolasztika gondolati elemeink összekapcsolódásával. Ervin Panofszky a skolasztika „fogalmi katedrálisairól” beszél,<sup>40</sup> amivel a teológia és az építészet közvetlen kapcsolatát bizonyítja. Az ő nyomdokain sokan elindultak, és bontották ki az egyes szerkezeti elemek, vagy a fény értelmezését: ilyen volt Jantzen<sup>41</sup> elemzése a térhatár összetett jellegéről, a „diafán struktúráról” írott koncepciója, vagy Simson<sup>42</sup> fénytel teli kommentárjai a témában. Ugyanakkor Binding<sup>43</sup> és mások a 19. sz. közepén létrejövő strukturalista megközelítést<sup>44</sup> folytatva, tagadják ennek a két rendszernek a közvetlen egymásra vonatkozását. Kétségbe vonják, hogy a katedrális a természetfölötti valóság közvetlen leképezése lenne, továbbá, hogy a hívek -„misztikusok” által felvázolt vallásos tapasztalata- létre jöhetett egyáltalán. Helyette a szerkezeti tudás, a technológia, a társadalmi erőforrások és akarat megnyilvánulásaiént tekintenek rá.

Anélkül, hogy vitájukat tovább elemezném, és elbizakodott ítéletet hoznék, le kell szögezmem: nincs fogalmam, és nem is lehet a középkor vallásosságáról, csak sejteni lehet, milyen valós fogalmi rendszer állhatott Abelard és Suger leírt szavai mögött. Arról, pedig, végképp nem lehet fogalmunk, hogy a hétköznapi, középkori, átlag-ember fejében mi járhatott az általa épített katedrálisba lépve. Az viszont kétségtelen, hogy a skolasztika által felvázolt univerzum teljes összhangban volt a felépült katedrálisokkal. Témánk szempontjából érdektelen, hogy az általában vett túlvilág képe összhangban van-e az épülettel, az viszont bizonyítható, hogy a kép és az építmény ugyan azokon az elveken szerveződik. Mindegy, hogy a forma ontológiája szellemtörténeti, vagy materiális gyökerű, a forma teremtésének módja azonos elvű. Ez az elv, pedig az idő-szemlélet komplex volta. Itt egyenrangú, ugyanis, a materiális és intellektuális szempont, ahol minden mindennel összefügg és „így mindenik determinált”. Ennek az elvnek a terméke az *eredeti-új* forma, melyet a gótika jellemzésére leginkább használni szoktak. Azonban itt is szoros kettős alkotómódszerről beszélhetünk, mert a formát létrehozó koncepció összetett, egység-teremtő, átfogó: induktív módszere mellett a koncepció intellektuális mintája is fontos. Az ágostoni intelligibilis szépséget itt határozottan nem kontempláció

---

<sup>40</sup> Ervin Panofszky: Gótikus építészet és skolasztikus gondolkodás. Budapest, 1986.

<sup>41</sup> Hans Jantzen: A francia gótikus székesegyházak. Budapest, 1989.

<sup>42</sup> Otto von Simson: Die gotische Kathedrale. Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. Darmstadt, 1972.

<sup>43</sup> Günter Binding: Beiträge zum Gotik-Verständnis. Köln, 1995.

<sup>44</sup> Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française I-X. Paris, 1854-1859.

útján érjük el, hanem az érzékek számára felépített, szerkesztett rend segítségével. Vagyis a forma nem primer, kozmikus tartalmakat fejez ki közvetlenül, hanem a geometriába foglalt, ember által teremtett természet által közvetítetten. Ez azt jelenti, hogy ember alkotta elveket jelenít meg, geometrikus koncepciókat. Teljesen szoros a deduktív és induktív módszerek együtthathatása.

Végül ismét a romanikánál tárgyalt időfogalmakig és formai új-kategóriákig jutottunk el. De mégis van lényeges különbség. A középkori forma determinációs rendszerének más és más pólusát és fokozatát határozzák meg az ő születésében. A folyamatosságot mindkét esetben a hagyományos térformák, tömegformák reprodukálása jelentette. Ugyan az eredendő (formai) koncepció mindkét esetben a kozmikus idő eltérően-új fogalma alapján képződik, de a romanikában ez tradíciókövető, a gótikában kreatív fejlődést eredményez, mivel a gótika periódusára érik meg a teológia és vallásosság szemléletének átértékelődése. A szubjektív és komplex mezők mindkét esetben egymáson áttűnően jelentek meg. Az egyes elemek megfogalmazása a romanikánál a kreatív, eredetien új keresését jelenti, míg a gótikánál –paradox módon– az antik mintákat követi, ahogy a szemét közvetlenül a természetre függeszti; így a szubjektív idő háttére előtt képződik ismeretlen újdonsága. (Ebben rejlik a gótika humanizmusa az építészet terén.) A részek összeillesztésének módjánál éppen fordítva van: a romanika szekvenciális térszervezete még az antik addíciót idézi, s ezzel tetten érhető a szubjektív idő kapcsoló elve, míg a gótika a komplex gondolkodást kiterjeszti a formák szervezésére is „eredeti” kompozíciókat létrehozva.<sup>45</sup> A gótikából egyetlen dolog –szinte– teljesen hiányzik: ez a spoliók alkalmazásán tetten érhető objektív idő-dimenzió belül képződő friss-új forma. Nem érdekli az anyag folyamatossága; talán csak az angol gótika mutat számottevő érdeklődést a régi épületrészek megtartása iránt. Katedrálisaik valódi lenyomatai az időnek, tartalmazzák sokszor teljes építéstörténetüket a normann romanikától a későgótikáig. Ezzel persze csökken a kompozicionális egység, ami a francia gótikában természetes.

### **II.3.1. Újkor - A reneszánsz természetelvű fogalmazásmódja**

Szokás a reneszánsz világot szembeállítani a középkorral. Legfőképpen a tudomány kivívta önállóságot említik döntő különbségként, mely megszabadulva a teológia uralmától hatalmas terebélyesedésnek indult. A világ jelenségeinek formális leírását a matematika és a geometria segítségével kívánták megtenni, de ezzel egy időben, ennek transzcendenciákhoz, és a teológiához való kötődését az antik arányelmélet még biztosította. Ugyanakkor, a tudományos vizsgálódás túljutott a római szerzőkön, és az építészetelmélet Vitruvius-i hagyományát is a görög előzmények fényében kezdték vizsgálni.<sup>46</sup> Szellemtörténeti szempontból döntő jelentőségű Manuel

---

<sup>45</sup> Ez a komplex (kompozíciós) elv hamarabb jelentkezik az építészetben, mint ahogy általánossá válna a teológiában. Hiszen annak virágkora csak a 13. sz-ra tehető, míg a korai katedrálisok mind felépülnek a 12. sz. közepétől. Ezen az alapon azt is mondhatnánk, hogy nem a skolasztika hozza létre a gótikát, hanem a gótika a skolasztikát. Komolyra fordítva a szót érdemes lenne az építészet visszahatását is megfigyelni a gondolati rendszerekre, hisz, mint tudjuk, a műalkotás alakítja az esztétikáról alkotott képünket, alakítja világunkat.

<sup>46</sup> Szentkirályi Zoltán: Az építészet világtörténete. Budapest, 2004. 478. p.

Crysoloras, bizánci tudós jelenléte Firenzében, akinek révén, szinte testközelbe kerültek a görög bölcsélet nagy alakjai a kor intelligenciája számára. Az őt követő generáció, melyet Leonardo Bruni és Poggio Bracciolini neve fémjelez, pedig már nem elégszik meg a természet pontos leírásával, hanem a jelenségek racionális magyarázatát keresi az ókori elméletekben.

Azért érdemes hangsúlyozni a szellemi háttér változását, mert hagyományosan, a művészettörténet<sup>47</sup> hajlamos pusztán formai forradalmat látni a reneszánszban, ami az építészet vonatkozásában erősen kétséges. A forma vonatkozásában inkább arról van szó, hogy a skolasztikában éledező érzékenység a természeti, vagyis teremtett világ iránt, immár más úton keresi a kifejezési formát, mint ahogy azt a gótika tette. A középkori nyers eredetiséggel szemben a kifinomult, itáliai „ősi” hagyományban, az antik építészet formái között keresi a megfelelőt. Tehát nem csak szellemiségében, de formálásában is mintának tekintti az ókort. Ezzel szemben, a skolasztika csak az antik elvek és a keresztény teológia között kereste a kapcsolatokat. A „pogánynak” bélyegzett reneszánsz építészet ezért nem csak saját, régi, pogány formáit porolja le, hanem éppen hidat akar verni az antik formák és a keresztény szellemiség között. Éppen erre mutat rá Wittkower elemzésében, amivel a reneszánsz centrális terek szakralitását mutatja be.<sup>48</sup> Ezzel gyakorlatilag azt bizonyítja, hogy a szakralitás még mindig központi szerepet játszik az építészeti formát meghatározó tényezők között. Tehát kimondhatjuk, hogy a *kozmoszus idő*, mint értelmezési tartomány továbbra is adott, és vele együtt a forma magában hordozza az *eltérő-új* lehetőségét.

Magának a formálásnak e szellemi eredetét mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy a centrális térben nem az antik, konkrét épületekben megtestesülő formát látja meg, hanem a szakrális jelentését érzi, ezért végül is azok a tévedések, aminek révén követendő, antik formának vélték ókeresztény, vagy román kori templomokat, az eredmény szempontjából lényegtelen.<sup>49</sup>A követendő példa: az antik - itt „gyűjtőfogalom”, amiben az egykor volt, ideális, még romlatlan formát sorolták. Ebből a szempontból lényegtelen, hogy „történeti antik”, vagy „fogalmi antik” formáról van-e szó. Leszögezhető mindezek fényében, hogy a reneszánsz sokkal közelebb áll szellemében a gótikához, mint azt gondolnánk, hiszen közös keresztény és neoplatonikus alapon állnak, ugyanakkor a reneszánsz 180 fokos fordulattal, a kreatív hozzáállás irányából a konzervatív irányába rögzíti figyelmét. (Ami nem is csoda, hiszen a vallásosságban bekövetkező forradalmi változás, mely az Isten Fiáról az Ember Fiára helyezte a nézőpontot, lezajlott a 13. sz-ban a ferencesek reformja révén. Vagyis a „kozmosz” már megváltozottan várta a stílusváltást. A kozmoszus dimenzióban már nem történik drámai változás, ami indukálhatná az eltérő-új létrejöttét.) Ezzel természetesen a középkor végére kialakult bonyolult és árnyalt –már-már a mai fogalmainkhoz hasonló- összetett *új* fogalom értelmezését nagyban leegyszerűsítették. Kivonták belőle szinte teljesen a komplex dimenziót, melynek gesztusai csak nyomokban fedezhetőek fel, de

---

<sup>47</sup> A megjegyzéseket lásd: John Ruskin: *The Stones of Venice*, Vol. III., Ch. IV., Par. 35.; vagy Geoffry Scott: *The architecture of Humanism*. London. 1924. 192. p.

<sup>48</sup> Rudolf Wittkower: *A humanizmus korának építészeti elvei*. Budapest, 1986.

<sup>49</sup> Mint ismeretes a Santo Stefano Rotondót, a Santa Constanta mauzóleumát, vagy a firenzei baptisteriumot ugyan keresztény templomként használt, de eredetileg antik templomnak tekintették.



formát nem eredményeznek. Példaként állítható épp a korszak-indítóként sokszor hivatkozott firenzei dóm-kupola. Brunelleschi az állványozás zseniális megoldásával, illetve a kupola gyűrű-irányú feszültségének építés közbeni folyamatos biztosításával (együttműködő, kéthéjú szerkezet) gazdaságosan megépíthetővé tette a korábban még soha nem látott feszőtávolságú tér beboltozását. De ez formai szempontból nem hoz újat: a dóm-kupola lemásolja –csak felnagyítva– a dóm bejárata előtt álló román kori keresztelőkápolna szerkezetét és formáját, ami nem más, mint a dongahéjakból nyolcszög fölé szerkesztett, elliptikus ívű kolostorboltzat.

A reneszánsznak nem is szándéka eredetileg alkotni, hisz az egyszer volt ideális formát keresi. Ezzel szemben az újmódi gótikus –és tegyük hozzá, Itáliában idegen– formát elvetik. Ez alapján felmerülhet bennünk az új fogalmának visszatérő értelmezése, amikor a forma ugyanannak a dolognak az újrafogalmazása, tehát a *következő-új*, amely a *ciklikus időfogalom* háttére előtt nyer értelmet.<sup>50</sup> Nem véletlen, hogy a frissen megjelenő Vitruvius kiadásokon<sup>51</sup>túl egyre-másra írnak éppen ennek mintájára traktatusokat a nagy mesterek. Francesco di Giorgio kódexe, Alberti tíz könyve, vagy Palladio négy könyve az építészetéről mind ugyanannak a témának a *következő* feldolgozásai. Hajnóczy Gyula egyenesen ki is mondja, hogy ezzel a gesztussal megindul a memorizmus nagy építészeti korszaka, mely korstílusokon átívelően szinte napjainkig tart.<sup>52</sup> Ugyanakkor felhívom a figyelmet arra, hogy ez a korszak az antikvitást szervesen tovább folytatja, nem csak másolja, vagy idézgeti. Hiszen szellemiségét, elveit is továbbgondolja, tehát kreatív karakterű a reprodukció alkotói módszerét tekintve. Ezért képes az antik formákat adaptálni olyan feladatra is, melyek nem léteztek az ókorban. Ennek iskolapéldája Alberti kísérletezése az emeletes diadalív-motívummal a Rimini San Francescotól a Mantovai San Andreáig; vagy Palladio szabad homlokzati rendszere a vicenzai basilicán. Ugyan Albertiről mondták, de igaz a quattrocento egészére is, hogy eljut az antik érzelmi felfogásától a régészeti szemléletmódon át a szubjektív fal-építészetig, azaz feléleszti és *folytatja* az antik formálás tradícióját.<sup>53</sup> Ez a folyamat Palladio bonyolult klasszicizmusában tetőzik, amivel eljut a bazilikális homlokzat klasszikus minták alapján történő, eredeti

---

<sup>50</sup> Le kell szögezmem, hogy nem kérdőjelezem meg azokat a megállapításokat, amelyeket az építészetelmélet nagy mesterei tettek az egyes korszakokra jellemző időfogalom meghatározására. Távol áll tőlem, hogy Szentkirályi Zoltán megállapításait kétségbe vonjam, amelyekben kijelenti, hogy, például, a reneszánszra az idő kimerevített, statikussága a jellemző. Csakhogy ő nem arról az időről beszél, amiről én. Ő a térelméleti munkájában a térszemléletek elemzését adja, tehát a befejezett alkotásokat, a befogadó szempontjából értékeli, és az ő nézőpontjára vonatkoztatja megállapításait, amit kiterjeszt egy-egy kor térszervezetének megragadására. Most mi az alkotó szempontjából vizsgálódunk a művet, az alkotás pillanatában, ami kicsit felül áll a befogadás történésein. Tehát a reneszánszra visszatérve valóban megfigyelhető, hogy az alkotó (a teremtő), kimerevíti az időt és alkotásait ebben az egy nézőpontra szerkesztett állapotában mutatja a befogadók számára. De az ő perspektívája felette áll ennek, szemét a múlt ideális alkotásaira függeszti, és azok tökéletességét kívánja feltámasztani. Ezért lehet az alkotás és az alkotója szempontjából ciklikus az idő, míg a befogadó szempontjából egy pillanatba sűrített komplex élmény.

<sup>51</sup> Fra Giocondo 1511-ben már latinul adja ki, majd illusztrált kiadáson dolgozik Fabio Calvi, s talán a legnagyobb hatású Cesarino 1521-es kiadása. (R. Wittkower id. művéből. 25. p.)

<sup>52</sup> Hajnóczy Gyula: Az építészetelmélet története. In: Építés- Építészettudomány XXVI. Kötet 3-4. szám. Budapest, 1990. 265. p.

<sup>53</sup> Rudolf Wittkower: A humanizmus korának építészeti elvei. Budapest, 1986. 68. p.

kompozíciójú beburkolásához. Mivel, tehát a gondolatok és formák terén szerves folytatása a reneszánsz az antik ókornak, ezért szükségszerűen megjelenik a görög-római építészet *szubjektív időfelfogása*, és az alkotások hagyományos megjelenése mellett az *ismeretlen-új* karaktere. Ha gonoszodni akarnék, azt mondanám, hogy az elfeledett gondolatok és formák újra felfedezése mindig magában rejti az egyén – a szubjektum-számára az ismeretlen felfedezésének izgalmát. Ez ugyan az az izgalom, amit a görög gondolkodók érezhettek, amikor a természetben ismertek meg és értelmeztek jelenségeket. Csakhogy a reneszánsz szubjektív izgalma nem a közvetlen természeti megfigyelés alapján keletkezik, hanem e jelenség, és az egyszer feledésbe merült, és most újra felfedezett bölcsességek összevetéséből.

Ezzel a reneszánsz végére, a manierizmus színrelépésével nem véletlenül erősödik meg az alkotók önbizalma, és saját egyéniségükből fakadó formai leleményükbe vetett hite. Ezzel együtt az építészet is fontos helyet kap a műveltség világában, a felértékelődött tudományokkal egy rangban említik.<sup>54</sup> Palladio ezt a szellemet szívja magába Giangiorgio Trissino akadémiaájában, amivel előkészítik a következő korszak, a barokk szellemi nyitottságát.

Az előbbieken vázolt ciklikus szemlélettel, és azon belül aktív, kreatív alkotómódszerrel már talákoztunk az egyiptomi építészet elemzése során. Hogyan kerülhet össze, azonos előjelű kategória alá két ennyire eltérő építészeti korszak. Úgy, hogy ismét nem a forma, hanem annak megalkotása szempontjából vizsgálódunk. Mindkét esetben egyértelműen konkrét, formális mintakereső viselkedésű az építészeti alkotó módszer, tehát, tárgyközpontú. De amíg az egyiptomi esetében a figyelem a természet egyes elemeire irányul, és azok absztrakcióját végrehajtva formál, addig a reneszánsz esetén, a természet és az alkotó közé bekerül az egyszer már megalkotott ideális építészeti forma, ahol már absztrahált megjelenésében, és kiterjesztett jelentésével tárul fel az így már „megemésztett természet”, és érdeklődését ez köti le.<sup>55</sup>

Annak bizonyítására, hogy mennyire tárgyközpontú a reneszánsz szemlélete hadd hozzam példaként újra a centrális templomterek ígétét, mely a korai mesterektől a kései mesterekig végigkövethető. A szakralitását kereső építészeti forma, mint láttuk ebben találta meg -a szerzők szerint- ideális megjelenési formáját. Wittkower Mahnke-re hivatkozva<sup>56</sup> az orfikus költőkre eredeztetni vissza az istenség geometriai értelmezését, amit Platón, elvonatkoztatott gondolkodásban, újra megjelenít. Ezt az értelmezést választja ki Alberti és Leonardo, és kívánja az abszolútum földi mását matematikai és geometriai alapon létrehozni. Az a szépség, amit keresnek immár nem szellemi természetű –ahogyan azt a középkor esetében láttuk-, hanem evilági. Az intelligibilis szépet felváltja az objektíválódott, geometriai

<sup>54</sup> R. Wittkower: id. műve. 81. p.

<sup>55</sup> Nehezen magyarázható ellentmondás a 15. sz-ban az a pusztítás, melyet a még álló antik emlékeken visznek véghez. Egy antik formákhoz így ragaszkodó szellemiség hogyan pusztíthat többet, mint a germán betörések a középkor folyamán!? Talán ebben a pusztításban nyilvánul meg leginkább forradalmisága? Esetleg az elemzők által említett elméleti egyenlenségek, a szakmai elit és a hétköznapi gondolkodás gyakorlatiassága közötti különbség a magyarázat. Legvalószínűbb ez utóbbi, hiszen a pápák egyre-másra adják ki tiltó rendelkezéseiket az emlékek védelmében (persze másik kezükkel éppen ők bontanak a legtöbbet).

