

A SZENT ÉS A PROFÁN SZIMBOLIKÁJA AZ ÉPÍTÉSZETBEN

FIZIKAI ÉS METAFIZIKAI ÜZENET-RÉTEGEK ÉPÍTÉSZETI JELEKBEN

El adás

írta:

Sólymos Sándor

Magyar Képz m vészeti Egyetem

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános el adás, rádió és televízióadás,
valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illet en is.

Copyright © Sólymos Sándor, 2000

A szent és a profán szimbolikája az építészetben

Fizikai és metafizikai üzenet-rétegek építészeti jelekben

Tartalom	2.
Bevezet a "hierophan" és a "prophan" értelmezése	3.
Építészeti jelenségek, jelek	3.
Három kép	6.
A Colosseum motívum	6.
A Mondrian motívum	10.
A Tadao Ando motívum	13.
Lesz rhet tanulságok	14.
Jegyzetek	18.

Bevezet a hierophan és a prophan értelmezése

Az el adás nem informatív, sokkal inkább meditatív kíván lenni. Nem azt akarom elmondani, hogy ami van az mit ér(het), hanem azon kívánnék t n dni, hogy ami van az mit jelent(het). Az el adásban nem annyira a "szakralitás" és a "szekularitás" építészeti szimbolikájáról szeretnék beszélni, hanem az építészeti kvalitásokban egyszerre - egymást kiegészít en - megnyilatkozó megszenteltségr l és hétköznapiságról. Intellektuális magasrend ségr l és praktikus célszer ségr l. Ebben az értelmezésben a megnyilatkozó szent-ség nem lesz feltétlenül a vallásos értelemben vett SZENTSÉG fogalmával egybees , míg a megmutatózó profán-ság sem lesz feltétlenül az, amivel szellemi dimenziókban nem lehetne mit kezdeni.

Közelebb jutunk tárgyunk - a SZENT-ség" és a PROFÁN-ság" - értelmezéséhez két egyszer szókép felidézésével. Azt szoktuk mondani arról a dologról, ami mindenki számára egyértelm , bár esetleg nincsen rá szabály, hogy "a megszokás, a közmegegyezés szentesíti". Ett l kezdve az a dolog idézhet , lehet rá hivatkozni, mi több, szimbolikus értelemben használhatóvá válik. Mint pl. az 56-os - piros, fehér, zöld - lyukas magyar lobogó, melyet a 90-es román forradalom, mint szimbolikus értelm , közismert jelet használt a maga - kék, sárga, piros - trikolórja megszentelt változataként.

Fordítva is m ködik a dolog. Azt is mondjuk, ha valamilyen emelkedett jelentés dolog, vagy pl. kulturális, vallási, szexuális tabu, m vészeti alkotás a szokásostól eltér , ahhoz nem méltó kontextusban fordul el , hogy a helyzet, az ilyen környezet a jelentését profanizálja. Pl. amikor híres zenedarabok közismert f témáját mobiltelefonon halljuk a telefoncsöngés helyzetében, ami hovatovább az eredeti zenem élvezetét teszi lehetetlenné.

A "szent" és a "profán" szavakat nem a szokásos jelentésben használja az el adás. Leginkább Mircea Eliade: "A szent és a profán" c. könyvében "A szent megnyilatkozik" cím bevezet fejezet értelmezése áll legközelebb az általunk itt alkalmazott jelentésekhez. Ezért választottunk olyan címet, amely félre nem érthet formában utal Eliade könyvére. Az el adásban az építészeti - építészethez közeli - jelenségek, ornamentált, strukturált felületek szimbolizmusával (ennek egy részterületével) szeretnék foglalkozni abból a megközelítésb l, ahogyan ezekben mindenkor/mindenhol megnyilatkozik a kozmikus, az egyetemes elrendezettség, és ahogyan ezek megjelenhetnek a mindenkori/mindenholi kozmosz-felfogásnak megfelelő en.

Az építészetben HIEROPHANIA (a "szent-ség" megnyilatkozása) és PROPHANIA (a "hétköznapi-ság" megnyilatkozása), nehezen választhatók el egymástól.

Építészeti jelenségek, jelek

Az építészeti jelenség mindenkor és mindenhol túlmutat önmagán. Azon túl, hogy célszer és hétköznapi igényeinket elégíti ki, a világról kulturális és civilizációs kódok révén feltárható üzeneteket is kommunikál. A mindenkori építészet "paradoxiális médium". Amit látunk, amire használjuk térben és célszer en, azon túl intellektuális viszonyt kell kialakítanunk vele. Az építészet hétköznapi (anyagi, használati) kontextusban m ködik, de min sége (minem sége) szellemi, interpretációs kontextusban hat, ott nyeri el az értelmét - ott nyilvánul meg - "nyilatkozik meg". Intelligibilis (csak elgondolható) térben és célszer ségben kell megragadnunk, interpretálnunk, hogy lényegének közelébe juthassunk. Azt mondja Eliade: "Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy minden hierophania (a szent-ség megnyilatkozása) - még a legelemibb is - paradoxon. (...) A szent k továbbra is csak k (profán néz pontból),

miben sem különbözik az összes többi k t l. Azok számára, azonban akiknek a k , mint szent(ség) nyilatkozik meg, a k közvetlen valósága természetfölötti valósággá alakul át. Azon emberek számára, akiknek vallási élményük van, az egész természet, mint kozmikus szentség nyilvánul meg. Ilyenkor a kozmosz egésze hierophaniává válik." Viszont - egészíteném ki Eliade véleményét a saját szavaimmal - azon emberek számára is, akik esetleg nem igényelnek vallásos magyarázatot a világ dolgaival kapcsolatban, lehetséges a természet vagy a civilizáció jelenségeivel kapcsolatban megrendít¹ élmény és ezt a m vészet készíti el számukra. S t a m vészet a maga min ségeivel függetlenül a vallásos, vagy vallásosat nem igényl magyarázatoktól alkalmas a világ kozmikus rendjének megrendít élményével szembesíteni a szemlél t.