<sup>56</sup> Rudolf Wittkower: A humanizmus korának építészeti elvei. Budapest, 1986. 35. p.

formában tárgyasult szépség; az isteni kozmoszba helyezett tudományt a tudomány geometrikus világába zárt Isten-kép. A megfigyelt natúra –ami alatt a teremtett világot értjük most-, gömbszimmetrikus, mivel analóg az abszolútummal, ezért a templom formája is ezt kell, hogy megközelítse. Már elnézést a profán megfogalmazásért, de ezzel a gondolatmenettel tárgyasítja magát az abszolútumot is.<sup>57</sup> Tiszta dedukció révén a szubjektív fogalmi koncepció alkot építészeti formát.

Nem tagadhatom azt a közismert építészettörténeti tényt, miszerint a korszak elég kevés ilyen ideális, vagyis kör alaprajzú templomot épített. Az kétségtelen, hogy más centrális tértípusokat is a körből vezettek le, mint a négyszöget, az ötszöget, a hatszöget, a nyolcszöget; de ezek építészeti megfogalmazása is elég ritka. Sokkal gyakoribbak azonban a görögkereszt alaprajzú és kilenc-osztatú terek. Ezek letagadhatatlanul a középkori, bizánci térformák szellemiségét és formáit őrzik tovább. Lehet, hogy éppen úgy, mint a romanika esetében, az elmélet és a gyakorlat összeillesztése nem volt zökkenőmentes? És könnyebb volt az antik tradíció újonnan felfedezett görög (bizánci) változatát formai mintaként tekinteni? Lehet, hogy itt az idő kimondani a középkor és a reneszánsz szorosabb kapcsolatát, és kevésbé hangsúlyozni ez utóbbi intellektuális természetű eltéréseit?

Még egy korábbi megjegyzésem további indoklást igényel. Azt állítottam, hogy némi egyszerűsödés figyelhető meg a középkor árnyalt időszakához képest. Itt nem csak az eredeti-új komplex értelmezési tartományát látom háttérbe szorítva, de az építészeti fogalmi gondolkodásnak is mintha a tér helyett a sík lenne a központi problémája. Alberti egy olyan kétségtelen térbeli elemet, mint az oszlop, a fal „megmaradt része”-ként kezeli. És valóban, mintha az épületek homlokzata fontosabbá válna, mint azok tömege. Ezzel egy időben a korábbi tektonikus rendszereket, az oszloprendeket sokszor megfosztja valós tartószerkezeti szerepüktől, és díszítménnyé teszi. Nála a pillér hord, az oszlop díszít. Csak félve jegyzem meg, hogy ez a hagyományos formája az építészetnek ezzel megtette az első lépést saját jelentéstartalmainak elvesztése felé. Tudat alatt, a modern művészet a 20. sz. elején, talán ezt sejtette meg a memorizmusban, és ezért fordított neki hátat.

De térjünk vissza a reneszánsz teoretikusok hitvallásaihoz, tanúságos megfigyelni Filarete fogalmazásmódját a témával kapcsolatban: „*Megkívánom mindenkitől, hogy hagyjon fel a modern tradícióval...*”<sup>58</sup> Tradícióként kezeli a gótikát is, amit a modern alatt ért, bár ő e „modernség” ellen szól. Ugyanakkor azzal, hogy a tradíciónak nevezi, hangsúlyozza a mindenkori

<sup>57</sup> Szeretném megjegyezni, hogy a reneszánsz centrális tereivel kapcsolatban az utóbbi időben látott nyilvánosságot Ekler Dezső alkotó módszerekkel kapcsolatos elmélete. Ennek értelmében az építészeti alkotásokat kétféle alkotó módszer alapján csoportosítja a történelem folyamán; a reneszánsz előtt az ún.: *mágiás*, az után az ún.: *nagyító* módszer az általános. A centrális reneszánsz terekben látja a nagyító módszer első megnyilvánulásait; a Vitruvius-i ábra (homo quadratus) felnagyításának tertja a templomok alaprajzait, és még odáig is elmegy, hogy Leonardo oktagonális, karéjokkal bővített terv-vázlatába a „golyócsapágó” felnagyítását látja bele. (Bár remélem ez utóbbi csak valami tréfa lehet.) A fent vázoltak alapján, azonban vitakoznom kell vele. Az említett centrális terek sokkal inkább a kozmoszról alkotott kép kicsinyített másai, mintsem az ember felnagyításai. Szemantikai szempontból a homo quadratus nem a minta, hanem a következmény, éppen úgy, mint a templom is. Tehát a geometriai elv a minta, amit lehet emberre, vagy templomra, mint isten teremtményére vonatkoztatni, ami rendelkezik az abszolútum tökéletes geometriájával.

<sup>58</sup> Filarete: Trattato di Architettura, idézi R. Wittkower: Genius: Individualism in Art and Artists. In: Dictionary of the History of Ideas. II. New York, 1973. 298.

gondolati folytonosság jelentőségét. Számára ez az új is egy tradíció folytatása, még ha ez neki idegen is. Elfogadja, és azonos rangra emeli a gótikát az antikkkal, csak nem azt tartja saját maga számára és a „hazai” építésznek követendőnek. Halljuk meg tehát, hogy nem az antik egyedül üdvözítő erejét hirdeti, hanem a világban meglévő hagyományok közül a saját régiója számára nem tartja a másikat követendőnek, mert idegen tőle. 21. sz-i modern világunkban ez a szemlélet: a párhuzamos tradíciók szemlélete nagyon hiányzik...

Ugyanakkor jelképes értékű számomra Alberti viszonyulása a különböző egyéb tradíciókhoz. Egyszerre hagyományörző, alázatos és alkotó. A 13. sz-i San Miniato al Monte templom homlokzatát az általa készített Santa Maria Novella homlokzatától lényegében csak a szerkesztettség geometrikus fegyelme különbözteti meg, hiszen az emeleti óriás-voluták újdonsága szinte az egyetlen, amit nem láthatott korábbi (középkori) épületeken Firenzében. Mégis ez a kevés kreativitás is elég volt ahhoz, hogy az új korszak típusalkotó formájává váljon.

### **II.3.2. Újkor - Átmenet: Manierizmus, avagy: reneszánsz „folding”**

A manierizmus jelenségét sokan, sokféleképpen értékelték.<sup>59</sup> Korstílusként való meghatározása, miszerint a késő-reneszánsz, vagy a korabarokk művészet lenne, a sokfélesége, és regionális volta miatt alighanem ki kerül a művészet elmélet vizsgálódási köréből. Ugyanakkor ez az 1520 és 1600 közötti művészeti teljesítmény bizonyos elemeiben annyira különbözik mind az előzményektől, mind a következő korszaktól, hogy önálló emlékganyagként érdemes kezelni. A kifejezés legelterjedtebb, köznyelvi értelmezése szinte jelzőként való használatában rejlik, amikor a kiüresedő, jelentését vesztő forma negatív jelentés-árnyalatot kap. Ennek megvannak a művészettörténeti előzményei, csakúgy, mint a kifejezés pozitív előjelű használatának. Az előbbieket a magas, intellektuális igényű művészek melletti szerényebb képességű alkotók tevékenységére vezetnek vissza e „mélyművészet” megjelenését (Bellori, Agucchi), míg az utóbbiak, mint például Dvořák, „az átszellemített művészet diadalát látják a pogány reneszánsz felett”, és a reneszánsz naivitással szembeni kifinomult intellektuális művészetről beszélnek. Nyilván mindegyik megfigyelés hordoz igazságokat, és attól függően, hogy mit emelünk ki a vizsgált anyagból igazolható mind. Minket most sem a forma, hanem a változás jellege érdekel. E tekintetben egyértelműen egy aktív kreatív korszak, minden hagyományos formai gesztusa ellenére.

A sokarcú manierizmusból az építészet is legalább két arcát mutatja, az egyik a Palladio által képviselt akadémikus, kifinomult, és intellektuális, bonyolult, kései reneszánsz, „klasszicizáló” vonala (szubjektív alkotói hozzáállás), a másik a Michelangelo-féle felkavaró, ösztönös, expresszív manierizmus. Mindkettő jellemzője, hogy antik formákkal dolgozik (ciklikus alkotói módszer), de emellett, kompozíciójában eredetit alkot. A klasszikus vonal azzal, hogy szinte minden elemét -de még a kompozíció rendjének ötleteit- is igyekszik visszavezetni az antik hagyományokra, eljut a

<sup>59</sup> Jan Białostocki: A manierizmus diadala és alkonya között. In: Régi és új a művészettörténetben. Budapest, 1982. 42. p. eredeti közlésben: Stil und Ikonographie. Drezda, 1966.

tökéletesség azon fokára, hogy évszázadokra állandósuló formai kánont hoz létre, mint ahogy Palladio San Giorgio Maggiore és Il Redentore templomainak homlokzatai, szinte változtatás nélkül éltek tovább a 19. sz-ig. Az expresszív vonal azonban kompozíciós elveiben is mer *eredeti* lenni, szabadon válogat a történeti struktúrák között, legyen az középkori, vagy ókori, esetleg saját ötletből merített eredeti. A kutatók az előbbit jellemzik formai tökélyével, ugyanakkor mesterkéltességét kéri számon. Az utóbbinak szemére vetik rend, és harmónia-ellenességét, a művészi egyéniség szabadosságát, de elismerik formai leleményét, eredeti báját. Charles Sterling az egész manierizmus értékét, egyenesen a műalkotások által kiváltott érzéki sokkban” ismeri fel. Én az előbbiben a kifinomult elmélet és az építészeti gyakorlat kristályos összhangját látom, amit a reneszánszból még hiányoltam, míg ez utóbbiban már az új-teremtés előzőektől eltérő szemléletét ismerem fel. Itt tehát megjelenik a zabolátlan humanista egyéniség kreatív teremtő ereje, s vele együtt a középkorban már megismert *eredeti-új* jelensége. Ezzel beköltözik a komplex, sokdimenziós idő újra a művészet alkotási folyamatába, és kitágítja a mesterségesen leszűkített figyelmi mezőt más tradíciók formáira is. Nem véletlenek tehát Bramante és Michelangelo kilenc-osztatú terei, és Gvarini bordás boltozati szerkezetei. Ez a formai alapú érdeklődési kör bővülése hozza el a gótikához gyakran hasonlított barokk szellemet.

De ennek beköszönte előtt érdemes a szellemében és formálásában együtthangzó, tökéletes reneszánsz egyik sajátosságát megemlíteni. Valójában ez az igazi átfordulás, átmenet, idegen szóval *folding*. Szóltam a reneszánsz építészetét meghatározó fal-építészetről, a síkban gondolkodás korlátairól. E klasszikus manierizmus ebben a síkban marad kompozícióival, ugyanakkor: ezen belül nyit meg egy látszólagos, ma divatos szóval élve: virtuális dimenziót. Palladio a különböző léptékű és plasztikai értékű tektonikai elemek használatával önálló síkokra bontja, *dekonstruálja* a homlokzat művészi valóságát. Ezek a síkok egymáson áttűnve, látszólagos tériséget kezdeményeznek, a síkban megjelenített teret fogalmazzák meg. Ez a „tér” az építészet reneszánsz ideáinak világa. Tehát kitárják az ideák terét a valóság két dimenziójában; igazság szerint: még ha módszerét tekintve az alkotás *folding* –azaz egymásra-, összehajtogatás–, tartalmilag inkább *unfolding*, azaz kitárulás. Egyfajta „bölcseleti líra”, melynek koncepciója majd csak évszázadokkal később fogalmazódik meg az irodalom területén, mint a létező legnemesebb művészeti kifejezési forma.

### **II.3.3. Újkor - A barokk és a pre-klasszicizmus...**

Az új korstílus, a barokk létrejöttének okai között az ellenreformáció ideológiáját sokszor szokták idézni. A reneszánsz „pogánykodásával” szemben elinduló mozgalom újra igyekszik visszahelyezni a hagyományos tértípusokat az őket megillető helyre. Így kap a Michelangelo-féle San Pietro bazilika hosszházat, hiszen az ókeresztény hagyományos fogalmazásmód volt a kívánatos az elhajlásokkal szemben. A művészeknek továbbra is meg kell védeniük alkotásaik istennek tetsző mivoltát; arról a stílusról, pedig, amit az ellenreformáció propaganda-eszközeként is szoktak emlegetni, nem kell külön bizonyítani, hogy köze van a transzcendenciákhoz. A művészi alkotás idődimenziói között, tehát, természetesen továbbra is megtalálható a

kozmiikus, és vele az *eltérő-új* lehetősége, (bár súlyát más tényezők megjelenése csökkenti). Talán ez, az egyébként állandóságra törekvő szemlélet -mely nehezen szüli az újat-, magyarázza ezeknek a régen bevált formáknak a használatát. Az ilyen szemlélettel születő új ugyanis feltételezi a vallásosság bizonyos változását, vagy a vallásossághoz való viszony változását. Ez a drámai fordulat végül is, a reformációval, valamint –a némi késéssel őt követő– ellenreformációval be is következett; és éppen ez előbbi ellen használja a pápaság ez utóbbit szolgálva –hivatalos művészeteként– az itáliai barokkot. Azonban ez alapján hiba lenne konzervatívnak bélyegezni akár fogalmi alkotómódszereket, akár az egész korszakot. Az alkotómódszer kétségtelenül dinamikus változásokat hoz az építészetbe: a változó vallásosság kreatív irányba tereli. A teológia ugyan nem hoz gyökeres változásokat a korban, de a vallásgyakorlás egyértelműen átalakul: újra az érzékek számára képez építészeti rendszereket.<sup>60</sup> A korszak egészének aktivitását nem lehet egyértelműen megítélni, hiszen a manierista előzmények után legalább két arcát felfedhetjük. Az egyik a fegyelmezettebb pre-klasszikus, melyet a palladianizmus szellemi indíttatásával rokon, és a festészetben a Carracci testvérek neve, a bolognai iskola fémjelez, az építészetben, pedig a francia akadémiizmust említhetjük ide tartozónak;<sup>61</sup> a másik az expresszív barokk, mely Michelangelo lelkeségét örökli, és Caravaggio drámai fogalmazásmódján szólal meg a festészetben; ez utóbbi építészeti „zászlós hajója” Francesco Borromini, és római alkotásai.

Paradoxnak tűnik, de mégis ez utóbbi, progresszívebb irány is fordul – formai értelemben– előszeretettel a klasszikus részletek felé, és létrehozza a reneszánsz alakjának barokk –*következő*-változatát. Ez a formai ismétlődés jelzi a *ciklikus* alkotómódszerek töretlen folyamatosságát ebben a korszakban is. Ez azonban nem a változatok generálását hozza, hanem a jól ismert formák ismétlését. Nem érezhető, hogy új szerepkörben alkalmazná az oszloprendeket, vagy másképp szervezné őket a kompozíción belül. A bazilikális formák is teljesen hagyományos térszervezeteket eredményeznek ennek köszönhetően. E reprodukáló alkotómódszer, tehát, a gyakoribb „alkalmazásában” működik itt is: konzervatív módon. Persze ez is eltéréseket hordozhat Európa különböző területein.

Reformáció és ellenreformáció eszméinek és kultúrájának terjedését Európa más-más területei, más-más arányban tették lehetővé. Az egyház hatalmi helyzete (politikai beágyazottsága: lásd Dél-Németalföld és Észak-Németalföld példáját), a gazdasági erők forrásai és működési szerkezete, a helyi, kulturális hagyományok erősege, az elsősorban itáliai kapcsolatok jellege (római, velencei, stb.), és jelentős, vagy csekély volta, mind-mind befolyásolta e két tényező hatását. Továbbmenve egy-egy személyiség is nagy hatással lehet egy-egy terület művészetének alakulására immár, legyen bár alkotó, vagy megrendelő. (Gondoljunk csak arra, hogy Németországban nem találtak az itáliai eszmék olyan „táptalajra”, mint németalföldön Rubens, vagy Rembrandt személyében; továbbá, hogy XIV. Lajos klasszikus formák iránti „birodalmi” rajongása mennyire gátolta az itáliai barokk behatolását Franciaországba.) Ugyan azt a ciklikus szemléletet e preklasszicista áramlatban eredeti, ezen antik formák iránti lelkesedése biztosítja, mely

<sup>60</sup> Szentkirályi Zoltán: Az építészet története – újkor. Barokk. Tankönyvkiadó, Budapest, 1988. 9. p.

<sup>61</sup> A francia akadémiizmusról: Szentkirályi Zoltán: id. m. 2004. 553. p.

egyben csekélyebb változásokat eredményez az eredeti formához képest. Ráadásul reformáció és ellenreformáció szellemisége nem mindig párhuzamos a barokk és klasszikus művészi fogalmazásmódokkal. A protestáns Anglia és a katolikus Franciaország éppúgy a klasszikusabb stílust alkalmazza. Tehát a szellemi tartalmat nem mindig követi ugyan az a forma. De ez magában hordozza a forma „formálissá” válásának lehetőségét, vagyis az építészet terén az architectura veszít jelentéstartalmaiból, és ékítménnyé válik.<sup>62</sup> Beszélünk csak Franciaországra érvényes késő barokk, rocailles-stílusról, vagy XVI. Lajos stílusáról, ami szinte kizárólag a díszítőművészetekre, belsőépítészetre és bútorművészetre érvényes formai elemekkel rendelkezik (ráadásul elválasztható német, kései barokk változatoktól, a rokokótól és a copftól). Ezeknek a szűkebb művészeti ágaknak, melyek közé a festészetet és szobrászatot is sorolhatjuk, műfaji sajátosságai miatt, bizonyos értelemben, korlátozottabbak a kifejező eszközeik, mint az építészetnek. De e -technikai értelemben- szinte változatlan feltételekkel rendelkező műfajok öntörvényű formai változásokkal tudnak megfelelni az újkorban már gyorsan változó megrendelői és művészi igényeknek. Tehát mindezek fényében joggal vetődik fel a sokrétű és változó erejű kölcsönhatás a formai összefüggések terén, ami elképesztő sokféleséget eredményez.<sup>63</sup> Ezt tovább fokozza a távoli földrészek kultúrájának közvetlen hatása is, mely a földrajzi felfedezések következménye. A világ tágulóban van, és zavarba ejtő a sokfélesége. Éppen a teremtett világról alkotott kép átalakulása hozhat –a természeti idő dimenziójában– kreatív gesztusokat Európa bizonyos területein. Ezzel a dinamikusabb re-produktivitással gyanúsítható meg, például a tengerek nagy hódítója Spanyolország, ahol a tengerentúl egzotikumát keresni lehetne ebben a korban.

Az építészet –a többi művészetben zajló folyamatokkal szemben haladva- a művészetek „nehéztüzérsége”: lassabban mozdul, és messzebbre lő, mint társai. Ugyanakkor jobban kötődik a társadalom anyagi aspektusai felé is: mivel sokkal többbe kerül egy „lövedék”, ezért meg kell alaposan fontolni, mire is „célzunk”. Tehát jobban meghatározzák a mély és átfogó szellemi, és általános anyagi, technológiai adottságok. Fordítsuk hát figyelmünket a formáról az elvek irányába.