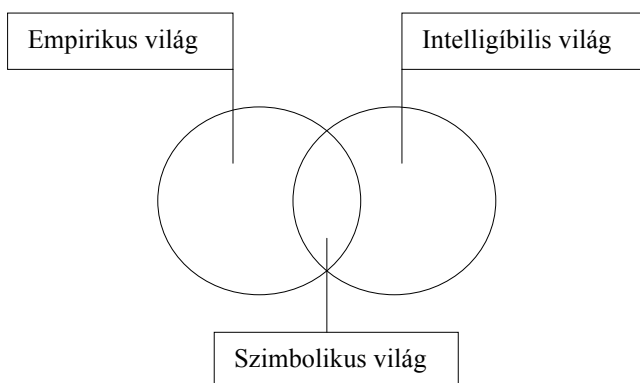
Nos, ebben az értelemben szeretnénk néhány példa segítségével bemutatni azt a folyamatot, ahogyan az építészeti min ségekben a kozmikus rend mutatkozik meg. Ez a rend kánoni - a mindenkori/mindenholi kozmosz felfogásának megfelelő en strukturált és feltárható elvek szerint rendezett - létez , s mint ilyen a hétköznapi ember profán néz pontja feletti létez , amelynek megnyilatkozása intelligibilis térben és célszerű séggel értelmezhető . S amelynek megértése - függetlenül attól, hogy vallásos, vagy vallásos magyarázatokat nem igényl értelmezéseket rendelünk-e mellé - szellemi erő feszítéseket igényel.

Az építészet több mint a megépített dolog. Építészet ott van, ahol szimbolikus rend van, ahol az elrendezettség a beavatottak számára olvasható üzenet (a kánoni, a kozmikus rend üzenete) míg a laikusok számára is (épp jelenségek a kozmikus utalásai miatt) megrendít² élmény.

Az épületek, az építészeti jelenségek valóságosak és szimbolikusak is egyszerre, van egy sajátos képletszerű ségük. Az építészetnek ez a képletszerű sége rendkívül fontos tulajdonsága, mivel a konkrét és egyedi feladatán túl minden épület szimbolikus, strukturális üzeneteket is hordoz. Az építészet térben és időben rögzített szimbolikus és valóságos struktúrák együttese, ennek megfelelő en a megközelítést l³ függ en lehetnek különböző definíciói és/vagy interpretációi.

Az építészeti jelenségek jelentéssel bírnak, nyelv szer en m köd jelenségek⁴.

Egy tapasztalható (empirikus) „profán” és egy elgondolható (intelligibilis) „hierofán” világ határán vannak a szimbólumok, a jelek, amelyek ide is, oda is tartoznak.



A szimbólumok világa kettő természet . Az ember cselekszik s közben jeleket ad és kap önfeledten vagy szándékosan. Ha nem gondolkozik fel le, akkor is szimbolikus, amit cselekszik. Mert tette megítélhető és idézhető . A kultúrtörténet maga is egy "nagy idézethalmaz", amelyet megértve és a "helyén alkalmazva" új üzenetek is létrehozhatók.

Az empirikus világból nézve az intelligibilis világ szimbólumokon át (révén) lesz látható, míg az intelligibilis világban az empirikus világ dolgait csak szimbólumok képesek helyettesíteni.

Az empirikus világból vett tapasztalataink tényé lesznek, ha a közgondolkodás szentesíti azokat. A tények a szimbolikus világ paradoxialis létez i, hiszen egyszerre tartoznak a tapasztalható és az elgondolható⁵ világ dolgaihoz.

A tapasztalati világban való eligazodásunk egyik legfontosabb el feltétele (többi közt az ember számára is) a térlátás (más lények szaglás, hallás, tapintás révén esetleg jobban képesek tájékozódni). A térbeli eligazodáshoz még nem kell feltétlenül fogalmi kódrendszerrel rendelkezni (a madarak, halak, eml sök sokasága a legkülönfélébb kódokkal képes tájékozódni, de a térbeliség képzeiteir l nem tudjuk, hogyan szoktak kommunikálni, ha egyáltalán szoktak), mégis pontosan lehet a térben mozogni.

Az ember térr l alkotott fogalmai ilyen és hasonló - feltár(hat)atlan - képzei alaprétegeken jö(he)ttek létre. Érdekesebb ám afel l elgondolkodni, hogy az id beli eligazodásunk fogalmai mennyire a térbeli (helyzet- és mozgás-) képzeiteink alkalmazásai. El tte, azt követ en, közel/távoli-, múlt, jöv , stb. Gyaníthatjuk, hogy a térbeli távlat képe, képze, mint szerkezet, mint modell m ködik a fejünkben (koordináta rendszerként, de legalább is dimenzió-érzékként). Mondják is az agykutatók, hogy a térbeli tájékozódásunk képességének központja a jobb agyféltekében van, míg a beszédé - ami alapvet en mégis csak lineáris jelsorozatok kódrendszere - a baloldalon helyezkedik el.

Az empirikus térbeli "világmodell", a távlatok dimenzió-érzéke modellként szolgál(hat) az id beli képzeiteink szerkezeti modellezéséhez is, hovatovább a logikai, az oksági, de még a modális, értéktermészet ítéleteinkben is a dolgok között közeli, távoli kapcsolatokat különböztetünk meg. Pl. közvetlen oka, távoli következménye (valaminek), közeli rokona, távoli ismer se (valaminek), szokásainkhoz közeli, ízlésünk l távolálló (dolog), stb. Az "értékperspektíva" terében értelmezzük az értékek centrumát és az értékek perifériáit is.

Harmóniaképzeiteink is téri tapasztalataink analógiáiból erednek⁶.

A harmonikus színsorokkal kapcsolatban is hasonlóképp gondolkozhatunk⁷.

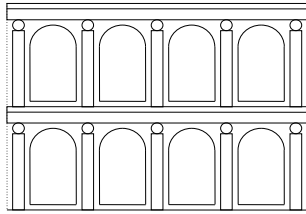
Harmóniaképzeiteink az aranymetszést l kezdve a harmonikus sorok értelmezéséig a természetben el forduló a térbeli látvány, a térbeliség és a centrális projekció okán alakulnak ki a fejünkben. A szubjektív látvány a perspektív kép⁸ és a tárgyak helyének objektív tudása az ábrázoló geometria szabályrendszere két véglet a világ értelmezésének és megragadásának lehet ségei között.

A civilizált gondolkodásban (reflektáltan) csak viszonylag kés n felbukkanó "centrum-periféria elv", maga is már a tér/id viszonyainak analógiájára írja le a fejl dés/halmozódás min ségeit, amely analógia révén akár a bonyolultságot is térbeli halmozódásként ábrázolhatjuk.

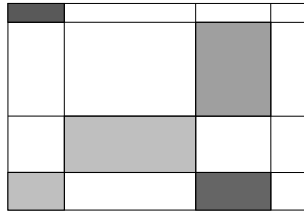
A nyelv nem informatív - metakommunikatív és/vagy redundáns - rétegei is tér/id analógiákkal kommunikálnak. Amint a fogalmi módon felépített téri analógiáink - perspektíva, axonometria, ortogonális pszeudo-perspektíva, tónus-perspektíva, stb. - látás-tanulás útján elsajátítható képzeiteink, a fogalmi módon felépített id beli analógiáink - az id - távlat, az esemény-sorozat, a történelmi fejl dés, haladás, maga a történelem, mint konstrukció, - ha igényesen m velik, nem csak kronologikus, de regionális összefüggéseket is tárgyal. A legtöbb intelligibilis képességünk a térbeli látás-tanulás révén alapozódik meg és a tér/id beli tájékozódás - mint fundamentális analógiák - megtanulása révén válik lehetségessé.