A reneszánsz világának polihisztorai egyetlen egységes természettudomány művelői voltak. Mostanra ez a tudomány kezdett rész tudományokra bomlani, és árnyaltabb képet mutatni a világról. Az átfogó, mély tudományos szemlélet nem csak árnyaltabbá vált, de érdeklődésének is más kezdett a középpontjába kerülni. A leíró tudományos érdeklődés helyébe a jelenségek változásának, és e változások törvényszerűségeinek megértése lépett. A körülöttünk lévő világ folyamatában és ok-okozati összefüggéseiben érdekes immár. Az egyedi dolgok megfigyelése és általánosítása helyett, a felismert törvényszerűségeket alkalmazzák a valóságra. Matematika helyett a fizikai, a geometriai helyett a mechanikai szemlélet dominál. A teremtett világ ilyen értelmű összefüggéseinek hálózata, a „minden, mindennel összefügg” felismerése eredményezi a reneszánsz zárt kompozíciók felbontását, és a barokk, a

<sup>62</sup> Talán ez indította Jacob Burckhardt-tól Benedetto Croce-ig a művészettörténészek generációit, hogy a barokkot a kiüresedett formák rossz ízlésű alkotásiként értelmezzék.

<sup>63</sup> Bővebben a témáról: Pierre Cabanne: A Barokk és a klasszicizmus. Budapest, 2001.

nyitott épületek, együttesek létrejöttét. E nyitottság éppúgy jelen van a francia kastély-, és parképítészetben (a természet végtelenéből induló, az épített környezeten áthatoló, majd ismét a végtelenbe futó tengelyre, vagy az épületen belüli enfilad-ok tengelyére utalva), mint az itáliai templomok terének illuzionisztikus kitágításában, vagy a homlokzatok tömeg-elemeinek „térbe-olvasztásában”.

Ez átformálja az idővel való bánásmódot a művészetben. Az egyszerre befogadott látvány helyébe az időben kifejlő élmény került. A perspektív egynézőpontúság helyett a változó látvány dinamikája. A szépség, amit eddig a tárgyban láttak meg, most az összefüggésekben rejtett. Ezek felfedése, a kísérletezés, a világot működtető törvények felismerése, és ezzel az események megjósolhatósága, szédítő távlatokat nyitott a gondolkodók és művészek előtt.

Míg a manierizmusból átívelő klasszikusabb formálás konzerválja a memorizmus *ciklikus* idejének jelenlétét, és vele együtt a *következő-új* alkotói tiszteletét, addig ezek mellett megjelenik - szinte teljes vértetében - a *komplex* idő, mely sokféle aspektusával kínálja az *eredetiség* lehetőségét. Ha valamire, akkor a barokkra igazán jellemző, a kategória definíciója: új egységet képező. Ezt nem csak a művekből leszűrve állapíthatjuk meg, de a korszak nagy gondolkodói meg is fogalmazzák: „...aki az ismert dolgok tömegéből egy ideális, érdekes és új egészet komponál, vagy aki egy meglévő egésznek új életet, új bájt, új szépséget ad; az – mondom én költő”.<sup>64</sup> Ugyanakkor az sem véletlen, hogy a barokk építészetét össze szokták vetni a gótikával, ahol, mint láttuk, már döntően hatott e komplex gondolkodásmód. Most már nem csak formális kapcsolatokat, de szemléleti hasonlóságokat is felsorakoztathatunk e párhuzam mellett.

Felmerül, hogy az ismeretszerzés ekkor kialakuló tisztelete nem veti-e fel -a *szubjektív idő* viszonylatában- az *ismeretlen-új* alkotásának lehetőségét. Hiszen az individualizmus, az alkotó zseniként való tisztelete ez idő táján erősödik meg. A nagy földrajzi felfedezések, az ismeretek relatív voltára figyelmeztettek, s ez az egyéni és kollektív ismeretek közötti különbségekre irányíthatta a figyelmet. Az emberi tudás relativitásának élménye, mint láttuk, már a reneszánsz gondolkodásában is megjelent, és az egyén zseniként való tisztelete a barokkban ennek a relativitásnak a misztifikálásához vezetett. Białostocki Kantot idézi, aki szinte már istenként üdvözli a zseniket, akik olyan képzelőerő birtokában vannak: „amelynek hatalmában áll a meglévő természet által nyújtott anyagból mintegy új természetet teremteni”.<sup>65</sup> A Teremtőnek, hát versenytársa akadt, és ez a pluralizmus a művészetek területén elvezet az «ahány alkotó, annyiféle igazság» koncepciójához. Lassan elindul a folyamat, mely minden mást kiszorítva szinte egyedüli értékmérőként az eredetiséget tiszteli az esztétika világában. És mintha egyre halkabban visszhangoznának Helvétius szavai, aki az eredetit megkülönbözteti a zseniálistól, mondván: „Az eszmék újdonságának és különbözőségének kvalitása nem elégséges a zseni név kiérdemléséhez; az is szükséges hozzá, hogy ezek az eszmék, ha már újak, ráadásul még vagy szépek, vagy általánosak, vagy rendkívül érdekesek is

<sup>64</sup> Jean François Marmontel: *Éléments de littérature* (1787). Párizs, 1846. II. 307. sk; idézi Białostocki: i.m. 83. p.

<sup>65</sup> Białostocki: i.m. 84. p.



legyenek”.<sup>66</sup> Ha ezzel maradéktalanul nem is értek egyet, azt én is megszívlelendőnek tartom, hogy az újat akarás Riegl-i kunstwollen-je önmagában nálam még nem értékteremtő. Ez a folyton újítás vezet el a 19. sz. korszerűség követelményéhez, melyet a romantika életérzésével kapcsolnak össze.

#### **II.4. A 19. sz. historizmusa... (klasszicizmus, romantika eklektika)**

A **klasszicizmus** és a romantika párosa már iskolai tanulmányaink során kilógó korstílusként ütött szöveget a fejünkbe. Ez a 19. sz-i művészet, mely a 18-ban kezdődik és a 20. sz. elejéig is eltart, minden szempontból szabálytalanul viselkedik. Rengeteg áramlatát művészettörténész és építészettörténész generációk próbálták egységes rendszerbe foglalni, de úgy tűnik makacsul ellenáll a rendszerezésnek. Az építészet területét az utóbbi időben Sódor Alajos teoretikus, elemző szemlélettel közelítette meg, Kalmár Miklós<sup>67</sup> komprehenzív-tematikus szemlélettel. Azt kell megállapítanom, hogy az építészet „nehéz tűzéség mivolta” sokkal egyszerűbbé teszi az elemzést, mintha az izmusok útvesztőjén is át kéne vágni magunkat.

A csoportosítás, nevezéktan és korszakhatárok kijelölésében a 19. sz építésze azért rejt furcsaságokat. Az indítását a korszaknak nem is a század elejére teszik a kutatók, hanem, mint láttuk már jóval előbbre. Maguknak a formáknak a vizsgálatával, a „tisza” klasszicista építészeti indulását egészen bizonyosan a 18. sz. század közepére teszi a tudomány: Servandoni, Gabriel, vagy Burlington tevékenységéhez kötve. Mi viszont, a barokk és a klasszicizmus párhuzamosságát nem csak formai, de szemléleti téren is felfedeztük: a klasszikus gondolatiságot egyfajta reneszánsz továbbélésnek, míg a barokkot, egy új szemlélet formai kifejezőjének határoztuk meg. Ez alapján a klasszicizmus korszakának indítását Pierre Cabane a 17. sz. Franciaországába vezeti vissza, a Napkirály udvari kultúrájához, és mint nemzeti művészetet definiálja az internacionális barokk ellenpólusaként.<sup>68</sup> Ha azonban komolyan vesszük ezt a szemléletmódbeli összefüggést, és nem csak formai alapon tekintünk az alkotásokra, akkor egészen Palladio-ig lenne visszavezethető a klasszikus szemlélet csírája.<sup>69</sup> A téralakítás szemszögéből Szentkirályi Zoltán a kettő közé illeszti a kezdeteket. Nála a reneszánsz tömegre állított nézőpontja és a barokk térre irányított figyelme után a kettőt elválasztó térhatár megfogalmazása lesz az építészet érdeklődésének elsődleges tárgya. Ennek első megfogalmazását a Louvre keleti homlokzatában látja, melyet Claude Perrault alkotott 1667 és 1674 között.<sup>70</sup> Ezzel kapcsolatban érdekes párhuzam sejlik fel. Ugyanis ebben a homlokzatban Szentkirályi a court-d'honneur síkba redukálását látja. Emlékeztetnék itt arra a megfigyelésünkre, amit Palladio homlokzataival kapcsolatban tettünk. Nála a tér reneszánsz ideája jelent meg a síkban virtuálisan; most egy konkrét tértípus jelenik meg a síkra redukálva. A két alkotói folyamat ellentétes

<sup>66</sup> Claude Adrien Helvétius: Euvres. II. Párizs, 1792-től. 200. p. Idézi: Białostocki: i. m. 84. p.

<sup>67</sup> Kalmár Miklós: Az építészet története – Historizmus, századforduló. Budapest, 2001.

<sup>68</sup> Pierre Cabane: A barokk és a klasszicizmus. Budapest, 2001. 8. p.

<sup>69</sup> Utal erre a kapcsolatra a klasszicizmus -pontosabban Gabriel- és Palladio között Gérard Legrand is könyvében: A romantika művészete. Budapest, 2001. 7. p.

<sup>70</sup> Szentkirályi Zoltán: Az építészet világtörténete. Budapest, 2004. 570. p.

irányú; az egyik az elvont felől közelít, a másik a konkrét felől, de ugyan oda jut: a homlokzathoz. Ha akkor, a manierizmusban ezt „reneszánsz folding”-nak neveztük, most ezt nevezhetnénk a historizmus „ante-folding”-jának. Ha akkor bölcséleti líráról beszéltünk, akkor most objektív lírát kell említenünk. Ez a párhuzam tökéletesen szimbolizálja a két korszak figyelmének irányában bekövetkezett változásokat. Ez a változás jelzi a racionalizmus születését. Lefordítva az alkotómódszerekre: a folding terén a dedukció helyett az indukció módszere dominánsabb.

Mindezen összefüggések és kapcsolatok fényében, akár szemléleti, akár formai alapon közelítjük meg a kérdést, a korszak indításának magyarázatai között mindenütt érvényesül a reflektív, visszatükröző szemlélet. De ebben a tükörben általában nem ideákat tekinthetünk meg, hanem konkrét építészeti előképeket: legyen az barokk court-d'honneur, görög klasszikus templom, vagy európai gótika. Ez alapján kijelenthetjük, hogy uralkodóvá válik a *ciklikus időszemlélet* a művészi alkotásban, és az új kategóriája döntően a *következő* értelemet kapja. Amin nem lepődünk meg, hiszen ezt a szemléletmódbeli hagyományt kötöttük a forráshoz, a manierizmus konzervatív ágához. Ugyanakkor nem látom a világkép olyan változását, mely hatással lenne az építészetre; tehát a kozmikus dimenzió ez által generált fogalmi alkotómódszerét nem érzékelem.

Ennek bizonyítására hadd tegyek hozzá még egy jelenséget. A korszak egyre szélesebb körben terjedő tudás és műveltség igényében döntő lesz a „klasszikus” elem. Ezt a metszetekkel ékesített útikönyvek és gyűjtemények népszerűsítik, melynek nyomán elindul a kulturális túrizmus elsősorban Itália és Görögország irányába, és művészeti társaságok, klubok, akadémiák jönnek létre szerte Európában a tudás mind szélesebb körű terjesztése és ápolása céljából. A 18. sz. közepén indul az Enciklopédisták mozgalma, mely a tudás terjesztésének és összefoglalásának legelső univerzális igényű próbálkozása. Európa általános műveltségének része lesz a múlt nagy építészeti korszakainak ismerete. De ha megfigyeljük Piranesi metszeteit, azok nem szorítkoznak pusztán a romok ábrázolására, hanem kísérletet tesznek ezeknek a formáknak az adaptációjára: egyiptomizáló tempietto, fantázia terv „antikos” diadalúthoz, stb. Tehát alkotó módon felhasználják a gyűjtött formákat, hogy új építészeti alkotássá gyúriák őket. Tehát már az „adatközlő” is alkotó módon áll a témához. De vajon a régi formák alkalmazásával eljutnak-e az antik gondolatok továbbfolytatásához is? Mint láttuk Palladio eljutott idáig. Nála életre keltek újra a formák, és engedelmesen fejezték ki az ő saját olvasatát ugyan arra a kérdésre, amire a régi görögök is keresték a választ. Erre a művészetelmélet tudományának még meg kell adni a választ. De az a gyanúm, hogy a formák megmerevednek ebben a korban; egyfajta kirakós játékká válik a homlokzatok feldíszítése, mintha az antik formák már önmagukban hordoznák a keresett eszményi szépséget. Sokkal inkább el vannak foglalva az építészek azzal, hogy ezekkel a formákkal hogyan kövessék az épületek léptékének ugrásszerű változását, hogyan teremtsenek új épületfunkciókra új épülettípusokat, de nem vállalkoznak az építészet nyelvének megújítására. Ezért csak formális adaptációnak érzem az antikvitas használatát, és nem az antik építészeti kultúra továbbéltetésének. Tehát az adaptálás nem az építészeti nyelv „szókincsében” játszódik le alkotó módon, hanem a „mondattan”, a részek

összeillesztése terén. A ciklikus dimenzióban, tehát konzervatív, a komplex dimenzióban kreatív az alkotás folyamata.

A formák vonatkozásában van még egy fontos jelenség. A tudás terjesztésének a módja megváltozik; ezeknek a képes útikönyveknek és enciklopédiáknak a mintájára a széles néprétegek számára készülnek metszetkönyvek, almanachok, folyóiratok, majd szakmai mintakönyvek.<sup>71</sup> Ezek kezdetben még enciklopédikusak, amolyan vademecumok, kivonatos tudnivalók, később tartalmazznak speciális ismereteket. Ezek egyik fajtája megőrzi átfogó jellegét, és az utazási tájékoztatóktól a csináld magad kertépítésig mindent tartalmaz; olvasóként elsősorban nőket célozva meg. Ezek a bővebb értelmű, de már divatlapok, hatnak a közizlésre, és elsősorban arról szólnak, hogy a szellemi elit milyen formák iránt érdeklődik, természetesen anélkül, hogy unalmas boncolgatásba kezdenének ennek okairól. Az általános műveltség részévé válnak így a tudományok eredményeinek vulgáris interpretálása éppúgy, mint a távoli vidékek építészeti örökségének formális ismerete. Az egyre bővülő és gazdagodó polgári réteg csak félig művelte magát ki az esztétika területén, de megrendelőként már saját ízlése van, és eszerint válogat. A társadalom közvetlen visszacsatolása a művészet világába a már említett kisművészetek területén hatásos, nem véletlenül beszélünk az újra és újra visszatérő formákról: klasszicizmusról, empire-ről, biedermeierről, neoklasszicizmusról, és más neo- stílusokról a korszak folyamán, attól függően, hogy éppen a társadalom melyik vagyonosodó rétegét érintette meg a divatlapokban megtalálható formavilág. Tehát a forma változása mindig visszaesik a könnyen emészthető szintre. Az eredmény a tárgyak, azaz műtárgyak, régiségek tiszteletének kialakulása általános, társadalmi szinten. Nyilvánvalóan megfigyelhető az objektív, tárgyhoz kötött dimenzió, mely szó szerint konzerválja a formát; bár még az építészetre kevésbé hat, mint a képzőművészetekre. További következménye, hogy a tárgy szinte fontosabbá válik, mint maga a forma, s mivel széles körben jelentésük csak vulgáris értelmezésben ismert, ha ismert egyáltalán; elveszíti kapcsolatát a forma és jelentése. Ez némileg megmagyarázza miért nem követi a szemléletmód változását a forma forradalma. De mi is ez a szemléleti változás.

Mint említettem, a közvetlen előzményként hagyományosnak tekinthető ciklikus szemlélet uralkodó az alkotások létrehozása folyamán. De a korábbi, barokk és reneszánsz világa ezen kívül még rendelkezett más árnyalatokkal is. Az építészettörténet alkotó folyamata mindeztől kezdve rendelkezett a *kozmikus* perspektívával, kereste a kapcsolatot az érzékelhető valóságon túlival. Most a teremtő embert, mintha annyira lefoglalná a valóság természettudományos vizsgálata, hogy nem is tekint azon túlra. Ehhez hozzájárul még a nagy francia forradalom egyházellenessége, mely olyan mértékű kulturális pusztítást visz véghez Franciaországban, amit a reneszánsz pápák együttesen sem követtek el Rómában. A kapcsolat ezért szinte megszakadni látszik. A művészetnek nem csak témája, de szerkesztése sem utal e kapcsolatra, mintha a formába már egyszer „belekonzervált” transzcendenciával megelégednének. Tehát legjobb esetben is e kozmikus értelmezési tartományt zárójelbe tehetjük. Ugyanis azok az ismert példák,

---

<sup>71</sup> Zádor Anna: Klaszicizmus és romantika. Budapest, 1976. 19.p.

amivel az elvonatkoztatás ilyen szintjére értek, meg sem valósultak, csak ideáltervek maradtak: mint Étienne Louis Boullée Newton emlékmű terve. (Jellemző: egy tudósnak emelne emlékművet, nem istenségnek, uralkodónak, hadvezérnek.) De ha ráadásul összevetjük a hozzá formailag igen hasonló Claude Nicolas Ledoux által jegyzett mezőőr lakkal, akkor a „kozmosz irányú próbálkozást” nem tudjuk komolyan venni. Csak mellékesen érdemes megjegyezni, hogy a kor technológiai színvonalán nem is lehetett volna létrehozni az emlékművet; maga Boullée sem gondolhatta komolyan. Figyelemre méltó tény ezzel kapcsolatban, hogy a szakralitást kereső centrális tér ideáját az euclides-i geometria alapján keresik: az abszolút centrális tér, a gömb. Az építészeti forma jelentéseinek ismeretében állíthatom, hogy tudat alatt az építészet kijelölte a kor szakralitásának helyét, ami nem az egekben van -a mennyeekben-, hanem itt a földön, s ez a gömb középpontja: így evilági; mintha a világegyetem most tárulna fel egy másik dimenzióban: a részletekben. A vallási mitológiák helyébe a tudomány mítosza nyomul be. De ennek formai, építészeti megfogalmazására még várni kell.

A reneszánsz és barokk korban egyaránt jelen volt az ember saját nézőpontú figyelmi mezeje. A figyelem iránya, most is a természet, így nem igényel különösebb magyarázatot az, hogy a korábban élő *szubjektív idődimenzió* továbbra is szerepet játszik a művészi alkotásban. Ezt a látásmódot hangsúlyozza a művész romantikus hősként való ünneplése (legalább is annál, akinek ez kijutott). Ennek a szemléletmódnak a finom áthangolódására figyelmeztet Szentkirályi; az eddig vizsgált, egymástól független, ok-okozati összefüggések összekapcsolódtak és láncolatokká álltak össze.<sup>72</sup> Ennek az a következménye, hogy az összefüggések láncolata lassan körbeér. A természeti megfigyelésből törvényeket lehet leszűrni, a törvények között is felismerhető összefüggések vannak, míg az elméleti megfontolásokból ki lehet számítani a természeti folyamatokat - így a jelenségek visszacsatolódnak a hétköznapi valósághoz. Vagyis a már leszűrt törvények ismeretében az egyedire irányul az alkotás. A tudományos indukcióról a dedukció felé szorítva a módszereket. A törvények immár nem absztrakciók, hanem a körülöttünk lévő valóság ésszel követhető rendje: a dolgok és a köztük lévő kapcsolatok valós időben változó tényezőkként tűnnek fel. Az idő fokozott figyelmet kap tehát a tudományos vizsgálódásban éppúgy, mint a művészi alkotásban. Ez a történeti szemlélet, a történelem feltárását, kutatását vonja maga után. Johann Joachim Winckelmann volt a művészet történeti szemléletű láttatásának úttörője. Nyilvánvalóvá válik, hogy minden kultúrának megvan a maga történelme, sőt annak tárgyiasult részeinek, a műtárgyaknak is megvan a saját történetük, idejük. Ebben a szemléletben nem egyéb rejlik, mint -a már említett- objektív viszonyítási mező, ahol a műalkotás *saját idejéhez* viszonyítjuk az új kategóriáját. De az előbb vázolt történeti szemlélet már el is dönti, hogy a tárgyak „régisége” értékesebb, mint azok frissessége. Lényegében ezen alapulnak azok a most születő társadalomtudományok, mint a muzeológia, a tudományos régészet, vagy a műemlékvédelem. Ugyanakkor ez a tárgyhöz kötődő szemlélet elsősorban a képzőművészetek terén terjed el, magára az építészeti formára

---

<sup>72</sup> Szentkirályi Z.: i. m. 2004. 568 p.

csak alig van hatással. De van, ugyanis, ennek a szemléletmódnak egy másik hozadéka is: ez a korszerűség követelménye. Kicsit a Winkellmann-i koncepció következményeként is felfogható, hogy minden kornak a saját nyelvén kell megfogalmazni művészi tartalmakat. Részben ez segíti hozzá a korszak nagy városépítőit, hogy sorra ítéljék halálra a középkori városrészeket, hiszen az elavult formákkal szemben a friss és korszerűt dicsőítik. Ez a sajátos ambivalens viszonya a 19. sz-nak az új és a régi formához a romantikát még jellemzi; nem úgy, mint későbbi, szellemi gyermekét – a modern paradigmának már nincs kétsége, kizárólag az új létjogosultságát hirdeti.