Három kép

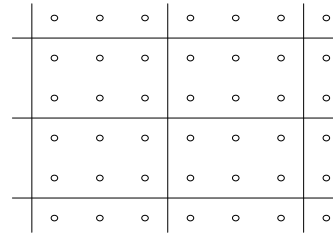
Álljon itt kiindulásképpen három ábra, három építészeti jel.



A Colosseum motívum



Egy Mondrian-kép



A Tadao Ando "motívum"

Mindhárom kép markáns és jellemző korra, kultúrára, felfogásra; a világról, a harmóniáról, az építészetről, a jelről, az üzenetről, a hagyománytiszteletről és az útkeresésről üzennek. Mindhárom képletről külön szeretnénk rövid elemzést adni, majd együtt a háromról is. Előljáróban azonban érdemes annyit jelezni, hogy van egy igen szembe nem illő hasonlatosság mindhárom képletben - nyilvánvalóan ezért kerültek egymás mellé és lettek kiinduló tétele egy tanulmánynak - miszerint mindhárom képlet rétegekből áll és ezeknek a rétegeknek külön-külön is jelentéseik vannak, együtt pedig különösen fontos híreket közölnek.

Rétegzett üzeneteket hordoznak.

A rétegzett üzenetben egymás mögé csúsztatott (részben elfedett) kulturális minták a térbeli perspektíva analógiájaként, idézik az időbeli távlatot, de ennek szimpla jelentését meghaladva sajátos módon kvázi "kulturális perspektívát" mutatnak fel. Bizonyos értelemben újra elkerül itt a térbeli határ-átmenetek "küszöb-effektusa". Világok határa, a határátmenet, az eljelváltás, az átlényegülés helye. Amint az egyre beljebb lévő rétegek üzenetei felé közelítünk, a jelenségek egyre bonyolultabb jelentésekkel lesznek terhelve. Ezeket a határátmeneteket idézi fel a kulturális perspektíva, mint hierofan metafora. A jelentés kulturális korszakok szimbolikus megidézése, az átlényegített kulturális érték felmutatása. A rétegzett üzenet, az időbeli távlatot, mint a megszentelt és folyamatának metaforális terét állítja elé. A távlat, amelyen át a kulturális üzenet érkezik hozzánk szimbolikus. A hierofania az egykor volt (csak elgondolható) korok határán és végül a mi (tapasztalható) korunk határán, mint szimbolikus tény van jelen, és mindmennyi kulturális átlényegülés aktusán át üzen.

A Colosseum motívum

A Colosseum motívum régi jó ismerősünk. Elég könyv, és elég sokat értekezett már felüle, ezért most inkább arra használjuk, hogy az itt tanulmányozandó jelenségek archetípusát bemutassuk általa, hogy elemzéseink koordinátái világosak legyenek.

Fel kell azonban eleveníteni vele kapcsolatban azt, hogy az etruszk eredetű pilléres-arcivoltos római architektúra - oszlopos-architrávós görög architektonikus ábrázolatokkal⁹ való - ornamentális díszítésére nem elsősorban dekorációs megfontolások készítették az első Colosseum motívum megalkotóit, ami természetesen nem a Flaviusok arénáján bukkant fel. Az első "számon tartott" ilyen építészeti jel - a hellenisztikus elvéket leszámítva, klasszifikálhatóan római kulturális kontextusban - a Tabularium keleti homlokzatán bukkant

fel i.e. 78-ban. Hajnóczy Gyula ezt írja erről (Az építészet Története, Ókor II. Köt. 175. o.): "Az Itáliában bárhol kiérlelődött építészeti vívmányokat Róma városa mintegy "szentesítette"; rajta keresztül terjedtek el és általánosodtak az elért eredmények. Ez történt a Latiumban először felvetődött íves-gerendás szerkezettel is. A "Colosseum motívum" első Róma-városi alkalmazása a Tiberis-parti Forum Holitorium - zöldségpiac - folyosórészletében és a Capitolium dombjának a Forum Romanum felé eső oldalába épített állami levéltár a Tabularium homlokzatáról ismeretes."

Hogyan kerül a "szent-ség" és a zöldségpiac profán építészeti feladata egy helyre?

Úgy, ahogyan a levéltár homlokzatának megformálása sem egyszer en a célszerűség, vagy a hasznosság kérdése. Róma városának és a Római Birodalomnak a területe i.e. 78-ban már rég nem esnek egybe. A birodalom már nem az egykori, létéért küzdő városállam. A birodalom a gondoskodó állam, amely "szent feladatának" tekinti a római polgár "szolgálatát". A függés kölcsönös. A gondoskodó állam tehetős és atyáskodó, - a paternalizmus infantilizálja a reá bízott felet - a római polgár pedig tehetetlen és gyermekded, viszont legitimálja az államot. A birodalom nem legitim a polgár bizalma nélkül, a polgárnak pedig rég óta nem áll módjában maga felől gondolkodni, és magáról gondoskodni. Mert többségében lecsúszott, elszegényedett és proletár (proles - sarjadék, a nem véletlen semmirekellő, akit csak a légiók katonai utánpótlása okán és a politikai színjáték okán becsülnek meg) lett belőle. Az állam törvényei és intézményei viszont - "szent küldetésüket teljesítve" - gondoskodnak róla, hogy a reá osztott szerepnek megfeleljen. Szavazzon, katonáskodjon, maradjon nyugodtan és érezze megbecsülve magát. A (szent) törvények és (a szent) intézmények biztosítják a (szent) rendet.

A rend kozmikus, a rendetlenség kaotikus. A KAOSZ és A KOZMOSZ épp olyan aszimmetrikus ellentétkategóriák, mint A PROFÁN és A SZENT. Egyik felette áll a másiknak. A szent törvény megnyilatkozása is hierophania. A hierophania felmutatása a szent(ség) metaforikus felidézése. Hiero-Arche, azt jelenti; szent-elv. A hierarchia felette áll a poliarchiának és az anarchiának. Minden hierarchia is paradoxon. Ami látszik belőle az nem szent, amire utal az viszont igen. A szkeuo-morphia¹⁰ hasonlatos dolog, mint a hierophania. Az átvett alak átlényegül azáltal, hogy a pusztuló romló anyagból az időtlenség a minőség anyagába kerül át. A szkeuomorphia is határátmenet, a küszöbefeektussal együtt.

I.e. 170 körül a milétoszi Buleuterion külső architektúráján jelenik meg először - úgymond, nem szakrális célra - az az építészeti eszköz, amely a zárt kváderfalas épület homlokzatát a korábban csak szakrális célra használt architrávós, oszlopos architektúra ornamentális díszével dekorálta. Ennek jelentését Szentkirályi Zoltán az "Építészet világtörténete" c. könyvében (I. köt. 182. o.) így elemzi: "A tanácsház és a színház közvetlen kapcsolatának még jobb példája a milétoszi Buleuterion. Az embernek szinte az a benyomása, hogy valóban valami színházat foglaltak be egy reprezentatív védő épületbe (...) A benti pilaszterek a külső felületen dór féloszlopokká erősödnek. A nyeregtetős, zárt tömegformában van valami templomszerű. Olyan, mint egy magas lábazaton álló pseudo-peripterosz, s ugyanakkor - kétszinteségével - kissé emlékeztet a halikarnasszoszi Mauzóleumra is. (...) A hellenizmus építészetében alig találunk olyan részletet, amelyet korábban ne ismertek volna. A régi formanyelvet használták, csak más kontextusban, a megváltozott tartalomhoz illő szabályokkal. (...) A színházszerep megjelenés, a feltárulás látványossága, a mesterségesen felfokozott pátosz - ami keresett beállításokból, és a sokszor túltengő díszítésből árad - a formálás választékossága külön-külön és együttesen is arra hivatott, hogy a közlekedőnek az uralkodói hatalom nagyságát szuggereálja." Az uralkodói hatalom - tesszük hozzá már a saját szavainkkal - szent szolgálat, küldetés - a korabeli értelmezésben. Az uralkodó az első

szolgája a gondoskodó államnak, s azért van szükség az szolgálatára, mert az állam polgárainak van rá szüksége. Ez szentesíti az uralkodó hatalmát, és ez szentesíti az uralkodó cselekedeteiben megnyilvánuló gondoskodó állam építészeti reprezentációját is.

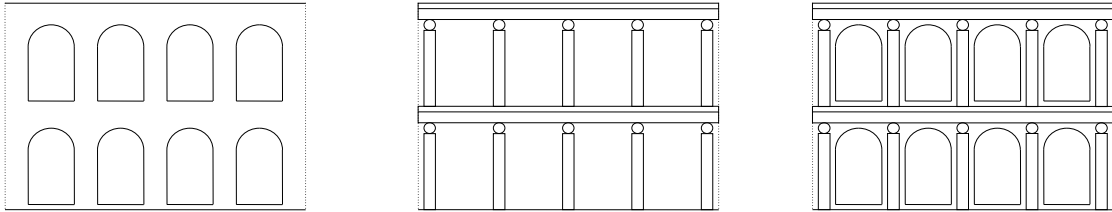
A hellenizmus korszakában a sztoák (Pl. Attalosz Sztoája), a fegyvertárak (Pl. Priene Arsenal) építészeti megjelenítése (reprezentatív) céljaira egyre inkább használják az architrávós oszlopos architektúrát, ami azelőtt csak a templomok építészeti megjelenése céljaira - kizárólag szakrális célokra - lefoglalt jel volt. Az architrávós ornamentika szentesíti, szakralizálja a gondoskodó állam, a birodalom céljai szerint fontossá lett építészeti feladatokat miközben az épületek közcélokat szolgálnak éppúgy, mint a szent kerületek annak el tte. Ez szentesíti egyúttal annak szokását is, hogy a hierophan formát profan célra is alkalmazzák. A milétoszi Buleuterion és a prienei kiköt i rség fegyvertára csak látszólag hétköznapi épületek. Valójában a törvényesség és a biztonság kozmikus céljait szolgálják (kozmosz a görög nyelvben a rend, a harmónia, a békesség értelmében használatos szó, a káosz ellentéte). A kozmikus célok szolgálata szent ügy. A szent ügyek intézését szolgáló építmények is megszentel nek éppen a céljuk szentesíti azokat. Ekként a hierophania követelménye nem túlzás velük kapcsolatban.

Ez után a kis görög kitér után, úgy gondoljuk, már nem kell külön bizonyítani, hogy a zöldségpiac és a levéltár épülete is állami célokat szolgál, ennek okán a hierophania velük kapcsolatban is követelmény lehet. Mégis Colosseum motívumnak hívjuk ezt az építészeti képletet és nem Zöldségpiac motívumnak, vagy Tabulárium motívumnak. Pedig a Flaviusok arénája a "circus", a gladiátor-játékok körülkerített véres porondja aztán ugyancsak nem szent hely. Ennek eredete is a görög hagyományokig vezet vissza.

A görögöknél az istenségek szent ligete, vagy szentélye az istenek nevére l kapta a nevét. Például a Líceum latin név mögött a farkas képében megjelent Apolló istenség szent ligete a Lúkeion (Apollo Lúkeiosz ligete) neve húzódik meg. A múzsák szent ligetere l kapta nevét a Múzaion (latinul Múzeum). A római "minden istenek szentélye"-ként épült templom pedig a Pán-théion (latinul Panteon). A szentélyek, szent ligetek elnevezésének szokását a hellenizmus közvetítette Róma számára. Ennek a hagyománynak a folytatója volt a nem éppen szerénységér l híressé vált uralkodó Néro császár (Claudius Drusus 54-68), aki palotája kertjében saját gigantikus szobrát állíttatta fel mely t, magát istenséggént ábrázolta és e szent ligetet a kolosszusról Colosseumnak hívták. Néro császár szent ligetének helyén építtettek a Flavius császárok kolosszális méret arénát (isz. 75 körül) megtisztelve ezzel Róma népét - egyben szent küldetéssel gondoskodva róluk - és nem utolsó célként profanizálva ezzel Néro emlékét. Nem meglep ezek után, hogy az épület négy emeletes, archivoltos, pilléres fal szerkezetének vigasztalanul ismétl d - a vízvezetékek építészeti hatását nem sokkal meghaladó - unalmas nyílássorait a görög építészet architrávós oszlopos architektúrájával ornamentálták. Szentesítették a profán célra épített otromba épületet a gondoskodó állam szent küldetését immáron jól kifejez architektonikus min séggel.

A római m vészet - képz m vészet, építészet, irodalom és zene - a nagyszabású reprezentatív formák, a demonstratív méretek, a pompa és az attraktivitás mellett a centralizált, hierarchizált, szimmetrikus strukturális minták dominanciáját is átveszi a - paradigmaticusnak tekintett - keleti birodalmak mintakészleteib l. A reprezentáció egyben kulturális demonstráció is. Egykor volt nagyszer el dök, el képek immáron igazolt, megszentelt kulturális mintáinak felidézése az állam küldetéses céljainak megszentelése, azonosulás a nagyszer el zményekkel. Nyilvánosan tett ígéret, a gondoskodó állam garanciája a polgárok felé, az er feszítések vállalása, a szent célok követésének megfogadása.