Végül is itt lehet megragadni klasszicizmus és romantika különbségét: az időhöz való viszonyában. A klasszicizmus a mitológiai témáival, a zárványokba, a konzerv-formákba zárt ideáival valami időtlenséget sugároz; megidéz egy pillanatot a régműltből, aminek homályban marad a kapcsolata a jelennel. A romantika ezzel szemben élővé teszi a megidézett múlt és a szemlélő kora közötti összefüggéseket. Az antikvitás valami távoli egzotikus műveltség, mely mára már *egyetemes* ideává kövesedett. De a nemzeti múlt, a francia vagy német középkor hősi teljesítményei elérhető történeti távlatokból köszönnek ránk. Az előbbi szemlélet szubjektív nézőpontja a végtelen múltba fordítja tekintetét, az utóbbi objektív szemlélet a történelem közvetlenül átélt tárgyaira tekint, és félszemmel már a jövőt fürkészi, de legalábbis a jelen számára keres tanúságokat. Ebből építi fel a modern *nemzet-fogalmat*.

A **romantika** ismérveiként három tényezőt szoktak említeni: a (nemzeti) múlt felfedezését, a „romaneszk” (regényes) hangulatot (tegyük hozzá a narratív fogalmazásmódot), és a természet teremtettségi állapotának ünneplését.<sup>73</sup> Véleményem szerint ezeknek a tényezőknél megvan a klasszikus párjuk is. A múlt tekintetében a klasszikus szemlélet egyfajta atlantiszi aranykort fürkészi a látóhatár peremén, míg a romantika a közvetlenül belátható (nemzeti) múltat emeli a mitikus valóság szintjére. A klasszicista elbeszélés elvont, példabeszéd, ezzel szemben a romantikus, a hétköznapok illusztratív prózaiságából fakadó leírás. A természet vizsgálatát az antik bűvöletében az általánosítások és törvényszerűségek felismeréséért tesszük meg (erősebb deduktív szemlélet), míg a szertelenebb, költőibb látásmód az egyediséget, a szabálytalant veszi észre (induktív magatartás), és ünnepli. Ha a párhuzamos tradíciók elve alapján keresnénk összefüggéseket, akkor a reneszánsz klasszicizáló, elvontabb, palladianeszk vonalából a klasszicizmus sarjadt, míg az expresszívabb vonalból a barokkon át a romantika született.

Az építészeti forma, mely a nemzeti múlt középkorát idézi, ugyan annak az elemnek a következő változata. Azonban ez a romantikus új forma a klasszicizmus formáival ellentétben kreatívabb alkotás eredményei. Hiszen a klasszikus formákat már „előemésztette” a reneszánsz, megmutatta hogyan kell használni más szerepkörben, léptékben. Ezt az emésztő folyamatot most kell elvégezni a romantika középkori mintáival: adaptálni kell az ívsoros párkányokat, mérműveket teljesen más homlokzati rendszerekben. Tehát

---

<sup>73</sup> Gerard Legrand: i. m. 12. p.

míg a klasszicizmus a ciklikus mezőben konzervatívabban viselkedett, addig a romantika stílusában kreatívabb kell, hogy legyen.

Ugyanakkor a léptéknövekedésből származó feladat mindkét stílus esetében ugyan azok: az új feladattal rendelkező épületek, helyiségek, homlokzatok egy egységes kompozíciót kell, hogy alkossanak. Tehát a *komplex* dimenzióban, ugyan azt a viselkedést látjuk mindkettő esetén. Az eredetiség a korszak klasszikus hagyományok által meghatározott területein nem válik jelentős követelménnyé. Éppen a romantikából nő ki, a nemzeti építészetek megalkotására tett próbálkozások során, az az új hajtás, mely új paradigmát teremt az építészetben. (A romantika forradalmisága nem szorul bizonyításra.) De még a romantika Horace Walpole-jai és Feszl Frigyes-ei csak reprodukálnak formákat, miközben megmosolyogtató módon próbálnak teremteni nemzeti motívumokat, mondjuk egy csikós öltözetének karakteréből.<sup>74</sup> Valahol a század második harmadától kezd kialakulni a klasszikus valamint a nemzeti múlt és jelen (koloniális reprezentáció) viszonylatában a kialakulóban lévő **eklektika** „kevert” stílusát megalapozó döntően komplex szemlélet. Ebben az angol építészet járt –vitathatatlanul- az élen. Nem csoda, hiszen a középkori építészet szinte folyamatos hagyományként nyúlik át a 19. sz-ig: az „igazi” középkor a 16.sz. elejéig vitathatatlan. Az ezt követő tudor korszak csak olyan mértékben reneszánsz, amennyire a középkori formálási elvek ezt megengedik. John Vanbrugh 1717-es kastélya ennek szerves folytatása, csakúgy, mint a születő romantika építésze a század közepén Horace Walpole és James Wyatt tevékenysége nyomán. A romantikus építészeti nyelv egész Európában csak a 19. század közepe táján kezd szárba szökkeni G.G. Scott és Pagin tevékenységével egy időben: Németországban Schinkel, Franciaországban P. B. Lefranc munkásságával. Ez után teljesedik ki a teljes spektruma a lehetséges historizáló formakincsnek. Manapság ezt a kifejezést: „eklektika” nem szereti a tudományos szakirodalom; helyette éppen a történelem-szemlélet tudományos voltát hangsúlyozzák a „tudományos szemléletű historizálás” kifejezéssel. Ekkor a sok, különböző eredetű forma összehasonlítása, kritikai értékelése lehetővé válik, és megindul egy új formai integráció keresésének folyamata. Nem véletlenül robbannak az „izmusok” ez idő tájt, és az ipari forradalom gyümölcsei – melyet a tudományok technikai alkalmazása eredményez, az építészet kezébe is új lehetőségeket ad. Új építőanyagok és új szerkezetek jelennek meg, és válnak általánossá: a vas és később az acél, valamint a „műkövek”: a beton, vasalt beton, műmárvány, és új vakolat fajták és a mai értelemben vett műkő. Mindezek az építés teljes folyamatában a specializációt eredményezik, aminek során az építés egységes folyamata alrendszerre bomlik, melyek sajátos, öntörvényű fejlődést írnak le. Leválik egymásról a tartószerkezet, a térlefedés, a térelhatárolás, a burkolatok, díszítések alrendszere, s mindegyik hoz technológiai és -előbb-utóbb- formai újdonságot. Külön életet él a térlefedések, a tartószerkezetek világa: a vasszerkezetek a vázas, filigrán, takarékos anyaghasználat –a mérnöki szemlélet- korszakát hozzák el, mely szinte a médiuma a középkori

---

<sup>74</sup> Komárik Dénes: Feszl Frigyes....Budapest, 1995. 00. p.

–gótikus- szerkezeti elvnek, és ezzel a komplex viszonyítási mezőnek.<sup>75</sup>Az iparosítás és tömegtermelés lassan elveszi a formák számos jelentése közül az emberi közreműködés számos vonatkozását: ha beszélünk egy középkori faragvány kapcsán a mester keze nyomáról, akkor itt ez már érvénytelen kategória, ha említjük az ókori épületekben tárgyiasult elképesztő mértékű emberi energiát és szenvedést, akkor ugyanezt a gépek által létrehozott szerkezetek esetében már nem tehetjük meg. Ezzel értéküket veszítik lassan a hagyományos formák, és nem véletlenül fordulnak el tőlük.

Fontos építészeti paradigma alakul ki az eklektika, vagy, ahogyan manapság nevezik: tudatos, tudományos, elméleti alapú historizálás korszakában: a 19. sz. végén jelenik meg a mai értelemben vett műemlékvédelem intézményrendszere, ami egyértelműen a műtárgy-szerű épületállomány féltés-szerű tiszteletét eredményezi, egyértelműen a konzervatív alkotómódszereket elterjesztve ebben az objektív dimenzióban.

## **II.5. Építészeti „reformkor”: Az Arts and Crafts-tól a Pre-modernig**

Ahogyan az eklektika leválasztható volt a historizmus korábbi formáitól a szemléletmód különbségei alapján, úgy a századforduló művészeti mozgalmi is elválnak az előzményektől. De míg az eklektikát főleg a komplex viszonyítási mező erőteljes, kreatív aktivitása, és a ciklikus mező konzervatív hangsúlya különbözteti meg előzményeitől, addig a századforduló mozgalmait csak ez az egy köti a forrásokhoz; minden más tekintetben eltérnek. Én nagyobb szakadékokat látok e mozgalmak és az eklektika között, mint ez utóbbi és a historizmus más formái között; ezért került ennek a rövid de intenzív korszaknak a tárgyalása önálló fejezetbe.

Az eklektika kora elhozta mindazt a társadalmi és technológiai változást, ami megvetette az építészeti formák – részletek és szerkezetek terek és tömegek- forradalmának alapjait. Hiába tekintett a múlt nagy értékeire tisztelettel e korszak, létrehozta saját alapállásának fordítottját, a múlt tagadását. Ez a karakter saját szemléletmódjából fakad. A történeti szemlélet, mely a múltat korszakokra osztja és felfedi a korszakok különbözőségeit, egyszersmind előrevetíti a változás szükségességét. Ráadásul a művészettörténet fiatal tudománya is hajlamos az alkotásokat az újítások láncolataként láttatni, ami szinte kódolja a mindenkori formák törvényszerű megváltozását. Törvény-szerű: hiszen a tudomány gondolkozási sémája is az új törvények felismerésének irányába mutat, tehát a közgondolkodásban éppúgy, mint a művészetéről szóló reflexiókban eluralkodik ez a minta. A változás iránti vágy először sokféle módon, és formában tör a felszínre: ez a századforduló művészete. Ezek közül emelkedik egyeduralgoként a többi fölé a modern mozgalom a 20. sz. elején, mely a társadalom újabb átalakulásával párhuzamosan vívja ki helyét.

A feltevés az, hogy a századforduló mozgalmában van egy közös alkotói, szemléleti mód, és ez a *komplex idődimenzió* jelenléte, de más-más mozgalmak, más-más dimenziókat hívtak e mellé „segítségül”. Tehát már

---

<sup>75</sup> A gótika és a vasszerkezetek összefüggéseire már Eugène Viollet-le-Duc is felhívta a figyelmet, aki megkísérelte a középkori formák vas-anyagú továbbfejlesztését. Bővebben: Kalmár Miklós: Az építészet története – Historizmus, századforduló. Budapest, 2001. 258. p.



döntő jelentőségű mindben a  *kreatív-új* teremtésének gesztusa, de még árnyalódik más szemléletmódokkal is.

### **II.5.1. Építészeti „reformkor” – Arts and Crafts**

Az Arts and Crafts angol eredetű mozgalom sajátos hangvétele az ipari tömegtermelés elidegenedett formálásával szemben hozza vissza a kézműves minőségeket az építészet világába. A pre-rafaeliták szellemi mozgalma alapozza meg ezt az áramlatot, és ez ugyan a reneszánsz eszmeiségének feléledését sugallja, mégis inkább a középkor szerkesztőmódszerei ismerhetőek fel alkotásaikban. Az esetlegesség, az additív kapcsolatok egyáltalán nem a reneszánsz mértani szabályok szerinti alkotást és a tengelyességet tükrözik. A „csinált” mesterséggel szemben a természet-elvű kompozíciót a román és gótikus formák között találják meg; az egység megteremtését, tehát az angol építészetben nagy hagyományokkal rendelkező középkor elveinek segítségével teszik. A tükör-szimmetria elvetésével a természet esetlegességét és tökéletességét utánozzák. A historizmus membrán-építészete során megbomlott összhangja és egymásra-vonatkozása a belső térnek és a külső tömegnek, homlokzatnak, újra megvalósul. Ez a fajta új egység az egymásra-vonatkozás elvében mutatja középkori eredetét; tehát a mozgalom komplex háttérű kreatív jellegét itt a középkori hagyományokból fejtik fel. Itt halványan feldereng a historizmus *ciklikus* szemlélete. A részletek megformálásában azonban a racionalitás és a célszerűség mozgatja a vonalakat, nem a tradíció; egy másfajta kreativitás kap itt szerepet. Rejtetten már megszületik itt a funkcionalizmus, melyet majd csak Adolf Loos mond ki 1908-ban egy szenvedélyes hangú cikkben.<sup>76</sup>

Talán a természet elvének követésében felismerhető az a szubjektív szemlélet, melyet a pre-rafaelita szellemi indíttatás megelőlegezett. A minta követés az elvek terén valósul meg, és nem a formák szintjén; és nem is megírt törvényszerűségek alapján, hanem az alkotásokkal felfedezett és megélt analógiák mentén. Ez az intellektuális megközelítés rejti a *szubjektív* idődimenzió *ismeretlen –újdonságát*. Ugyanakkor feldereng a tárgyak, pontosabban az anyag szimbolikus jelentősége. A természetes anyagok alkalmazása a természet „erőinek” segítségül hívását jelenti az alkotásban. Nagyon halványan feldereng egy materializálódott transzcendens utáni vágyódás ebben.

### **II.5.2. Építészeti „reformkor” – Art Nouveau**

A belga-francia Art Nouveau ezzel szemben kevésbé elméleti alapon hoz mást, sokkal inkább a formai változás a szembeszökő. Talán nem véletlen ez, hiszen több szállal kötődik a képzőművészetekhez, és az ott zajló változásokra reflektál az építőművészet, ahogyan ezt Kalmár Miklós is megállapítja.<sup>77</sup> Ezek a változások az intellektuális helyett az érzékek, és benyomások alapján alkotó művészt hívják életre. Közülük az első Viktor Horta volt. Az ő „angolna-stílusa” a vas költészete, s a díszítések barokkos hajlékonyságával az első látásra megkülönböztethetővé teszi magát minden más építészeti áramlattól. Azonban nem az architectura tekeredik hajló és áthajló formákat követve, hanem csak a formai előzmények nélküli vas-

<sup>76</sup> Idézi Szentkirályi Zoltán: i. m. p.

<sup>77</sup> Kalmár M.: i. m. 278. p.



szerkezet. Ebben a szemléletben rejtetten benne van az anyagszerűség követelménye, mely a modern építészet másik hittétele a funkcionalizmus mellett. A végeredmény elementális erejű eredeti, organikus kompozíció, mely az építészet kezdeteinek „animisztikus” korszakára emlékeztetve természeti imitációnak tűnik. Mintha szeretné megfejteti és megfogalmazni az építőanyagként nemrég felavatott vasszerkezetek belső lényegét, lelkét. (A már létező vasépítészet ugyanis mérnöki szerkezetek építésze, formálásuk nem az anyag belső tulajdonságának költői megfogalmazása, hanem az anyag ökonómiájának, a számítások racionalitásának elbeszélése.) Ez a természetutánzás felveti a *ciklikus* teremtő módszer jelenlétét, és a *következő-új* kategória előtérbe kerülését. A századforduló mozgalmaiban ez azaz áramlat, mely a historikus formák elvetésével a természethez fordul előképekért, de az oszlopok fejezetének, a párkányoknak, nyílásformáknak a megformálása ugyan annak a kategóriának a következő változata.

Ez a tendencia egyszerre hagyományos és újszerű térképzésében is: Victor Horta Tassel-háza ugyan a hagyományos historikus térelemekkel dolgozik, de már ezek áthatják egymást, izgalmas átlátásokkal gazdagítva a szemlélődő ember térélményét. Ez a szemlélet a külső teret is igyekszik összekapcsolni a belső térrel, hiszen itt már tendencia-szerűen bontja a homlokzatot hatalmas üvegfelületekkel, melyek már nem ablak módjára, falbéli lyuk-ként mutatkoznak, hanem egységes felületként.<sup>78</sup> Ezt az egységet szolgálja az itt is megjelenő vas-szerkezet, mely soha nem tapasztalt filigránságával összeolvad az üveg felülettel, és együtt alkotnak áttetsző membránt. Az új térbeli egység megteremtése mutatja a mozgalom komplex időszemléleten alapuló kreatív, eredeti-új teremtő jellegét. Ugyanakkor szinte teljesen hiányzik a racionális, tudományos nézőpont, az elméleti előfeltevés (szubjektív mező), ahogyan az irracionális prekonceptió is (kozmosz mező), ami feloldódott az anyag tulajdonságának, s a természet formáinak tiszteletében.

### **II.5.3. Építészeti „reformkor” – Szecesszió és Jugendstil**

A bécsi Szecesszió és édes gyermeke a német Jugendsil az Arts and Crafts-hoz hasonlóan elméleti indíttatású reformja az építészetnek. A historizáló birodalmi akadémiáknak bátyáit kívülről kezdték bontani, vagyis a hivatalos művészet világából „kivonulva” teremtettek alternatív alkotói módszereket. 1898-1899-ben a Szecesszió még csak eszmei kivonulást valósított meg, de a Veimarban és Münchenben, s később Darmstadtban megalapított ipari és művészeti iskolák már valóságos értelemben teremtettek független szakmai fórumokat. De a kivonulás ellenére sohasem tagadták meg a mozgalom klasszikus – reneszánsz és klasszicista- formai gyökereit. A kompozíciós elvekben nem teremtettek újat, csak az alrendszerüket változtatták meg: ebben a mérnöki szemlélet vált elsődlegessé. Ezt a sajátosságot elsősorban a mozgalom legnagyobb hatású egyéniségének, Otto Wagnernek az eklektikus műveltsége és az ezzel párhuzamos mérnöki tudományokba vetett hite eredményezte. Az ipari

---

<sup>78</sup> Igaz, hogy az Arts and Crafts mozgalom is alkalmazta a nagy üvegfelületeket a homlokzaton, adaptálva az üvegházak szerkezeteit, de ezek csak szórványosan fordulnak elő: például a Mackintosh tervezte Glasgow-i művészeti iskolánál. De ezek még itt is csak felnagyított ablakként értékelhetőek, míg Victor Horta épületein már üvegfalakként, felületekként.

termelés, az előregyártás elve: az ezzel járó modulkoordináció, valamint az új anyagok: a vas és a kerámiák anyagszerűsége határozta meg a formálást. A változtatás elvét tekintve, tehát, sokban hasonlít a historizmushoz ez a szellemi áramlat: a felület, a homlokzat burkolása a központi problémája. De nem a történeti formákat imitálja, mint az eklektika, nem is a természetet mint az Art Nouveau, hanem a mérnöki logikát. Végül is ez nem az épület öltöztetéséhez vezet, hanem a vetkőztetéséhez: a célszerű, racionális mérnöki gondolkodás megfosztja a „funkciótlan” díszektől az épületet.