A változások a kultuszok terén is észlelhetők, a görög mitológiát "beemelik" a latin mítoszvilágba. A római istenségek és a görög el dei megfelelnek egymásnak. A görög építészeti archetípusok a hellenisztikus mintákkal együtt bekerülnek a latinba. Az etruszk föníciai és egyiptomi minták színezik a képet. A falas, boltozatos etruszk eredetű építészeti mintákat felöltöztetik a görög építészet ornamentális jelvényeivel, ami egyfelől a római kultúra kettős identitását reprezentálja, másfelől a profán tennivalókon túlmutató megszentelt célokért való küldetéses küzdés bizonyítéka a hierophania eszközeivel. Az építészeti minták szuperpozíciója, tagolt bonyolult megjelenés. Tagolt bonyolult kulturális üzenet.

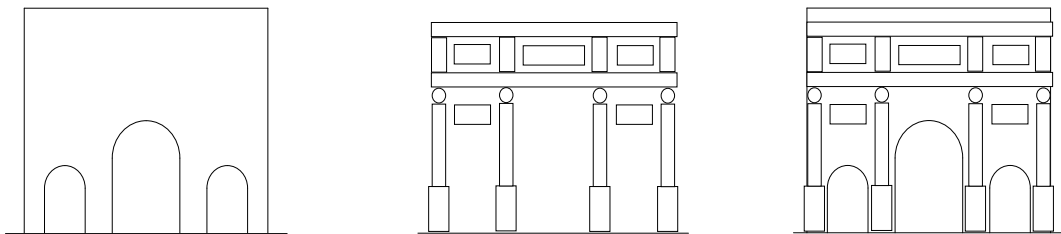


pilléres ívezetes (archivoltos) + oszlopos gerendás (architrávós) = Colosseum motívum

A Tabulárium a mellérendel nyílásstruktúrákat alkalmazó reprezentatív palotahomlokzat archetípusa lett. Ezt vették mintául a Colosseumnál, ami - a nagy paradigmaváltás idején a köztársaságkor és a császárságkor fordulóján - épült. A Colosseum motívum egyszer sorolása az archivoltos pilléres nyílásoknak éppúgy, mint az architrávós oszlopos ornamenseknek. Vízszintesen mellérendel struktúra. Függleges értelemben azonban már - a dór, ión és a korintuszi oszloprendek egymás fölé helyezése - hierarchikus szerkezetre utal. Legfelül pedig, ahol már nincsen árkád a kompozit oszloprend zárja a sort. A Colosseum motívumban nincsen kitüntetett tengely, nincsen kitüntetett irány, de az emeletek, - amelyek hierarchikus sorolódhatnak egymás alá, mint a korai folyam menti kultúrák terasztemplomai esetében a terasz-szintek - fölfelé más-más (egyre megszenteltebb) életszférákat jelentenek.

A Colosseum motívum horizontális poliarchiája hierarchiává változik a Diadalív motívum esetében. Itt a minimális számú nyílás - három (vagy egy!) - szerepel, ennél fogva a képlet mindenképp kitüntetett tengelyességet mutat.

A szimmetrikus elrendezés keleti díszkapu minták archetípusa tér itt vissza, de a Colosseum motívum hierophan struktúrája alkalmazásával.



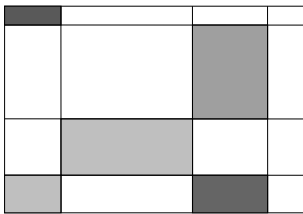
pilléres ívezetes (archivoltos) + oszlopos gerendás (architrávós) = Diadalív motívum

A diadalív motívum az orientális civilizációs minták kifejezésének legalkalmasabb eszköze, a centralizált és a hierarchizált-centralizált homlokzati struktúrák csúcsa. Építészeti archetípus.

Az antikvitás egészén - majd a középkoron át a reneszánsz és a barokk, de a historicizmus neo korszakain is - végigvonuló dekorációs hagyomány kiindulópontja, amely a hierarchia és a

szimmetria révén a hierophania eszközével adja hírül a gondoskodó állam jelenlétét, képességeit és a kozmikus rend fennállását is egyben. A Colosseum motívum és a Diadalív motívum és általában is a hierophan architektónikus struktúrák használata, az építészeti kánon szimbolikus megidézése, majd rendre visszatér - a megváltozott viszonyoknak megfelelő - renovációja, a mindenkori klasszicizálás oka és magyarázata is egyben. A hierophania kellése a mindenkori/mindenholi (kés bbi) építészetben a görög, hellenisztikus, római kontinuitást bizonyítja. Az majdnem mindegy, hogy valójában volt-e kontinuitás ezek között a kulturális jelenségek között, vagy a kontinuitás bizonyítása itt már, mint egy civilizációs technika működik. A korábbi kulturális rétegek újrainterpretálása révén, a hierophania újraszervezi, bonyolultabb struktúrákba foglalja a korábbi kultúrák "jelvényeit" például állítva ezeket a kés bbi civilizációk számára.

A Mondrian motívum

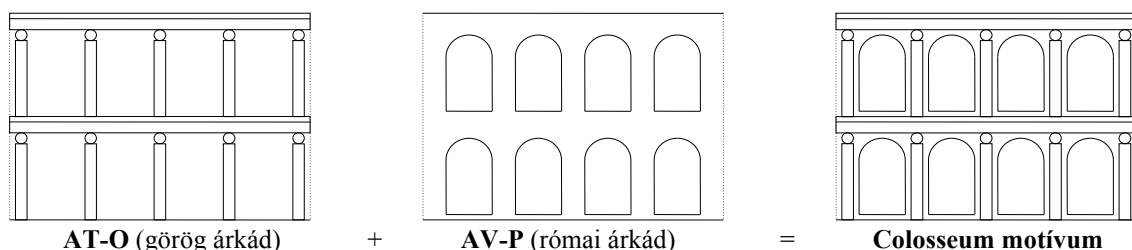


A középs képre - egy Mondrian képre - rögtön rá lehetne vágni, hogy nem építészeti jel. Szeretnénk azonban emlékeztetni Gerrit Thomas Rietveld (1888-1964), a holland építésze - Piet Cornelius Mondrian (1872-1944) barátjára - aki a Mondrian alapította De Stijl csoport tagjaként épületek kompozíciós elveként alkalmazta, a Mondriani elveket és geometriai gyakorlatot.