Ismét elveket látunk a formák mögött, az építész a sztereotip formák ismerője helyett, a tudomány művelője - mérnök akar lenni.<sup>79</sup> Ennél fogva a *szubjektív* dimenzió és alkotói módszer, vagyis az *ismeretlen-új* alkotása a jellemző. Ez pedig nem kompozícióban, tömeg és térképzésben, hanem a felület, a homlokzat megformálásában valósul meg. Ráadásul ez a homlokzat is alrendszerre bomlik, a homlokzati fal elválnak a vékony hártávává váló burkolatoktól: a kerámiától, műkö kéregtől, vékony kőlap burkolattól, amiket még a felrögzítés módjának hangsúlyozása még rátétszerűbbé tesz. Itt érezhető már csírájában az a szerkezeti őszinteség, mely a modern építészet díszítése lesz. Mivel ennek a homlokzatnak úgyszólván csak a felszíne, ez a vékony hártá érdeklő, melynek csak kétirányú kiterjedése van, előtérbe kerülnek a vonal mentén kifejlő díszítési módok. Néhol ebben felismerhető az Art Nouveau ornamentális formálásának hatása viszont máshol az erős stilizáció a geometrizmus előrevetíti az Art Deco világát.

Ez a sokrétű formavilág (ornamentális, stilizált, geometrikus) hártáaként borítja be az épületet, mely egyébként a történeti tömegképzését, és tagolását nem veszítette el. Van kupolája, rizalitja, főpárkánya, frize, csak nem a hagyományos történeti „bőrben”, hanem finom dekoratív membránnal borítva. Nem kell, csak ránézni Otto Wagner steinhof-i templomára, vagy 1912-es villájára, s ennek igazságát beláthatjuk. Ez a vékony réteg engedi feltárulni az épülettömeg hatását, s lassan a rizalitok kiugró hasábbbá, az ereszek vízszintes pengévé, a nyílások összefogott üvegfelületté válnak. Az épület elemei elveszítik eddigi jelentésüket, és új, geometriai képletekké alakulnak át. Ebben közös az osztrák Szecesszió és a német Jugendstil. Látható, hogy az alkotó módszer az egyszerűsítés útján hoz létre formákat, így a kreatív új-alkotás háttérbe szorul, a deduktív módszerű szubjektív alkotással szemben. A komplexitás az építészet alrendszerének szerteágazásában rejlik főleg. A Jugendstiel hosszabban érlelhető alkotásainak koncepcióját, aminek köszönhetően a deduktív rendszerek, a mérnöki tudományok erőteljesebben össze tudtak érni az építészeti formával, komplexebb egységet képezve. Mint látni fogjuk, a tengerentúlon éppen fordítva lesz: a komplex, absztrakt rendszer –a koncepció- lesz meg előbb, ami felöltözik először –kényszerűségből- „történetieskedő” köntösbe, és fokozatosan vetkőzi le, kisebb megtorpanásokkal hozzá nem illő ruháját. A tengerentúlon tehát alkotó módszere koncepciójától kezdve már a komplex kreatív elveken nyugszik, kevésbé a szubjektív dedukción.

---

<sup>79</sup> Idézi Kalmár M.: i. m. 295. p.

#### **II.5.4. Építészeti „reformkor” – Nemzeti karakterek megjelenése**

A századforduló e szellemi központokon túl máshol is megváltoztatta az építészet arculatát. E mozgalmak azon túl, hogy keveredtek egymással sok egyéb sajátos színezetet vettek még magukra. Ezek a színek rendre nemzeti, helyi építészeti hagyományokból táplálkoztak. Ezek között megtalálható a népi építészet Magyarországon vagy Finnországban éppen úgy, ahogy a moreszk elemek a katalán építészetben. Anélkül, hogy ezek részletes elemzésére vállalkoznánk, csak egy-két villanással szeretnék az eltérő sajátosságok közül említeni néhányat.

*Magyarországon a szecesszió* a membrán –építészetet művelte. Hallatlan változatossággal képezte mind anyag, mind forma tekintetében ezt a felületet, és a természeti, ráadásul a már a népművészet által absztrahált és megemésztett organikus formavilágot rajzolja rá vakolatból, kerámiából, fémről az épületekre. A Lechner Ödönnél nyilvánvaló, orientális ihletésű tömegformáknak és részleteknek külön ízt ad a magyarság kultúrájának távoli múltba vesző keleti gyökere. De mintha ebben ki is merülne újító tevékenysége, és nem jellemzi –legfeljebb nyomokban- a nyugatabbra tapasztalható mérnöki szemléletmód. Sokkal inkább az eklektika „ugyan azt, másképp”, vagyis ciklikus szemlélete jelenik meg, ami nem a részletek egyszerűsödését, hanem a nyílás-architektúra következő megfogalmazását hozza. Az orientális és organikus formák beállnak a klasszikus és történeti építészeti formák sorába, mintha, az eklektika mediterrán-európai mintái közé beilleszkedne forrásként a keleti és a népi építészet.

A *finn* építészet ezzel szemben a Szecesszió és Jugendstil mérnöki ágát erősíti, és a népi építészetből is –egyébként Koós Károlyhoz hasonlóan- annak ökonómiáját veszik át. Ebben domináns jelleg a szubjektív szemlélet, az intellektuális alkotó-módszerrel. Olyan megalapozottságú és következetes ez az építészet, melyet Saarinen és társai neve fémjeleznek, hogy a skandináv építészet önálló iskolaként alakítja Európa arculatát a következő évtizedekben. Ilyen értelemben a modern építészet egyik forrása és megteremtője.

A *katalán építészet*, és azon belül is Antini Gaudí munkái a teljesen autonóm művész szabadságával hirdeti a kreatív alkotó módszerek diadalát. Még ha formái vissza is vezethetőek középkori, vagy mór gyökerekre, a formálás ötletgazdagsága, kápráztatóan egyedi építészetet hoz létre. Sokarcúságára a formai ciklikus szemlélet éppen úgy jellemző, mint a már említett kreativitás komplex mivolta, de az intellektuális megközelítés, a természet organikus elvének követése, feléleszti a szubjektív viszonyítási mezőt, míg maguknak a természeti formáknak a követése a ciklikus dimenziót. Egyszerre mérnöki elvében és utánpótló formáiban. De még ebben sem lehet ilyen sommás a besorolás, hiszen az Art Nouveau esetében említett animisztikus jelleg Gaudínál nem természeti formák utánzásával –tehát ciklikus módon- valósulnak meg, hanem az anyag elvont természetének, szinte előkép nélküli formája ölt testet. Az anyag ilyen elvont szellemiségét megragadni már rég nem próbálta az építészet. Ez az elvonatkoztatás a kozmikus időbeliség képzetét villantja fel bennünk. Ebben persze szerepet játszott a mester alapos tudása a kovácmesterség terén, amivel ezzel egyszerre a sokoldalú, komplex szemlélet jelenlétét is tapasztalhatjuk. Az alkotó módszerek ilyen összetettségét a középkor óta nem láthattuk.

Talán egy rövid bekezdést megérdemel az itt feltárt kozmikus dimenzió újra jelentkezése. Persze a mélyen vallásos Gaudi esetében nem nehéz belátni, hogy a gótikus formák ihlető ereje nem pusztán reprodukáló jelleggel tapasztalható nála. Ahogy Henri van de Velde és Hermann Muthesius vitatkozik az iparosodó uniformizált formával szemben az egyediség létjogosultságán, úgy kell meghoznia minden művésznak a maga választat erre a kérdésre. A kérlelhetetlen racionalitás diktálta egységesülés ellen az angol kultúrkörben a *tárgyhoz tapadó* humán értékek védelme merült fel az Arts and Crafts mozgalomban, a humánumtól eltávolodó nagyvárosi kultúrával szemben. Nem véletlen, hogy az építészet nyelvén megfogalmazódó elméleti válaszok Angliában és Amerikában a kertvárosok – a kicsi léptékű, vagyis emberibb méretű építészet- megfogalmazásával foglalkoznak. Ennek nemzetközi kifizetése Tony Garnier funkcionális szempontból zónásított város-modellje. De adható egy *szellemi értékek* őrzésére vállalkozó válasz is a problémára. Ilyen kísérlet Rudolf Steiner antropozófiája, mely filozófiát meghaladni szándékozva próbálja integrálni a vallási és tudományos világképet egyetlen egésszé. Továbbá ilyen kísérlet a Gaudi által képviselt animisztikus vonásokkal telt, összetett alkotói módszer is. De továbbmenve, a magam részéről a népi építészet jelentkezését is ilyen válasznak értékelem. Nem csak örökérvényű ökonómiája miatt kívánkozok ide –mely bármennyire is paradoxonnak hangzik: rokon az ipari forma funkcionalitásával-, hanem azért is, mert egy emlékezeten túl nyúló hagyomány hat a jelenkor építészeti formájára. De túl a népi kultúra történeti dimenzióin is létezik egy további, benne rejlő tulajdonság, mely a kozmikus dimenziót nyitja meg. Ez nem más, mint a holisztikus szemléletmód. A népi műveltség az emberi alkotások tekintetében egy teremtettségi állapotot konzerváltak, melyben az alkotó és befogadó éppúgy nem válik el egymástól, mint ahogy a művészetek a mesterségektől. Ebben a világban teljes természetességgel van jelen az átjárhatóság a hétköznapi valóság és az érzékeny fölötti szellemi dimenziók között. Ez a szellemiség az, melyet organikusnak nevez a történettudomány, és olyan jelentőségűnek értékel, hogy a modern egyik meghatározó árnyalatává avatja. Megfigyelhető, hogy ahol ezt az organikus építészeti ki lehet mutatni, ott van kapcsolat a népi építészettel, vagy a népi –nemzetivé- válni akaró építészettel: a finn hviträsk-i iskola, a magyar Koós Károly nyomán elinduló mozgalom, vagy éppen Wright példáját idézve csupán.

### **II.5.5. Építészeti „reformkor” – Premodern**

A századforduló intenzív szellemi pezsgésének világába sorolom az amerikai építészet, a *chicago-i iskola*, és *Frank Loyd Wright korai alkotásait*. Ugyan a modernizmus szelleme talán itt jelentkezett a legkorábban, és érkezett el annak előszobájába a **premodernnek** nevezett fázisba, mégis a századfordulóig megőrizte összetettségét, mely az európai áramlatokhoz teszi hasonlatossá. A modern szellem –a korábban említett „komplex és absztrakt” koncepció- első jelentkezése a Kalmár Miklós által idézett Jefferson-féle „Land Ordinance” absztrakt négyzethálós terület-felosztási rendjében nyilvánult meg, melyet 1785-ben adott ki<sup>80</sup>; valamint a 19. sz.-ban elterjedt

---

<sup>80</sup> Kalmár M.: i. m.: 341. p.

könnyű, favázás, előre-gyártott szerkezetű építés „baloon frame” technológiájában. Az ez utóbbival járó szerelt építési módszerek és modulkoordináció Európában csak az osztrák szecessziónál, a térhatár kialakításánál jelentkezik, tehát még nem is a tartószerkezethöz –gondoljunk csak Otto Wagner bécsi, vasúti megállójára. Ez a „keretes hártya” építés a kisléptékű lakóház-építészetből átszarmazik az 1830-as években a középületekre, azzal a változással, hogy a nagyobb terhek elviselésére a fa, mint építőanyag helyét átveszi a vas. Mindez a korai vas-építészet mintegy egy emberöltővel korábban jelenik meg –ráadásul többszintes épületek képében (St. Mary templom, Chicago, 1833)-, mint Európában, ahol csak a párizsi St. Geneviève könyvtár (1838-1850) alkalmazza tartószerkezeti szerepkörben a vasat, de csak egyszintes csarnok épületként. Ahogy a példa is mutatja: a tengeren túl az elvek rendszer-szerűen jelentkeznek és nem csak egyes részletekben. A rászter-szerkesztés éppúgy jelen van a terület-gazdálkodásban, mint a városépítésben, és a háztervezésben. A vas, majd az acél (1885-től), mint a legnagyobb teherbírással rendelkező anyag, alkalmazása a teherhordás szerepében történik, annak mérnöki lehetőségeit kiaknázva: minél magasabb épületek, a toronyházak megalkotásában. Itt bomlik ki a modern, mai értelemben vett építés komplex mivolta: az alrendszer saját fejlődési utakat járnak be, és ezen belül szaktudományok sokaságát szülik. Hadd említsek csak két példát. A chicago-i tőzeg átalapozására az alépítményi munkák újdonságnak számító nagy mélységű cölöpalapozással valósultak meg, melyek egyáltalán lehetővé tették a magasházak létrejöttét azon a helyen; valamint a használatát ezen házaknak csak a közlekedést lehetővé tevő liftek megalkotása és elterjedése biztosíthatta. Ezeknél semmi nem beszél ékesebben a chicago-i iskola eredeti-új teremtő erejéről, mely a komplex időfogalom általánossá válását jelzi. Bár a sullivan-i szállóige a „form follows function” nem ugyan azt jelentette, mint amit ma belevetítünk: ő a forma és a szerkezet tökéletes egymásra vonatkozását hirdette ezzel; tökéletes példáját adva a komplex időszemléletnek (lásd gótikánál is).

De nem emiatt került ebbe a fejezetbe Sullivan, és az amerikai építészet. Ugyanis egészen 1890-ig nem tudott megszabadulni a homlokzat az ő épületeiken sem a történeti formáktól. Az eklektika, a ciklikus szemléletével, erős befolyással bírt még ekkor, és eltekintve néhány már teljes egészében modern megfogalmazású épülettől, ez a hártya meg is maradt jellemző burokként. Ezt az 1993-as világkiállítás, mint Európa eklektikájának közvetlen hatása, erősítette.

Mindezek alapján a Chicgo-i iskolát, s az azt követő „eklektikus revivalt” teljes egészében a premodern világába sorolhatjuk. De mint láttuk, semmilyen szemléletmódbeli különbséget nem tapasztaltunk a századforduló európai áramlataihoz képest, ezért a premodernnek nevezett építészeti jelenségeket az új-teremtés és az alkotói módszerek, valamint az időszemlélet módja tekintetében nem választhatjuk el ezektől. Lehet, hogy a formálás következetességében, és alrendszerbe integrálásában mennyiségi különbség felfedezhető az ún.: századforduló mozgalmi –elsősorban a Szecesszió és Jugendstil- és a premodern között, de alkotómódszereikben minőségi értelemben nem. További példa erre Wright ez idő tájt tervezett épületei, melyek mindezekhez az Arts and Crafts szellemét illesztik. A

kézműves minőségek jelenlétét nem tagadhatjuk a „préri-házain” a részletek megformálásában (Tiffany-szerű ablakosztások, igényes belső burkolatok, stb.), éppúgy, ahogy a mérnöki szemlélet és a kreatív formálást az alaprajzi szerkesztés és homlokzat-szervezés vonatkozásában. De mindemellett látnunk kell épületeiben a nemzeti építészet megteremtésére irányuló törekvéseit, mely szándék a finn és a magyar szecesszióéval rokon. Talán nem véletlen, hogy mindhárom esetben az organikus árnyalat is megjelenik a palettán. Ezzel a Wright-féle épületek tervezésében megsejthetjük a kozmikus dimenziót. Erre bizonyítékot éppen ő szolgáltat: „Az organikus belső lényegét jelent, filozófiai kifejezéssel élve entitást, amelyben az egész úgy viszonyul a részhez, mint a rész az egészhez. Itt az anyagok természete, az egész kialakítás természete tisztán szükségszerű.”<sup>81</sup> Így az amerikai századfordulót ítélnéjük a legsokoldalúbbnak a korszakban, hiszen a kozmikus tartalmú idősík, a ciklikus –újra megfogalmazó szemlélet-, valamint a szubjektív mező mind tárgyiasultabb, mind elvontabb formájában is jelen volt a komplex kreativitást biztosító szemléletmód rendszerszerű jelenléte mellett.

Mint láttuk a tengerentúlon már egészen korán jelentkezett rendszerszerűen az absztrakt raszter-szerkesztés; és a mérnöki szemléletmód –utolsó lépésként a homlokzatok esetében is helyettesítette a fal nyílás-architecturáját a tektonikai és történeti utalásoktól mentes síkokkal, felületekkel. Ennek a lépésnek a megtételével átlépte az amerikai építészet a modern építészet mezsgyéjét –és ha utána meg is torpant–, az 1890-es Reliance Building-gel és az 1903-1904-es Carlson Pirie and Scott áruházzal lényegében Root és Sullivan társaikkal megteremtették az új stílus paradigmáját tárgyiasult formában is.

Az európai kontinensen némileg késve jelenik meg a premodern a tengerentúlhoz képest, és lehet, hogy attól független fejlődés eredményeként. Számomra az európai premodern a mérnöki szemlélet interregionális eluralkodását jelzi. Kevésbé látom bizonyíthatónak, hogy minden korábbi áramlatnak meg lett volna a saját premodern korszaka, inkább a Jugendstil terjesztette ki hatását egész Európára. A folyamat Jožé Plečnik bécsi Zaherlházával, és August Perret párizsi Rue Franklin 25. sz. épületével kezdődik közvetlenül az ezredforduló után, és a század tízes, húszas éveiben teljesedik ki. A folyamat az absztrakt, mérnöki elvek folyamatos térnyerését jelzi, mely az alaprajzi szabadság, a tartószerkezet felől, a külső és belső térhatárok szabad formálása irányába, majd a homlokzat teljes letisztulása és a tömeg szabad, akár aszimmetrikus komponálása irányába halad. Ekkor veti le a Szecessziótól és Jugendstiltől örökölt klasszikus összetettséget, és teljesedik ki az új paradigma, a modern. Az Art Deco ízlésvilágától ívelődik a folyamat a csupasz geometrizmusig. Az egyes alkotók is szabadon váltogatták az alkotó módszereket: Peter Behrens klasszicizáló komponálását tükrözi még az AEG Turbinagyár (1909), de a Höchst AG épülete (1921-1925) a téglarchitectura animisztikus formakeresésének tekinthető. Vagy Erich Mendelsohn csillagvizsgálójának organikus formáitól (1919-1920)<sup>82</sup> teljesen különbözik

---

<sup>81</sup> Frank Lloyd Wright. Idézi: Vámosy Ferenc: Korunk építésze. Budapest, 1974. 115. p.

<sup>82</sup> Mendelsohn csillagvizsgálójával ugyanazt a rejtett és titokzatos belső tartalmat keresi, melyet Gaudi is keresett az anyag animisztikus sajátságaiként, vagy Wright a formák belső entitásában. Ebből a szempontból ő is az

későbbi Schocken-áruháza (1927-1928). Az útkereső periódus végére teljesen kimosódik a ciklikus viszonyítási mező a mérnöki szubjektív és a komplex kreatív alkotó módszerek mellől. De a szubjektív dimenzió is veszít erejéből, és betagozódik a komplex rendszerbe; ennek jelkép-szerű megnyilatkozása a Bauhaus megalapítása, mely a weimari ipariskola és a művészeti akadémia összeolvadásából jött létre. Ezzel el is kötelezte magát a modernizmus ezen ága az ipari *tömeges forma versus egyediség* vitájában.<sup>83</sup> A „tisztá” modernizmus talán Adolf Loos és Walter Gropius építészetében jelenik meg először az 1910-es években. A Bauhaus hatása olyan mértékű volt ettől kezdve, hogy Európa közepén háttérbe szorította az organikus tendenciák szerepét, és a „peremvidékre”, Észak-Európába, a tengeren túlra és a latin, anarchista Futurizmus partvonalára számúzta azt. Azonos sorsra jut vele együtt a kozmikus dimenzió az alkotás folyamatában. Ugyan a művészet elméletében megfogalmazódik egyféle kozmikus szándék, hiszen Kandinszkij is beszél a reneszánsz óta megszokott, reális világ helyett ábrázolni kívánt absztrakt valóságról, melynek „belső lényege a kozmikus világ törvényszerűségeinek veti alá magát”.<sup>84</sup> De vegyük észre, hogy ez a kozmosz, amit ő említ ez a megismerhető valóság részévé vált, a teremtett világ -ha úgy tetszik: a natúra kiterjesztésévé. Ennek a törvényszerűségeit követni, tehát a szubjektív, természettudományos szemléletmód, nem pedig a szakrális képviselőjében kívánja.