Együtt fogalmazták meg 1918-ban Rotterdamban a De Stijl csoport kiáltványát, együtt alkották meg és értelmezték a kés bb neo-plaszticizmusként emlegetett geometriai idealizmus művészi programját. Rietveld utrechti Schröder-háza (1924) szinte egy háromdimenziós Mondrian kép. A neoplaszticista építészet kiáltványaként értelmezhető, mint ahogyan a Mondrian képek mindegyike is a neoplaszticizmus egy-egy kiáltványaiként áll el ttünk ma is.

A De Stijl mozgalom konstruktív, racionális szimbolikus nyelve és a neoplaszticizmus művészi elvei legalább olyan fontos helyet foglalnak el Le Corbusier építészetében, mint a szenvedélyes kifejező, az expresszionizmus formái, építészeti mintái. E kettősség megléte az antik építészeti mintarendszerekig vezethető vissza. A modern építészet legjobb képviselői közöttük Le Corbusier is - pontosan értették ezt az ambivalenciát és azt is, hogy ez mennyivel több, mint önmagában bármelyik hagyomány. Az antik civilizációs kontinuitást szimbolizáló "szintetikus jel" a Colosseum motívum. A De Stijl mozgalom neoplaszticizmusa szellemében készült modern építészeti munkák is hasonlóan "szintetikus jelek", civilizációs metaforák, a kontinuitást és a szintézist mutatják fel egyetlen jelben.

Emlékeztetül a Colosseum motívum strukturális felépülése, mely két kulturális történeti réteg (architrávós-oszlopos, "AT-O" és archivoltos-pilléres, "AV-P" árkád) szuperpozíciója. A végeredményben azonban nem csupán szintetikus, hanem hierophan jel is születik.

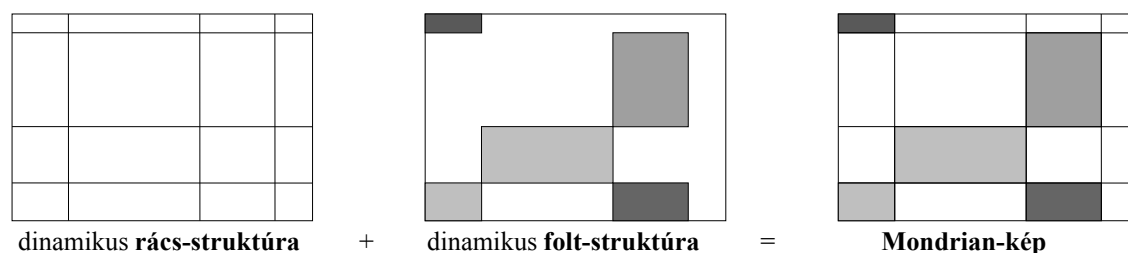


A mellérendel egyensúlyban lev gerendarács-struktúra az antik konstrukció "minimál-jele", a mellérendel egyensúlyban lev téglakád-struktúra az antik plaszticitás "minimál-jele". A szuperpozíciójukból létrejöv hierarchizált egyensúlyban lev Colosseum motívum az antik civilizáció "minimál-jele", amelyb l sem elvenni nem lehet, sem hozzátenni nem érdemes.

A 19. sz.-i historicizmus meghaladásaként értelmezhet a Mondrian motívum. Amennyiben, egyaránt jellemz a historikus építészet jelenségeire és a historizáló 19. sz. építészetére, hogy az esetlegesen, többszörös szuperpozíciók révén létrejött kulturális jeleket - hierophan struktúrákat - a történeti kontinuitás, a kulturális oksági kapcsolat és a civilizációs haladás felmutatására és szentesítésére alkalmazza. A századforduló új m vészete (L'Art Nouveau) a historizálás meghaladásán jóval túlmutató anti-historicizmus programját a történeti építészet ornamenseinek a felületr l való eltávolításával demonstrálta. A "történeti hierophania" mintakészletét kicserélte a kalligráfia, a növényi ornamentika és a szépség attribútumaival. Hasonlóan járt el, mint a historizáló korok. Az alapfelületet (falt-architektúrát) dekorálta a lendületes vonal hálózataival és a növényi indák és levelek szövedékeivel. Ezzel szuperponálta két kulturális réteg eszközeit s a végeredmény éppen a korábbi szintetikus jelkódok m kódése miatt hierophan szimbólum lett.

A 20. Sz. modernizációs sürgetettsége, az indusztrializmus racionális kellése és a hagyományok meghaladásának optimizmusa a m vészet és egyben a civilizáció megújítását már nem a felület dekorálásában, nem a historikus szuperponáló technika rétegeinek kicserélésében látta, hanem a Neue Sachlichkeit, az új tárgyi(l)a(go)sság, a Neue Einheit, az új egység(esség) elvében, gyakorlatában és az ezeket kifejez új hierophaniában¹¹ látta megvalósíthatónak. Az Art Nouveau anti-historizmusa megállította az id t, a De Stijl kilépett az id n kívülre a-historikus min ségeket kívánt megragadni, és ezekkel m veleteket végezni.

A neoplaszticizmus eszméje tovább élt, mint ameddig a m vészeti mozgalom gyakorlata m kódött. Mondrian és Rietveld két- és három-dimenziós dinamikus struktúrái az új építészet nemzetközi mozgalmának - és e nemzetközi mozgalom legelszántabb élcsapatának a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) avantgardistáinak - fegyvertárába kerültek. Ott találjuk a dinamikus szervezett rácsozatot akár vasból, akár vasbetonból, de ott találjuk a dinamikus szervezett faltstruktúrát is akár az épületek alaprajzi vagy homlokzati formáiról is legyen szó. "Részben az egész"-ként idézik a neoplaszticizmus alapelveit.



A dinamikus egyensúlyban lev rács-struktúra a mindenkori konstrukció "minimál-jele", a dinamikus egyensúlyban lev falt-struktúra a mindenkori plaszticitás "minimál-jele". A szuperpozíciójukból létrejöv dinamikus egyensúlyban lev Mondrian-kép a mindenkori civilizáció "minimál-jele", amelyb l sem elvenni nem lehet, sem hozzátenni nem érdemes. Egy a-historikus Mondrian motívum, egy historikus Colosseum motívum egyenrangú jelek.