### **II.5.6. Építészeti „reformkor” – Futurizmus és műemlékvédelem az új paradigma határán**

A század elején fogalmazódik meg a művészet elméletben is a változó világ ellentmondásossága: nevezetesen a régi és az új forma harca. Egy jellegzetesen tárgyra beállított, „objektív” szemléletmód keretei között eddig a művészeti látásmódban nem szereplő újdonság fogalom kerül be: a materiális értelemben vett új, azaz friss kategória. Jellemző módon egy műemlékekkel foglalkozó ember, Alois Riegl fogalmazza meg a muzeológiára jellemző tárgyközpontú látásmódból fakadó *régiség*, és ezzel szembeálló, *újdonság* értéket. Tehát, a régi értékek tiszteletére felesküdt ember próbálja meg értelmezni az új jelenségeket, a régiekhez képest. Számára e két érték kibékíthetetlen ellentétben van egymással, amit be kell látnunk, hogy -az adott materiális értelmezési térben- megállja a helyét. Vagy teljességében, épségében éljük meg a tárgyak újdonságát, vagy kopottságuk, elnyűttségük és csonkaságuk jelzi régiségét. Az ilyen értelmű új kedvelését, mely a

---

organikus fogalmazásmód útját járta –legalábbis időlegesen-, tehát a kozmikus időszemlélet általa jelen van Európában is.

<sup>83</sup> Noha Gropius a „nemes mesterségek céhét” akarja megteremteni iskolájával, ugyanakkor túl is akar tenni ezeken a hagyományos minőségeken. A kézműves mesterségek meghaladásának tartja a művészetet, és szociálisan érzékeny gondolkodásának eredményeképpen, ezt a legszélesebb körben elérhetővé akarja tenni; az ipari, művészi forma mellett tesz hitet: „Tömeges gyártásra alkalmas tárgyakat és épületeket kívánunk létrehozni, a gépi gyártás hátrányainak kiküszöbölésével, és előnyeinek felhasználásával... A modern építészet érdekes feladata, hogy az azonos, standardizált elemeket ismételtelen felhasználja, de oly módon kombinálja, hogy különbözőképpen hassanak.” (Idézi: Preisich Gábor: *Architectura – Walter Gropius*. Budapest, 1972. 10. p., 21.

p.)

<sup>84</sup> Białostocki, J.: i. m. 89. p.

későskolasztika materiális értelmezéséből (félreértéséből) is származhat, egy nagy, tanulatlan tömegek számára is érthető és könnyen emészthető esztétikai kategóriaként értelmezi, míg a régi, a már bizonyítottan tartós színvonalú tárgyak (épületek) szeretetét az éppen kialakulóban lévő műértők, az értelmiségi elit ízlésének megfelelőként írja le. Számára a régi tárgy régiségét csak elmúlásának jegyeivel együtt, a végső pusztulás biztos tudatával lehet jellemezni, míg az új semmiben sem hasonlíthat a régire, mert nem csak formában és színben kell zártnak lennie, hanem stílusban is, és mert a kor „*kunstwollen*”-je ezt nem tűri.<sup>85</sup> Ebben a gondolkodásmódban már Białostoczeki is felismerte a romantikus felhangokat, mely filozófiai indíttatásból született.<sup>86</sup> Mi viszont felismerhetjük azt a tévedést, melynek következtében tragikusan kettészakadt az építészet kortárs építészetre és műemlékvédelemre. A tévedés központi eleme az, hogy a műalkotás hagyományos, tartalom-kvalitását nem veszi figyelembe, amellyel azt a feladatát tölti be, amivel megőrökíti mindazt egy adott korból, ami egyébként feledésbe merülne. Ez a tévedés, azonban, szinte bele van kódolva a szemléletmódjába, mely érték kategóriáit a történeti relativitásra alapítja. Teljes mértékben tagadja – „*mai modern fogalmaink szerint*”<sup>87</sup> az abszolút értékek létét, az általa megfogalmazott történeti érték az információ egyedisége révén keletkezik, míg a művészi érték csak egy adott kor saját „művészetakarásának” fényében képvisel értéket. Azaz minden relatív, a műemlékek megítélése és értéke is nem *emlék érték*, hanem *jelen érték*. Ez szó szerint kizárja minden *kozmoszus* dimenzió létét. Mindazonáltal, a „művészettörténeti” érték fogalmának igen árnyalt kibontásával egyértelművé teszi *komplex* látásmódját, melyben a technológia, anyagtan, és esztétika éppúgy szerepet kap, mint a jelképiség, vagy a történeti folyamatokban játszott szerep. Viszont az értékek szubjektumhoz kötött ítélete erős utalást hordoz a deduktív alkotói rendszerek felé.<sup>88</sup>

Ennek a gondolkodásmódnak a szinonimája – sokkal inkább parafrázisa, vagy antitézise – a modernizmus anarchista ágában, a futurizmusban található meg. Ugyan az a tárgyhoz kötött szemléletmód jelenik meg náluk is, mint Rieglnél, csak ellenkező előjellel. Kiáltványaik, mely 1909-ben és 1910-ben jelentek meg, fellázadnak minden ellen, ami „szúrágta, mocskos és elmállott az időben”.<sup>89</sup> De ráadásul az új forma akarása a régi pusztításával együtt jelenik meg náluk. Még ha nem is volt látványos építészeti hozadéka e mozgalomnak, mégis a modernizmust elméletét eltolták ennek a szélsőségnek az irányába, és megadták a végső lökést az új paradigmának.

A fent említett jellegzetességekben felismerhetjük az *objektív* időszak szemlélet relativizmusának jegyeit, amivel becsempészi a művészet

---

<sup>85</sup> E tekintetben Alois Riegl eleve *zárt* műalkotásban gondolkodik, ami a műemlékek ún.: műtárgy-elvű szemléletét eredményezi. Ennek tarthatatlan voltára hívtam fel a figyelmet a műemlékvédelem elméleti válságára rávilágító tanulmányomban (*Daragó László: A műemlékvédelem válsága. In: Inspiráció. Építés-, Építészettudomány XXIX. 3-4. 389-414. p.*). Véleményem szerint az építészet alkotásai - *de facto*- nem zárt műalkotások, nem holt tárgyak, hanem élő entitások: változnak időben és térben.

<sup>86</sup> Białostoczeki, J.: i. m. 87. p.

<sup>87</sup> Alois Riegl: A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása. In: Művészettörténeti tanulmányok. Balassi Kiadó Budapest. 1998. 10. p.

<sup>88</sup> Alois Riegl: id. m. Budapest. 1998. 17. p.

<sup>89</sup> Futurista festők kiáltványa. Idézi: Szabó György: A futurizmus. Budapest, 1967. 140. p.



világába a korrektív alkotói módszert, mely az idő nyomait igyekszik eltüntetni az építészet világából, mintha a múlt eredményei folyton kiigazításra szorulnának, és értékként csak a *friss*, vagyis éppen most elkészült tárgyakat ünnepli. E mellett a formák születésénél kizárólag a tudomány bábáskodhat, mely az emberek tömegeinek hétköznapiságát emeli a poétika szintjére.<sup>90</sup> Sajátos vegyülete politikai és művészi ambícióknak. De nyilvánvaló a szubjektív dimenzió, kissé túlhajtott dinamizmusa ebben, mely kiszorít mindent, az építészeti komplexitást is. A futurista ház egy gigászi gép,<sup>91</sup> mely az építészeti formához az alkalmazott mérnöki tudomány alkotásait legmodernebb, még meg sem lévő produktumait tekinti előképnek. Ez, a nyilvánvalóan az építészetten kívüli mintakereső magatartás, hordoz némi kozmikus gesztust, de azonnal visszacsatol az objektív valóság felé, egy tárgyhoz, tehát csak szándékában kozmológikus, a konkrét alkotásban objektív. Ebben a mezőben nem korrektív-konzervatív, hanem éppen ellenkezőleg: destruktív. Az alkotáshoz választott minta, pedig még nem is létezik, csak gesztusaiban, és az új forma már annak racionalizmusát is tagadja. S végül már önmagát is tagadja, hiszen csak átmeneti, mivel érvényessége a születésével el is múlik. Ugyan kiáltványát 1914-ben fogalmazta Antonio Sant'Elia, nyomokban, tagadhatatlanul hat napjainkban is, még ha az építészet saját paradigmáinak tagadását is megtekintheti a futurista tükörben.

### **II.6.1. Az új építészet felé – a De Stijl alkotómódszere**

A modern építésze, mint láttuk, elsősorban a korábbi historizmushoz képest határozta meg önmagát. A századforduló sokszínű szemléletmódjához képest egy amolyan „monokrómia” figyelhető meg a kezdeteknél. Azt szokták mondani, hogy a forradalmi gondolatok megszületésénél soha sem tud egy minden szempontból kiérlelt megoldás megszületni, ezért az igazán nagy mesterek, csak a második hullámban bontják ki az új elvekben rejlő lehetőségeket. Ez a kísérleti periódus a nagy mesterek korszaka, a huszadik század húszas éveitől nagyjából az ötvenes évekig tartó időszak volt. A modernizmus első nagy „areios pagos”-a: F. L. Wright, W. Gropius, és Le Corbusier, L. Mies van der Rohe, valamint Alvar Aalto. Ez alapján, a forradalmi „kismesterek” –ugyan ki nem mondottan– de mégis csak formalistának ítélt De Stijl mozgalom<sup>92</sup> képviselői lennének.

Az újdonság keletkezésének ilyen „kétlépcsős” elmélete a zenetudományból származik, és innen vette át a művészettörténet megkülönböztetve az elsődleges műtárgyakat (prime objects) és ismétléseiket (replications)<sup>93</sup>; talán az elmélet távoli eredeztetése miatt gondolom, hogy az épületek, mint nagyon speciálisan viselkedő műtárgyak nem követik ezt az elvet. Az építészet több párhuzamos tényező változásával szül új formát, és forradalma is lassabb és többrétű. A magam részéről a De Stijl mozgalmát az építészet nyelvének –paradigmájának– megújítójaként tartom számon. Vámosy Ferenc úgy fogalmaz, hogy a szerkesztésmód átalakításában

<sup>90</sup> Mario Mechelli: Az avantgardizmus. Képzőművészeti Alap Kiadó, Budapest. 1978. 344. p.

<sup>91</sup> Szabó György: A futurizmus. Gondolat Kiadó, Budapest. 1964. 232. p.

<sup>92</sup> Az értékelés pontosan így fogalmaz: „Mies azonban a Stijl-elemekből építészeti teret formál – úgy, ahogyan arra a Stijl követői sohasem voltak képesek.” (Vámosy Ferenc: Korunk Építésze. Budapest, 1974. 148. p.)

<sup>93</sup> George Kubler: The Shape of Time. New Haven, 1962.

újították meg a formát. Én azt teszem hozzá, hogy az elemek átértelmezése történt meg, amivel a fal elveszítette hagyományos jellegét és absztrakt síkká vált. A nyílás már nem „lyuk a falban”, hanem átlátszó felület, rés a síkok között. Az oszlopok, gerendák nem tartószerkezetek, hanem vonalak a térben. A födémek már nagyon távol állnak a boltozott terek tektonikus hangsúlyaitól, ők is síkká váltak. Bár ez az átértelmezés Wright-tól származik, mégis ők alkalmazták először legtisztábban ezeket az elveket az építészet e forradalma során.<sup>94</sup> Ebből az absztrakt geometrikus rendből épít szabadon formált egyensúlyt az építész. Az építészet a teherhordás által meghatározott terekről szól egészen idáig, most a tér szabad alakításáról beszél. Az esetleges rosszallás a Stijl mozgalmával szemben arra vonatkozhat, hogy ez a formálási mód néhol már meg is tagadja a tektonikát, és egy kicsit öncélú játékká válik, holott az építészet mindig is hasznos, és értelmes tárgyat szeretne alkotni. Nem vetem én meg ezért a mozgalom követőit, hiszen alapvető emberi sajátosság, hogy a frissen megkapott eszközöket birtokba kell venni, meg kell próbálni bátran élni vele, a használhatóságának határáig el kell menni, éppen azért, hogy az érvényességi köreit lerögzíthessük. Ez a történelemben nem egyedülálló jelenség: a korai gótika két alkotása szemléltetheti erre a példát. A laoni katedrális még az alkotás lázát, frissességét érzékelteti a szemlélővel, míg a párizsi Notre Dame már a formák megszabolázásáról szól. Az egyik még első indulatból alkot, a másik már mérlegel. Tehát természetesnek tartom a formák eme „túlfutását” és túlcsoportulását, és néha irigylem az alkotás ösztönösségét és önfeledtségét.

A De Stijl mozgalom tehát lehántotta az építészeti formáról a tektonikai tartalmakat, és az elvont geometria világát nyitotta meg számára. Vegyük ebben észre az elvek tiszta érvényesülését; a technológia is csupán eszköz, mely lehetővé teszi karcsú szerkezeteivel a szabad formálást, nem pedig tartalmilag is megjelenítendő tényező. Vele együtt a többi hagyományos és kevésbé hagyományos formát meghatározó tényező is háttérbe vonul: így a funkció<sup>95</sup>, a szerkezet (a tektonika), az anyagszerűség („a forma uralkodik az anyagon”<sup>96</sup>) és a narratív tartalmak is. Ebben a világban a századfordulót jellemző komplex, többdimenziós időszemlélet alig érvényesül, szinte kizárólag a *szubjektív*, tudományos látásmód, annak ellenére, hogy még kiáltványukban is szerepel az induktív alkotás szándéka („egység a

---

<sup>94</sup> Egészen bizonyos, hogy az építészet elemeinek átértelmezésének gondolata már ekkor legalább egy évtizedes múltira tekintett vissza. A De Stijl mozgalom bevallottan sokat tanult Wright-tól, aki a kor talán legkövetkezetesebb és legtudatosabb alakja. Nála elmélet és formálás teljes összhangban van. Ő fogalmazza meg a modern építészet alapelemeinek új értelmezését, amikor a Larkin-irodaház munkaközi makettjét szemlélve hirtelen másként kezdi látni épületét: eltávolítva a négy sarkot „...elkezdődött az, amit mindig is próbáltam csinálni. Tulajdonságokat (features) kaptam falak helyett. Ezt folytattam a Unity Temple épületével ahol már a fal semmilyen formában nem volt jelen, csak e tulajdonságok, melyek felületekként csoportosultak az enterieur köré.” Ebben a tervében elérte az építészetben a „doboz szétbontását” (destrukcióját) ahogy ő fogalmazott. (Saját fordításban Wright-idézet Bruce Brooks: Frank Lloyd Wright c. könyvében. Taschen, Nürnberg, 1991. 24. p

<sup>95</sup> Állítom ezt annak ellenére, hogy J. P. Oud kifejti, egy Wrightról szóló cikkében (De Stijl. 1918), hogy a „tiszta építészet” -többek között- az épületekben folyó emberi tevékenységek „szervezésének” homlokzatra és tömegformára vetítése vezet el. Ezt azonban az épületeik nem mutatják a formák legfeljebb a rugalmas belső alakíthatóságot fejezik ki, de a funkciót semmi esetre sem. Tanúi lehetünk az elmélet és a gyakorlat ellentmondásának, melyet még tapasztalhatunk a modern mozgalom történetében később is.

<sup>96</sup> Gerrit Rietveld így ír vörös-kék székéről. Idézi: Paul Overy: De Stijl. Budapest, 1978. 7. p.

sokféleségben<sup>97</sup>). Ebben a rendszerben az is skandalumnak számít, ha valaki eltér a vízszintes-függőleges fegyelemtől, és átlós kompozíciókat készít.<sup>98</sup> Az örök igazságot az általános megfogalmazásával akarja kifejezni; még ha ez az indíttatás filozófiai (Spinoza), kozmikus gyökerű is, a módszer akkor is racionális, és az egyedi műalkotásokkal is az általános érvényű kinyilatkoztatását keresi, vagyis alkotómódszerében deduktív. Nem az egyedi forma, jelenség érdekli, s annak vizsgálatával kíván az általánosra következtetni, hanem spekulatív módon létrehozza az elvet, és a forma ennek az elvnek a megtestesülése: formába öntése, azaz stílusa. Az egyediség – számára – nem lényeges: a művek is sorszámot kapnak (pl.: kompozíció 17), és az egyedi mű elillanásával a művészet megszűnését előlegezik meg. Nem véletlen, hogy az anarchista futurizmus és a dadaizmus is visszhangra talált e mozgalomban.<sup>99</sup>

Az utolsó bizonyítékként had hivatkozzak Mondrian új-kategóriájára, mely tökéletes definíciója a szubjektív idő jellegének, amiről azt mondtuk: *lineáris és véges*. Ebben kifejti, hogy minden régi a múltban valamikor volt új, de most a régi és az új abszolút és végleges módon különül el egymástól. Minden réginek vége. A gondolatok nyilvánvaló párhuzama önmagáért beszél.

Halvány árnyalatként e mellett tagadhatatlanul ott van a modern születésénél a *kozmosz* karakter, melyet a Kandinszkij idézet kapcsán már említettem: még, ha nem szakrális eredetű, akkor is egy egész világot kíván felépíteni kozmikus léptékben, mely a társadalmi földinduláshoz hasonlóan a teljes világkép –és ezen belül a művészet szerepének– gyökeres átforgatódását jelentette. Nem hallgatható el ugyanakkor, hogy ismert aforizmájukban –nyilvánvalóan– megtagadják a „szakrális közép” létezését: „A természet tárgya az ember, az ember tárgya a stílus.” Még akkor is sokatmondó, ha tudjuk, ez az egyediség elvetését volt hivatva kifejezni. De a gesztus, hogy helyébe megfogalmazzon a művészet valami kozmikus, új egységet, az erőltetés nélkül beleérthető kiáltványaikba.

### **II.6.2. Az új építészet – a „produktivizmus” alkotómódszere**

Az építészetet befolyásoló tényezők közé egyre erőteljesebben beszivárgott a 20. sz. elején a társadalom közvetlen politikai közege. Az építészeti tett egyben politikai cselekvés is lehetett immár. A művészetekben lezajló földrengések ebből a nézőpontból csak „utóregései” a politikai eszmerendszerek terén zajló változásoknak. Ez a közvetlen kapcsolat az orosz művészetben jött létre először a „Proletkult” szervezetével, melyet Bogdanov alapított 1906-ban. A hazai eklektika és Jugendstiel, valamint Art Nouveau hatása alatt fejlődő orosz építészet a századfordulón különösen érzékenyen vette észre a tömegek kulturális igényeinek problémakörét. Célul tűzte ki, hogy „a tudomány, az ipar, és a művészetek egysége által fogalmazza át a kultúrát... s a *tektológia* tudománya által nyújt természetes eszközöket az új közösség számára, hogy a hagyományos kultúrát és saját

<sup>97</sup> H. P. Berlage határozza így meg a mozgalom célkitűzéseit. Idézi: P. Overy: id. műve. 17. p.

<sup>98</sup> Mondrian kivált a mozgalomból, mikor elméleti okokra hivatkozva, Theo van Doesburg bevezeti a diagonális kompozíciót. (Paul Overy: De Stijl. Budapest, 1978. 8. p.)

<sup>99</sup> P. Overy: id. műve. 23. p.

anyagi termékeit egy magasabb szintű rendben egyesítse.”<sup>100</sup> Már elsöre érezhető a „világmegváltó” szándék, mely egy kozmikus méretű új rend megfogalmazását tűzi ki célul. Ugyanakkor a De Stijl mozgalommal ellentétben nem csupán egy hagyományos értelemben vett tudomány elméletét kell formába önteni, hanem több építészetén kívüli tényező ötvözetét kell komplex egységgé formálni. A posztulátumok alapján az látható, hogy a szubjektív, deduktív módszerek háttérbe vonulnak a spekulatív és induktív alkotói hozzáállással szemben. A valódi építészeti megnyilvánulásokra a 10-es évek végéig kellett várni, amikor építészeti tervek (tribünök, pavilonok, propaganda-építmények) születnek, köztük Tatlin emlékműve. Ebben a torony-építményben Kenneth Frampton is lát kozmikus gesztusokat, amely „metaforákat” a mozgalom művészet- és vallásellenessége ellenére az új társadalmi rend harmóniájaként fogalmaz meg. Hamar két karakteres irány válik szét: az egyik ezen az intellektuálisabb alapon a futurizmushoz hasonló szubjektív alkotói módszerekkel dolgozik, ennek eredménye egy strukturalista, konstruktivista utópia-építészet Nyikolaj Ladovszkij vezetésével, a másik egy amolyan programépítészet, mely funkcionalista, materiális alapon áll. Aranykorában ez az orosz avantgárd sokféleségében is tartja ezeket a futurista vonásokat, és összetettséget az alkotómódszerekben, de később egyre inkább a funkcionalizmus, a tipizálás irányában tolódik el. A futurisztikus épületterveket hasonló város-tervek követik, mely jelzi az építészeti problémák léptékváltását. Ezzel az összetettség körüli alkotói erények tudnak megbirkózni ami a komplex dimenzió induktív módszereit viszi az érdeklődés homlokterébe. A gondolati sokféleség 1932-ben teljesen ellehetetlenedik egy párthatározat következtében Az új irány a szocialista realizmus új-klasszicizmusa, mely reprodukivitásával hoz „új színeket” a rendszerbe, de valójában leegyszerűsíti az építészeti problémákat, beszorítva az alkotómódszereket is csupán a komplex mezőbe, a tudomány már nem az építészeti formával törődik, hanem az ipari termeléssel.

### **II.6.3. Az új építészet – a „klasszikus modern” alkotómódszere**

Paradox módon az egységesülő építészeti forma a „klasszikus modernizmus” korszakában mégis rendkívül sokszínű. A nagy mesterek alkotómódszerei eltérnek egymástól, ezért a forma, szinte személyenként más és más jelleget ölt. Ráadásul az alkotók is tudnak más és más elvek szerint alkotni pályájuk különböző szakaszaiban. Mégis az építészettörténet határozottan két csoportra osztja e sokféle tendenciát egy technológia-elvű és egy természet-elvű alkotómódszerrel jellemezhető csoportra. Az első a De Stijl és a Bauhaus nyomdokain indul el, a második az Arts and Crafts és Wright szellemisége által megtermékenyítve<sup>101</sup>. A korszak szellemi életének egységét

<sup>100</sup> Kenneth Frampton: A modern építészet kritikai története. Terc Kiadó, Budapest. 2002. 221. p.

<sup>101</sup> Meg kell jegyezni, hogy a Bauhaus indulásakor sok hasonlóságot mutat elveiben az Arts and Crafts szellemiségével: humanizálni próbálja az iparosított termelést. Sőt kiáltványszerűen hirdeti visszatérést a kézműves mesterségekhez. (Walter Gropius: The New Architecture and the Bauhaus. London, 1935. Idézi Preisich Gábor: Walter Gropius. Budapest, 1972. 11. p.) Ezekhez az induló elvekhez képest az utolsó korszak Ludwig Mies van der Rohe vezette szelleme már messze esik. Elgondolkodtató, hogy a modern mozgalom ennyire „elvtelen”, pontosabban mennyire „lazán” kezeli az elméletet, azaz mennyire nem fedti a kiinduló elveket a konkrét eredmény.

jelzi ugyanakkor, hogy mindkét mozgalom hasonló módon kezdi szervezni önmagát: a Bauhaus nagy hangsúlyt fektet kezdetben az elméleti és gyakorlati munka egységére és az oktatók-hallgatók együttműködésére; maga Gropius az iskolától megválva, tanítványaival hoz létre alkotóközösséget (TAC). Wright egy személyben olyan iskolát teremt meg, melynek tagjai közé több mint száz építész sorolja magát. Ő nem állami segítséggel, mint a Bauhaus, hanem saját maga hozza létre Taliezin East alkotóközösségét, majd Taliezin West néven a második iskoláját. Ez a szerveződése a szakmának önmagában hordja, mintegy megelőlegezi az alkotómódszerek sajátosságát. A „team-munka” révén való alkotás során a sok másféle elképzelésnek meg kell találni a „közös nevezőt”, a mindegyikben meglévő általánosabb igazságot. Képletszerűen: az egyediből bontja ki az általánost, tehát alkotómódszere: induktív. Ez a *komplex* mezőben képződő *eredeti-új* létrehozását eredményezi, amin nem lepődünk meg, hiszen az élcsapat, a De Stijl mozgalom, alkotómódszerében is jelen van, igaz ott magányos alkotókként, pusztán szellemi közösségben létezve (Mondrian és Doesburg soha nem is találkozott egymással). A már említett „klasszikusok” azonban ezt, az előzményekben még csak nyomokban fellelhető, induktív gondolkodást általánosítják, mely a formát meghatározó tényezők közé az építészet egyre több elemét visszahozza: az anyagszerűség, a szerkezetelvűség, és a funkcionalizmus náluk alapkövetelménnyé lép elő, és az elvont esztétikai jelentések helyett –vagy mellé– építészeti tartalmakat rendel a formához. Az „építés jelentőségét a maga egészében” kell megérteni, amely –mint új művészet– minden művészetet egyesít.<sup>102</sup> Az organikus irány –ezen felül– a tényezők közé beilleszt nem az építészet területéről származó elemeket is, melyeket Kurokawa után nevezünk most egyszerűen, szimbólumoknak (ezt ő, persze nem ebben az értelemben használta). A döntő különbség, tehát, az organikus és a technokrata irányzat között abban állapítható meg, hogy az utóbbi az építészet elemei és az azokat összekapcsoló elvek alapján formál, míg az organikus irány az építészetten kívülről is bevon elveket, mintákat a forma megalkotásához.<sup>103</sup>

A modernizmus *szubjektív* karakterét számtalan bizonyítékkal lehetne alátámasztani. A hagyományok lerázása után a formálást a tudomány eredményeire alapozták, és a tudomány működését alkalmazták a művészetekre is. A Bauhausban miután Johannes Itten miszticizmusán túlléptek, Moholy-Nagy, vagy Kandinszkij absztrakt esztétikáját oktatták, melyet tudományos elméletekké igyekeztek fejleszteni.<sup>104</sup> A „problémák elfogulatlan megoldását”<sup>105</sup> keresték Gropius saját szavait idézve. Saját maga is képletszerűen fogalmazza meg a deduktív alkotó módszer elsődlegességét az „akadémiák”, gyűlölt utánczásával (reproduktív módszerek) szemben: „... a

---

<sup>102</sup> Preisich Gábor: Walter Gropius. Budapest, 1972. 11. p.

<sup>103</sup> Ráadásul nem csak a forma megalkotásának forrásait helyezte részben az építészetten kívülre az organikus szemlélet, hanem annak hatókörét is: az építészetnek küldetése lett. Ez lehetett a nemzeti építészet megteremtésének feladata, az épületek és az ember fiziológiai szükségleteinek az egyeztetése, vagy a környezet és az épület összhangjának megteremtése, de akár az ember és a világmindenség összhangját is megcélozhatta ez a küldetés.

<sup>104</sup> Fontos megjegyezni, hogy ez az elméleti igényesség a német művészetelmélet területén nem előzmények nélkül való jelenség, hiszen Itten színelméletét (A színek művészet) a 19. sz. bölcelete, Goethe szintana (1810) készítette elő.

<sup>105</sup> Preisich Gábor: Walter Gropius. Akadémia Kiadó, Budapest. 1972. 11. p.

Bauhaus tanítása az anyagok, formák, színek összefüggéseinek, törvényszerűségeinek objektív létezésén alapul. A tanulót arra kell készíteni, hogy ezeket felismerje, továbbá: hogy befolyásoktól mentesen, efogulatlan módon, maga találja meg a formát. Organikus építészetét Wright is a természet megismerhető törvényszerűségeire építi.<sup>106</sup> Ugyanezt tükrözi Mies kristályos logikája is.<sup>107</sup> Egyfajta „tudományos” megközelítést jelent Le Corbusier öt pontja az építészetről.

De ugyanezt példázhatná az ókori eredetű „homo quadratus” és a Le Corbusier-féle modulator párhuzama is. Azonban ez a hasonlóság csak felszínes. Mint tudjuk, a vitruvius-i figura nagy műltra tekinthet vissza, hiszen a reneszánsz építészetelméletében is vállalkoztak értelmezésére. Megjelenési formáinak összevetése jól jellemzi az ókor, a reneszánsz és a modernizmus hasonlóságait és különbözőségeit. Az eredeti figura magában rejtette az ókor antik kultúrájának világlátását, hiszen a kozmosz és az ember összefüggéseit sűrítette egyetlen emblemikus alakzatba. Valójában az emberek számára ábrázolt kozmosz jelent meg benne: az ideák világa. A reneszánsz figura már nem a kozmoszt, hanem csak az embert közvetlenül körülvevő –a kozmoszról némileg leválasztott- természetet ábrázolta benne, és mint ilyen ugyan annak az összefüggésnek a következő olvasatát jelentette. A modulator tovább szűkíti az értelmezési tartományát a figurának, és benne már csak az építészet világa fogalmazódik meg. A folyamatban az egészen elvont tartalmak felől az egyre tárgyiasultabb valóság világába érkezünk; tehát felsejlik az objektív szemlélet lehetősége, legalábbis elméleti téren. Merem ezt kimondani azért, mert a vonatkoztatási rendszerben az összefüggés iránya megváltozik: míg korábban a kozmosz, vagy a természet leképezése volt az épület, melynek elveit a „homo quadratus” csak közvetítette, addig a modulator maga válik a mintává, mely az építészet világát szabályozza. Ebből fakad egy el nem hanyagolható sajátossága a „homo quadratus”-szal szemben: ez az a tény, hogy nem a vitruviusi figura következő változata, hanem csak legfeljebb parafrázisa, párhuzama annak. Nem geometriai összefüggések, hanem pusztán metrikus adatok megjelenítésére szorítkozik. Hiányzik belőle a szerkesztett világ, mint minta, viszont formájában: eredeti. Nem leképez, hanem teremt összefüggéseket, amely jellegzetességében a *komplex* dimenzió eredeti-új alkotása villan meg, míg a szubjektív vonás csak a gondolkodás vázát biztosítja pusztán analógiaként.

Ez a komplexitás teljesedik ki a klasszikus modern mozgalom keretei között. A funkcionalizmus, a belső tér rendeltetése által meghatározott tér, tömeg, és homlokzatformálás szinte minden alkotóját jellemzi Gropiustól a Wrightig. Az anyagszerűség követelményeit a neoplaszticizmus nyomdokain járó Le Corbusier, a nyers beton felületek poétája hirdeti meg. A szerkezetszerűség a Mies-i alapelvekben a leghatározottabb. Az összetettség által meghatározott forma értelmezését kiterjesztik egész épület együttesekre, sőt városokra is, és ezen a ponton –építészetén kívüli- szociális, társadalmi

---

<sup>106</sup> „A dolgok természete –a törvényszerűségek megismerhetőségének vallása, a strukturális összefüggések hangsúlyozása jellemzi filozófiájának materialista oldalát.” Írja Wright-ról Vámosy Ferenc: id. m. 115. p.

<sup>107</sup> „Mies a De Stijl-módszert építészeti célok szolgálatába állítja; a fallemek a modern fizika tér-idő kontinuumának megfelelő, új típusú térstruktúrát alkotnak.” Idézet Bonta János: Ludwig Mies van der Rohe c. könyvéből. Budapest, 1978. 11. p.

szempontok is költöznek a rendszerbe. Komplex jellegű a determinációs rendszer is és ugyan úgy annak érvényességi köre. A klasszikus modern komplex időszemléleten alapuló kreatív alkotómódszere ezeken a jelenségeken alapszik.

Érdemes azonban néhány „anomáliát” megemlíteni ebben az emléktanyagban. Ilyen Le Corbusier Ronchamp-i kápolnája. Ebben a szakrális épületben azt az öt alapelvet, mely tevékenységének alapja volt, hiába keressük. A funkcionalizmus racionális ökonómiája teljes mértékben hiányzik. A szerkezetszerűség a ferde falak rabc-álarca mögül még csak ki sem kacsint. Talán csak a nyers beton őszintesége, és a szabad vonalvezetésű falak hirdetik az eredeti alapelvek jelenlétét. Mi magyarázza ezt a pálfordulást, vagy következtelenséget? Mintha itt egy kevésbé tudatos, elméleti ember ösztönös alkotása jelenne meg. Mintha ez a szabadon formált építészeti tér minden -addig az elméleti megfontolások által elfojtott- alkotási vágyat összegezne, mintha a *tudatos én* alul maradt volna a *tudat alatti énnel* szemben. Épület-szobor született, melyben a De Stijl legnemesebb hagyományai folytatódtak. A komplex látásmód, a tudományos rendszerszerűség kimaradt ebből az alkotásból. Fogalmazhatnánk úgy is, mintha Le Corbusier plasztikus építészetének „tudatalattijában” mindig is ott lett volna ez a szabad szellem, a De Stijl. A marseilles-i lakóház homlokzatának semmivel sem indokolható apró szabálytalanságai, a tetőfelépítmények szabad komponálása, a chandigarh-i igazságügyi palota homlokzatának dekoratív rácsa, vagy a la Thourrette-i kolostor homlokzatának szabálytalan ritmusú lamellái, mind-mind ennek a „búvópataknak” az átsejlesztét jelzik, ami Ronchamp-nál ért el a felszínre a maga teljességében.

Egy másik ilyen anomália Ludwig Mies van der Rohe alkotásaiból érhető tetten. Vámosy Ferenc azt mondja –összevetve Le Corbusier és Mies építészetét, hogy „Mies későbbi épületei egyszerűbbek, természetesebbek, építészebbek.”<sup>108</sup> Ebben a megállapításban ott sejtem -az előzőekben vázolt „búvópatak”-, a De Stijl alkotómódszerek kissé öncélú, mesterkéltségének kritikáját, mellyel szembeállítja a tiszta építészeti hozzáállás őszinteségét és természetességét. Belátom bátor dolog e tisztaságban anomáliát látni, de a modernizmus általános, komplex szemlélete viszonylatában mégis eltérő elemként értékelhető. A Sullivan-i „forma követi a funkciót” elvvel szemben Mies végül is tagadja a funkcionalizmust, a flexibilitást hirdetve a „kevesebb – több” esztétikai elvét fogalmazza meg. Pontosabban azt az elvet, ami az épület tömegében, homlokzatában megjelenítené a tér funkcionális tartalmát. Épületeiről nem lehet megmondani, hogy oktatási épületek, kiállítóterek, vagy lakóépületek. Az építészeti formát megfosztja többrétű jelentésétől, kizárólag a szerkezet elve, az iparosított gyártás termékének a logikája fejeződik ki az épületein. Mivel ez a gyártás tömegterméket eredményez, az elemek összeállításának racionális elve, pedig sok variációt nem hordoz, az építészeti formálás középpontjába az *elemek kapcsolódásának* mikéntje kerül. Az isten a részletekben lakik. Az ipari termelés tudományos meghatározottságú, és ennek az elvnek az építészeti formára adaptálása szinte kizárólagos Miesnél. Összegezve azt állítom, hogy

---

<sup>108</sup> Vámosy Ferenc: *Korunk Építésze*. Budapest, 1974. 149. p.

ez az alkotómódszer eleve a tárgyiasult formából építkezik (ipari termék), és oda tér vissza (semleges forma) miközben az összeállítás elvét is az alapelem diktálja (technológia). Képletszerűen rajzolja elénk az objektív szemlélet önmagából induló és önmagához visszatérő alkotómódszerét. Nem kíván minden áron általános igazságokat megfogalmazni (komplex idő, induktív alkotómódszer), nem törekszik egyediségre (szubjektív idő, deduktív alkotómódszer), nem foglalkozik a mindenséggel alkotás közben (kozmosz idő, fogalmi alkotómódszer), csak a tárgyiasult formával, az elvekkkel, melyek létrehozták azt, és az ezekből következő kompozíciós viszonyokkal (az elemek kapcsolódásával). Ennek az építészeti formának az érvényessége időben véges, és ciklikus: nem véletlen, hogy előnyben részesíti a szerelt szerkezeteket, hiszen azok –elvben- bonthatóak és újra felhasználhatóak. Összegezve: Mies alkotómódszere megtartotta szubjektív, tudományos jellegét, de mellé az objektív módszer kapcsolódott, míg a komplex szemlélet hátrébe szorult.

Az organikus irány építészetének funkcionális mivolta egy pillanatig nem vonható kétségbe. Tekintettel arra a tényre, hogy Wright Sullivan tanítványa, természetesnek vehetjük nála ezt az elméleti kontinuitást. De az épület nemcsak a funkciójának felel meg, hanem kifejezi a környezetet, - elsősorban a természeti környezet-, valamint az épület kölcsönhatásait is. Ebbe bele lehet érteni a fiziológiai, kulturális és esztétikai kapcsolatokat egyaránt. Ezzel nem csak az építészetéről kíván szólni az alkotás, hanem valami másról, többről is. Ez a „többlet” sokféle formát ölthet. Szólhat egyfajta szakrális közéről, mely a világ rendjének, „belső lényegének” kifejeződése, mint ahogyan az Wright idézett mondatából derül ki, és ezzel egy időben egy eszményi világról, „Usoniáról”, mely egy szabadságukban kiteljesedő egyénekből álló demokratikus társadalom vízióját rajzolja meg. Az építészet így szimbolikus jelentéseket vesz fel; ezért használtam Kurokawa determinációs rendszerének szimbólum kategóriáját az organikusok jellemzésére. Azt mondhatjuk tehát, az ihletet az építészetten kívülről is meríti ez a gondolkodásmód. Ezzel a többletjelentéssel a *komplex* szemlélet egybeolvad a *kozmosz*szal, és noha nem vallási öltözetben jelenik meg, de mégis a fogalmi indíttatású alkotómódszer kap lehetőséget a megnyilvánulásra.

Ez utóbbi jellegzetességnek a következménye, hogy a minta nem csak elvont, elméleti jellegű lehet, hanem sokkal konkrétabb, és tárgyiasultabb is. Így hathat mintaként Wright építészetére a távol-keleti tradicionális, vagy a közép-amerikai pre-kolumbián kultúra. Talán ezt a mintakövető karaktert jellemzi Vámosy Ferenc is, amikor azt mondja, hogy Wright a szecesszióból ment át szellemiséget kései épületeivel.<sup>109</sup> Az a tény, hogy közvetlen mintákat követ, a *ciklikus* alkotói módszer halvány jelenlétére utal, ami a szecesszió építészetében is karakteresen megtalálható. Talán itt ragadható meg leginkább a különbség az organikus és a technokrata irányzat hagyományhoz való viszonyában: az organikus mindig folytatni akar valamit, és ahhoz illeszkedni kíván, míg a másik szakít a hagyománnyal, és ellenpontot képez vele szemben. Ezért jelenik meg az organikus építészetben

---

<sup>109</sup> Vámosy F.: id. műve. 121. p.



a komplex és szubjektív szemlélet mellett a ciklikus és a kozmikus látásmód is.