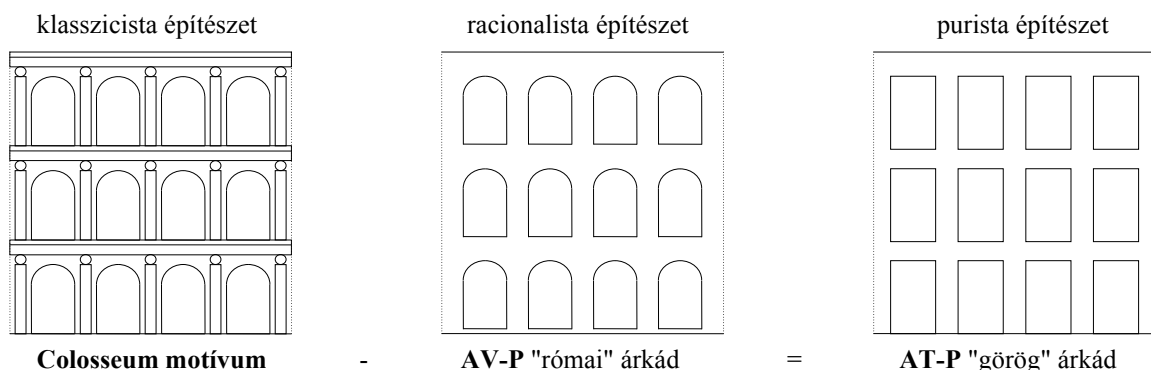
A Mondrian motívum esetében a legfontosabb üzenet az aszimmetria. A korábbi esetekben a kozmikus rend, a szimmetria a hierarchia képében nyilatkozott meg, a kozmosz hierophaniája hierarchikus és szimmetrikus szerkezetek révén mutatkozott meg. A Mondrian motívum esetében - nem függetleníthető módon a kor és a térség modernizációs felfogásától - az örvénylő aszimmetria és a poliarchia és a haladványdiagramm lettek a hierophania eszközei.

A racionalista építészet és a purizmus összefüggései - "képletszerűen" is kifejezhetőek. A purizmus - szótári jelentése szerint - a stíluszisztaságra való törekvés, a tartózkodás a fölösleges eszközök és kifejezések használatától. A purifikáció maximájának megjelenése összefügg a racionális modernizációs ideológiák megjelenésével, melyek könnyen minősíthetőek fölösleges formai elemmé, ami a tradicionális, esetleg értékrationális szempontból hozzátartozik az emberi élethez. Az életmód, a lakáshasználat tekintetében az iparosítás és a tömegtermelés szempontjai fontosabbak lesznek, mint a valóságos emberi igények. Illetve lehetségessé válik egy olyan modernizációs helyzet, amelyben a tömegtermelés valóságosabb emberi igénynek tekinthető, mint maga a kozmikus harmónia. Az industrialista purista szándék szerint - amint ezt Adolf Loos 1908-ban leírta - "Az ornamentika bűn". A kérdés csak az, hogy "mi minősül ornamentikának?". A kérdés nem is annyira teoretikus, mint láthatjuk a purifikációnak áldozatul eshet akár maga a Mondrian motívum is. Az egyszerűség, a tárgyilagosság nevében "túldíszített mintázatnak" tekinthető. Lévéen - és a hierophaniája is ebben rejlik - kiegyensúlyozottan egységes mindkét komplementer rétege. Szimbolikájuk egy és ugyanaz. Idővel a purizmus nevében egyenként eltávolíthatók - persze csak akkor, ha már a kódrendszer ismertté és elfogadottá vált. Ha meggondoljuk ez sem új. A szent(ség) a keresztfában éppúgy megnyilatkozik akár ábrázolják rajta Krisztus testét akár nem.

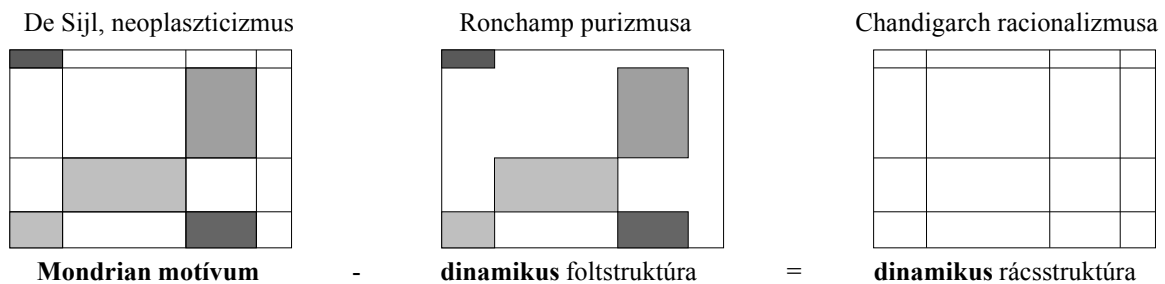
Pontosan ez történik a Mondrian motívum purifikációja esetében is. Miután hierophaniája kétségtelen bármely rétege külön-külön is - részben az egész - hierophan lesz.

A racionalista purizmus a távlatot, a mélységet nem kívánja értelmezni - hiszen a türelmetlen modernizáció ideológiái nehezen szembesíthetőek korábbi kulturális mintákkal - a rétegezettséget fölösleges formai eszköznek tekintik. A purista megfontolások alapján a "kivonásból születés" révén jön létre kulturális jel. Ezt láthatjuk az olasz purista és racionalista építészet mestereinél is. Giuseppe Terragni a Como-i fascista pártház homlokzatán a "Colosseum motívum"-ból purifikált AT-P "görög árkád" derékszög formai rendjét alkalmazza. Ezt látjuk Guerrini, La Padula és Romano nevében is az EUR-ban a Palazzo della Civiltà Italiana homlokzatán, ahol a "Colosseum motívum"-ból purifikált AV-P "római árkád" íves formai rendjét alkalmazzák. Az eredmény, modern historicista purifikáció.

Mindkét példa - annak ellenére, hogy a racionalizmus és a purizmus radikális eszközeinek iskolapéldái mégis - egymásra vonatkoznak és kultúrtörténeti elemzések kiegészítő elemeiként egymással együtt tárgyalandók.



De ezt láthatjuk Le Corbusier életm vében szinte egy id ben - a Ronchamp-i kápolna ablakstruktúráinak¹² formai kialakításánál és a Chandigarch-i kormányzósági palota vasbeton homlokzati rajzolatán éppúgy, mint az United d'Habitation-ok homlokzatain. A "Mondrian motívum" rácsozatát és foltstruktúráját külön alkalmazza purista megfontolásból. Ezek különböz m vek, mégis egymásra vonatkoznak a corbusieri életm ben éppúgy, mint a modern építészettörténet megfelelő fejezeteiben. Eredmény, modern a-historicista purifikáció.



Ilyenformán a Colosseum motívum akár csak a Mondrian motívum is egymásra vonatkoznak a racionalista építészet m veiben éppúgy, mint a modern építészettörténet megfelelő fejezeteiben. A modern építészet nyelvezetének további fejlődésében megfigyelhet a tendencia miszerint; a nemzeti múlt - akár klasszikus akár vernakuláris - hagyományaitól elfordulnak az építészek és keresik egy "nemzetek fölötti", illetve egy "nemzetközi" építészeti nyelvezet kialakításának lehetőségét.