Az organikus irányon belül az egyes áramlatokat az különbözteti meg egymástól, hogy a minta, amihez igazodik, az micsoda. A legszélesebb körű merítési lehetőséget talán Wright használta ki. Már az előbb látott minták alapján is kimondhatjuk, hogy az általános kultúrtörténeti környezetben keresi az ihlet forrását. Legyen az bár angolszász, japán, vagy maya kultúra; az azokban fellelhető természetes harmóniát igyekszik átmenteni. Természet és társadalom egységét fogalmazza újra és újra épületeiben, keresve a „belső lényegét”. Talán nála lehet a leghatározottabban a kozmikus karaktert is felfedezni, ami nem meglepő, ha mélyen vallásos családi háttérre gondolunk.<sup>110</sup>

Richard Neutra a fiziológiai szükségletek oldaláról keresi az építészeti formát indokoló elveket. Házai a biológiai szükségletekkel egyeztetett forma építészetét teremtik meg. Számára e biológiai szükségletek a pszichológiai szempontokkal is kiegészülnek, ami az építészetelmélet egy új irányát jelöli ki. *„Az individuál és szociálpszichológia végül az idegélettannal egyesülve fogja vezetni a tervezőt a reakciók megfigyelésében és tervezésében.”* Írja egy fejezetcímében az 1954-ben fogalmazott gondolatai alapján született könyvében.<sup>111</sup> Egy olyan építészet vízióját rajzolja meg, a mely a tudomány mindenhatóságában hisz. *„Talán néhány entero-receptor kivételével a tervezőnek szinte közvetlenül kell befolyásolnia ügyfele, sőt az egész emberiség egész sokrétű érzékszervi berendezését. Azok az iskolák, amiben a jövő környezettervezői tanulnak, meg fogják ismertetni őket ezzel a fiziológiai billentyűzettel, amelyen majd megértéssel és harmonikusan kell tudniuk játszani.”*<sup>112</sup> Noha ez a vízió nem valósult eddig meg, mégis ez a fajta tudatosság beköltözött az építészet szemléleti módjai közé és belőle sarjadt először az energia-tudatos, majd a környezet-tudatos, végül napjainkban – némi túlzással – az ön-tudatos (intelligens házak!)<sup>113</sup> építészeti tervezés elmélete. Az ő tervezési módszerei tehát elsősorban a szubjektív, tudományosság alapjain állnak. A komplex holisztikus szemlélet ehhez képest másodlagos, és már csupán a formát mozgató fogalmi rendszer építészetén kívülsége hordozza magában a kozmikus karaktereket. Ez utóbbi a tudomány mindenhatóságának homályos mítoszát rajzolja az alkotás háttéréül.

A kultúrtörténeti és a pszichológiai gondolkodási minták után közvetlen formai forrásokat is biztosít az organikus szemlélet az alkotók számára. Az organikus, azaz természeti formák mintája meghatározhatja az építészet elemeinek egymáshoz rendelését. Ilyen módon alkot majd a Wright-tanítvány, Bruce Goff, aki a biológiai sejtek kapcsolatait ülteti át az építészeti

---

<sup>110</sup> Bruce Brooks írja róla, hogy Wright építészeti egyénisége a „vidéki, erősen wells-i gyökerekkel rendelkező farmer-világból” emelkedik ki, és szellemi téren elsősorban az „unitárius transzcendens” elvekre alapozódik. (Bruce Brooks: Frank Lloyd Wright. Taschen, Nürnberg, 1991. 14. p.)

<sup>111</sup> Richard Neutra: Építészet és természet. Budapest, 1985. 93. p.

<sup>112</sup> R. Neutra: id. m. 92. p.

<sup>113</sup> Neutra az intelligens házak prototípusát alkotja meg az 1964-'65-ben tervezett Városi Levéltár épületével Los Angeles-ben. Az épület külső érzékelőivel az árnyékoló lamellák beállítását határozza meg, ezzel aktív napvédelmet biztosít.

terekre.<sup>114</sup> Számára az *organikus kapcsolat* problémája a fontos. Más tanítványoknak, mint Paul Solerinek maga az *organikus forma* lesz fontos, és mintaként egyre fantasztikusabb irányba lép. Az első irány a szubjektív tudományosság (deduktív módszer), míg ez utóbbi irány a ciklikus (reproduktív módszer) formalizmusának irányába lép. Az első csoport az organikus forma elvi követésével valami mély igazságot igyekszik feltárni a valóságról. A természeti formák evolúcióban kiforrott harmóniáját jelenítik meg. A második csoport a megtestesült elvet, magát az organikus formát ülteti át az építészet szerkezetébe. Az *organikus elvű* szerkesztés irányzata foglalja magába Alvar Aalto és az őt követő finnek, vagy a japánok és a metabolisták építészetét. Az *organikus formák* követői közé sorolom a tartószerkezet elvi működését formává gyűrő konstruktőröket, Pierre Luigi Nervit és követőit, valamint a strukturalistákat, akik a ciklikus és tudományos alkotómódszereket részesítetik majd előnyben.

A klasszikusokhoz sorolható Alvar Aalto organikus szemlélete más, mint Wright-é. Vámosy Ferenc úgy fogalmaz, hogy Aalto-nál az *építészet* szervessége nyilvánul meg -a szerkezetek, térkapcsolatok és formák magától értetődő természetessége.<sup>115</sup> Tovább bontva ezt a gondolatot azt mondhatjuk, hogy míg Wright-ot a természet teremtettségében megnyilvánuló belső lényeg, szakrális közép érdekelte elsősorban, addig Aalto-t a működő természet: annak esetlegességével és változásával. Aalto pályájának elején a Jugendstil finn változatának alapjain építkező tiszta Bauhaus formálás sajátosságait mutatja, amivel a komplex és szubjektív módszerek hagyományozódnak tovább. Aalto kezdeti sokféleségén, tehát, átsüt az északi neo-klasszicizmus, vagy romantikus klasszicizmus Asplundtól eltanult racionalitása. De ezen a geometrikus fehér korszakon is átsejlik már az organikus összetettség, noha még csak az anyagok érzékenyebb használata mutat eltéréseket. Vámosy Ferenc írja: kezében az anyag „önmagánál többé, különös »...« jelentések hordozójává” válik.<sup>116</sup> Sajátos párhuzam juthat eszünkbe, hiszen az anyag ilyen belső lelkületét már próbálta megfejteni Antoni Gaudí is. Nála is ebben fedeztük fel a kozmikus alkotói módszer jelenlétét, tehát Aalto-nál is ebben találjuk most meg. Későbbi alkotói korszakában egyre-másra jelennek meg a természet esetlegességének szabálytalanabb vonalai: a Vuoskanniska templom alaprajzi szabadsága azonban már a Bauhaus Le Corbusier-féle plasztikus reformjával rokon. Persze más alapokon fejlődik ki, hiszen Aalto-nál a természet folytatásaként, a természettel teremtett harmóniát keresve jutunk el ehhez a felszabadultsághoz. Persze épületeinek az előbbieken említett „magától értetődő természetessége” nem csak a természetet utánzó alaprajzi formálásban, hanem szinte minden épületén máshol jelenik meg. Egy bútor csomópontjában, egy előadóterem tartószerkezetében (Otaniemi Műszaki Egyetem), a kollégiumi szobák természeti környezettel együttműködő tájolásában. Szabályosság az esetlegességben, szabálytalanság a rendezettségben – így fér meg egy épületen természetes egyensúlyban az elvont geometria és az organikus forma.

---

<sup>114</sup> Fontos megjegyezni, hogy magának Wright-nak is volt arra kísérlete, hogy a természeti formát közvetlenül mintaként használja: ez a minta a méhsejt hexagonális rendszere volt.

<sup>115</sup> Vámosy Ferenc: id. m. 160. p.

<sup>116</sup> Vámosy Ferenc: id. m. 161. p.

Lényegében ennek a dinamikus egyensúlynak a szellemében alkot - Aalto-t követve- a felnövekvő építészgeneráció: Aarne Ervi, Timo Penttilä, Reima Pietilä és mások. Épületeik együttműködnek a természettel: hol szigorú geometrikus alaprajzi egységeiket variálják szabálytalan együttessé, hogy ezzel oldódjanak fel a természeti képződmények között (Itäranta sorházak, Tapiola), hol az épület szigorú raszter beosztását oldják fel a szabálytalan térkerület-formával, igazodva az esetleges, nőtt környezethez (Dipol ifjúsági központ, Otaniemi). De ők már a modernizmus második nemzedéke, akik számára az eddigi eredmények már adottak – ezért számukra a formálás már más kérdéseket vet fel.

### III. A történeti elemzés eredményeinek értékelése

A történeti elemzést itt most befejezem, hiszen kezd olyan szövevényessé válni a tendenciák rendszere, hogy jelen dolgozat terjedelme nem teszi lehetővé ezek elemzését. Azonban az eddigiek is elégséges bizonyítékkal szolgáltattak annak belátásához, hogy a történeti építészet végigtekinthető az alkotómódszerek szempontjából. Az egyes korszakokban meg lehetett találni azokat a gesztusokat, építészeti tetteket –öltsenek testet azok épület, konkrét terv, avagy verbális tartalom formájában-, melyek beazonosították számunkra az egyes korok időszemléletét, és ezzel párhuzamosan, tervezési módszereit. Végigtekintve rajtuk érdemes néhány megállapítást tenni.

		KOZMIKUS IDŐSZEMLELET	NATURÁLIS IDŐSZEMLELET	SZUBJEKTÍV IDŐSZEMLELET	KOMPLEX IDŐSZEMLELET	OBJEKTÍV IDŐSZEMLELET	
		Fogalmi (spekulatív) alkotói módszer	ismétlő (reproduktív) alkotói módszer	Egyedi (deduktív) alkotói módszer	Általánosító (induktív) alkotói módszer	Javító (korrektív) alkotói módszer	
ÓKOR	Mezopotámia	2	2	0	0	0	
	Egyiptom	2	2	-1	0	-1	
	Görögország	-2	-1	2	0	0	
	Róma	1	-1	2	2	-1	
KÖZÉPKOR	Ókeresztény	3	2	1	0	-1	
	Bizánc	3	-1	0	2	0	
	Preromanika	-1	2	2	2	0	
	Romanika	2	2	2	2	-1	
	Gótika	2	2	2	2	0	
ÚJKOR	Reneszánsz	-1	2	2	0	0	
	Manierizmus	0	2	2	2	0	
	Barokk	2	2	2	2	0	
	Korai klasicizmus	0	2	2	1	0	
19. SZÁZAD	Klasszicizmus	0	2	2	2	-1	
	Romantika	0	2	1	2	1	
	Eklektika	0	2	2	2	-2	
SZÁZAD. FORDULÓ	Arts and Crafts	1	2	1	2	0	
	Art Nouveau	0	2	0	2	0	
	Szecesszió	Oszták	0	2	2	2	0
		Magyar	-1	2	1	1	0
		Katalán	2	2	2	2	0
	Jugendstil	Német	0	1	2	2	0
		Finn	-1	2	2	2	0
	Premodern	Amerikai	2	2	2	2	0
		Európai	0	-1	2	2	0
	MODERN	Műemlékvédelem	0	2	1	-1	-2
Futurizmus		0	0	2	0	2	
De Stijl		1	0	2	1	0	
Produktívizmus		2	0	2	2	1	
"Klasszikus" Modern		Gropius	0	0	2	2	0
		Mies van der Rohe	0	0	2	1	2
Wright		Le Corbusier	0	0	2	2	0
		Aalto	2	2	2	2	0

Az egyes korszakok soha sem egyetlen alkotói módszerre építették a forma teremtését. Értelemszerűen: minél gazdagabb módszereiben egy kor, annál árnyaltabb formálásában. Természetesen lehet hangsúlyokat megállapítani annak tekintetében, hogy az egyes alkotói módszerek dominánsabbak, vagy inkább háttérben munkálkodóak. Ezt jelen dolgozatban talán kissé szubjektív ítélet alapján határoztam meg, de egy későbbi részletesebb vizsgálat már statisztikai alapon korrigálhatja az így

kapott eredményeket. Valamivel pontosabban meg lehetett ítélni, hogy egy-egy módszert kreatív, vagy konzervatív módon alkalmaztak, hiszen könnyen eldönthető, inkább az új-teremtés, vagy a régi forma megtartásának szándéka vezérelte az alkotókat. Fontos tanúsága a vizsgálatnak, hogy akár a módszer értelmének (kreatív vagy konzervatív), akár dominanciájának megváltozása jelentősen átalakíthatja az építészeti formát. Nem is beszélve arról, hogy az alkotás más és más szintjén nyilvánulhat meg egy-egy alkotómódszer, a koncepció megalkotásától a részletképzésig.

Fel kellett ismernem, hogy a történeti végigtekintés nem mutatott szabályosságot az alkotómódszerek megjelenésében és elhalványulásában. Ugyan halványan kitapintható egy-egy történeti koron belül a hangsúlyok finom elcsúszása a kozmikus dimenzió felől a materiálisabb dimenziók felé, de ennek nem tulajdonítanak nagy jelentőséget. Először zavarba ejtő lehet ez a szertelenség, Hajnóczy Gyula és Szentkirályi Zoltán kristályos, szabályos változást felmutató elméleti rendszereihez képest. Azonban ők az építészeti átfogóbb egységeire nézve végeztek vizsgálatokat: Hajnóczy a topológiai tértípusok mennyiségi és minőségi elemzése esetén, Szentkirályi a térszervezetek kompozícióinak kultúrtörténeti összefüggései terén. Ezen összetett rendszerek már kisebb szórást mutatnak a változás során, mint az én „kis hatótávolságú” vizsgálatom, aki az újdonság megalkotásának lehetséges módozatait elemeztem, s csupán a hagyomány és kreativitás szempontja alapján teremtettem kategóriákat. Az építészeti egészéből ennyire kis részletre összpontosító vizsgálat érzékenyebb a közvetlen körülményekre, s nagyobb oszcillációját mutatja a folyamatoknak. Az is elképzelhető, hogy ezek a részfolyamatok nem is illeszkednek a nagy trendekhez, hiszen olyan mértékig nem is részei közvetlenül azoknak. Mintha a molekuláris kötések energiáit vizsgálva nem látnánk a gravitáció összefüggéseit.

Más oldalról közelítve ez a „rendetlenség” megnyugtató is lehet. A kristályos zárt rendszerek azt a képzetet kelthetik, hogy a változás, vagy valami eleve elrendelt elv alapján jön létre, vagy a folyamatok bemutatásának optikája csak egy lezárt, véges univerzumban lezajló, gépies reakciót mutat. A történeti szemléletű vizsgálatoknak lehet sajátossága ez a lezárttság, hiszen ha nyílt végű lenne a rendszer, akkor lehetne „jósolni” ez alapján. Holott ezek a kutatások nem erre szolgálnak, hanem arra, hogy a már lezajlott, és megismerhető folyamatok között összefüggésekre mutasson rá. Ugyanakkor maguknak az összefüggéseknek a *változása* már kimutat a rendszerből, hiszen nem objektív tényezők vizsgálatát feltételezi, hanem a sokkal változékonyabb szubjektum hozzáadott viselkedését is ráterheli arra. E rendszerre szinonimaként, vagy párhuzamként a ma oly divatos káosz-elméletek illenek. A matematika valószínűség-számítás ágából származó elmélet a sokszorosan összetett rendszerek viselkedésének vizsgálatára való, mint amilyen az időjárás. Az ismert hasonlatot idézve egyetlen lepke szárnyrezdülése Braziliában viharrá eredményezhet Floridában. Ennek a valószínűsége, persze, igen csekély, de matematikailag kifejezhető mennyiség. Az ilyen módon viselkedő rendszerek szinte megjósolhatatlan végeredményre vezetnek. A leonardói szállóige új értelmezést nyer a 21. században: „Nem léphetsz kétszer ugyan abba a folyóba...” Még az azonosnak látszó kiindulási adatok és ugyan az a matematikai számítási modell sem biztosítja, hogy ugyan az lesz a végeredmény. Sőt maga a

matematikai modell sem vezethet kétszer ugyan arra az eredményre, mivel csak valószínűségekkel számol, és az egyedi bekövetkező kimenet szempontjából mindegy, hogy előzőleg 1%, vagy 99% volt bekövetkezésének a valószínűsége.

Az építészet jövőjére vonatkoztatva a „lepke-analógiát” –hál’ Istennek!– nem jósolható meg, milyen lesz jellemző formája pár év múlva, vagy pár évtized múlva. Viszont minden egyes építész „szárnyrebbenése” építészeti „vihart” kavarhat. Ez mérhetetlen felelőséget ró a mindenkori építészet oktatására. Különösen abban a szédítő információ-áramlásban, ami bármelyikünk tetteit, építészeti megnyilvánulásait, hozzáférhetővé teszi a világ számtalan helyén.

#### **IV. AZ ÉRTEKEZÉS HASZNOSÍTÁSÁNAK LEHETŐSÉGEI, A KAPCSOLÓDÓ PUBLIKÁCIÓK**

Az értekezés alapját képezheti egy további részletesebb kutatásnak, mely a jelenleg kibontatlan, részben szubjektív megállapításokat pontosítja. Ezt tovább finomíthatja egy tematikusabb tárgyalásmód, ahol a források szerint különülnek el a fejezetek, azt alapul véve, hogy a kategóriák jelentkezését az egyes korszakokban általános filozófiai, vallástörténeti művek, vagy irodalmi reflexiók a művészetekről, építészetéről, esetleg alkotások összehasonlító elemzése alapján mutatjuk ki. További szempontja lehet a vizsgálatnak a fejezetek épület-típus szerinti bontása, hiszen az eltérő funkciójú épületek lehet, egészen másféle alkotói módszereket követelnek maguknak egyazon korszakon belül, és ezek jellemzőek lehetnek magára az épület-típusra korszakokat átívelő módon. További feladat lehet az értekezés által vázolt kategóriák összevetése más építészetelméleti művekben megjelenő, hasonló fogalmakkal. Elsőként szemügyre kell venni a tartalmi és módszertani értelemben is mintául vett Szentkirályi által megalkotott történelmi kategóriákban megjelenő módszertani képleteket, és elvégezni az eltérések és egyezések okának feltárását.

Különös tanulságokat hordozhat a történeti áttekintés kiterjesztése a 20. sz. és a kortárs építészet korszakaira, mely a kategóriarendszer építészeti kritikában való felhasználásának lehetőségét veti fel.

A kategóriák kortárs építészeti alkalmazása más lehetőséget is rejt: közvetlenül felhasználható az oktatásban mind az elméleti, alapozó ismeretek terén, mind a tervezés-oktatás gyakorlati feladatai közt. Ezzel nem csak az építészetelmélet és a tervezői gyakorlat kerülhetne szorosabb kapcsolatba egymással, de előbbé válhatna a kortárs magyar építészetben az előttünk járó elméleti és történeti művek szerzőinek európai szintű tudása. Ennek helyet adhat az oktatás napjainkban zajló reformja, melynek keretén belül az Építészettörténeti és Műemléki Tanszék tárgyainak szerkezetét átformálja, és új egységes tárgycsoportokat formál meglévő, aktualitásukat veszített tárgyiból, nagyobb hangsúlyt adva a műemlékvédelemnek és építészetelméletnek. Ezek a tervezésoktatás tanszékünkre jelmező szemléletét alapozzák meg.

\*

Az értekezés témájához szorosabban kapcsolódó publikációk:

*A műemlékvédelem válsága.*

Építés- építészettudomány XXIX. 3-4. 2001. 389-414. p.

*20. századi gondolatok a visegrádi királyi palota helyreállításának történetében*

Műemlékvédelmi Szemle XII. 1. 2002. 165-196. p.

*Medieval Architecture. Lecture Notes*

Achitectura Hungariae 2007.