Le Corbusier életm ve és a CIAM mozgalom nemzetközi építészeti nyelvezete szoros összefüggést mutat a purizmus és a racionalizmus szemléletével. A purizmus és a racionalizmus anti-historicista ugyan, de mégis egyértelm szemléleti azonosságot mutat a klasszicizmus historicista hagyományaival. Amikor az építészet (a mindenkori/mindenholi civilizációs szemlélet "demonstratio ad oculos"-a, látható bizonyítéka) a kulturális "minimáljel"-nél is kevesebbre törekszik az, a modernizációs türelmetlenséget bizonyítja.

A Tadao Ando motívum

Tadao Ando, a japán építészet metafizikus min ségét "hozza be" a posztmodern építészetbe. Szemléletében a Shinto¹³ és a Zen¹⁴ hatása letagadhatatlan.

A posztmodern építészet a "historikus" és az "a-historikus" üzeneti rétegek között "kett s kód" révén közlekedik (kommunikál). Ez nyugaton problémamentesen "átjön", divat lesz és az emberek hálásak érte. Örülnek a historizáló közérthet ségének, fogyasztják és (úgyvélik) maguk is képesek hasonló üzenetek küldésére. Miközben jól érzik magukat, és boldogan dárídoznak, észre sem veszik, hogyan sétálnak át a más(od)ik kód "magasra tett léce" alatt, és az még csak meg sem rezdül. A kett s kód ért i falfehéren nézik, ami történik, de a szellemet nem tudják visszagy rni a palackba. Az ahistorikus posztmodern "id tlen"-sége időtlenségbe fordul át és ezzel vége. (A posztmodern "tündöklésének és bukásának okairól" nem dolgozunk itt értekezni.)

Tadao Ando építésze nem posztmodern, hanem új-metafizikus. Létrehozott egy olyan civilizációs metaforát, amelyb l nem lehet elvenni. Ellenáll a purifikációs szándéknak.

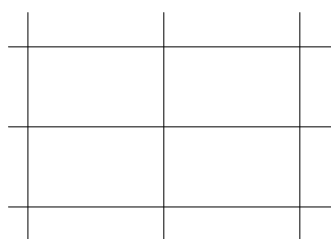
Tadao Ando a kontrasztert áthozza a vonal-rács mez i közé, ezzel több mindent idéz fel egyszerre. Összehozza a klasszikus és a modern nyugati építészet szimbolikáját a távol-keleti metafizikus építészeti szemlélettel. Ando vasbeton purizmusa gyakorlati és lélektani magyarázatot feltételez. Gyakorlati, technikai problémákat old meg minimális eszközökkel és shintoista alázattal. A modern és a posztmodern határán marad buddhista bölcsességgel. Autodidakta építész, szigorú sportember (kiképzett bokszoló), de felettes énje Le Corbusier.



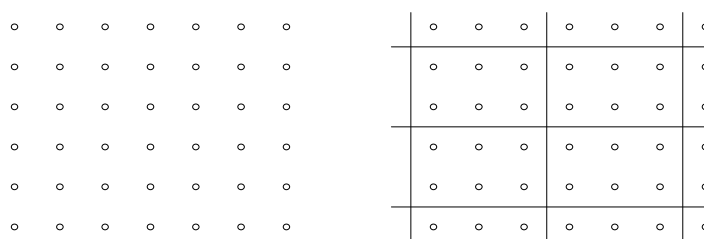
Felidézi a tatami¹⁵ rendszert, a dominó játékot, a Jin-Jang ábra pontjait. A kontraszter profán okra vezethet vissza¹⁶. Köztudott, hogy a beton zsaluzata a képlékeny anyag nyomása alatt deformálódhat. Ando a zsaluzatot összetartó csavarok számára egyenletes raszterben hüvelyeket épít a zsaluzatba, hogy a beton megszilárdulása után a csavarokat el lehessen távolítani (ez a kiváltó ok!).

A zsaluzat felületét egyenletes "hidrosztatikai nyomás" terheli (a folyékony beton és a tömörítésére alkalmazott vibráció miatt). A zsalutáblák szélei és közepe egyaránt biztosítandók. A zsalutáblák téglalapok (1:2 arányú éllel, mivel egymáshoz képest 90°-kal alkalmasint el kell forgatni azokat) a tégl méret-arányai éppúgy, mint a tatami méretarányai 1:2-es hálózatot adnak ki. A lehetséges rajzolat épp, mint a dominó játék téglái esetében változatos összeillesztési lehetőségeket hagy szabadon. A pöttyök ténylegesen gyakorlatias okoknál fogva kerültek a beton felületére. A pöttyök rasztere¹⁷ a profán rétege a képletnek. A rácsozat, pedig amely a tatami, a tégl, a dominó játék téglái, és egy sor nagy hagyományokra visszatekint civilizációs képlet idézeteinek egymásra-vetüléseként értelmezhető. A rácsozat szentesíti a profán réteg rendjét. A két rend együttes interferenciája hierofan kozmikus jelképpé nemesedik. De még ezen túl is bír azzal a képességgel, hogy nem távolítható el belől semmi (ez a ható ok!). A raszterpötty és/vagy a vonalhálózat egyenként érdektelen technikai közegek az érzékelhetőség határán. Mivel nincsen bennük ritmus, szimmetria, hierarchia, nincsen "szél" vagy "közép" indifferens a tér és az idő, a távlat. Akármelyik réteget távolítanánk el csak az érdektelen és profán anyagi felület maradna ott. Csak együtt értelmesek, csak együtt hierofan a képlet. Tadao Ando építésze a zen és a shinto metafizikai/purizmusa. Nem "historikus" és nem "a-historikus". Mert az időn kívül áll.

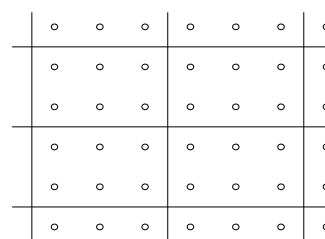
Ando templomokat épít "keleti" és "nyugati" sémák szembesítésével. Szétszedhetetlen - purifikálhatatlan - jeleket produkál, mert ha a rácsot veszem le csak a raszterpötty marad, aminek nincsen sem, felületi sem ornamentális értéke. Ha a raszter-pöttyöt veszem le csak a téglalap-rácsozat marad, aminek nincsen sem felületi sem ornamentális értéke. A raszterpötty és a téglalap rácsozat egyenként - ahogyan méltatói nevezik - a megszerkesztett semmi-ség, "Constructed Nothingness". A minimális architektonikus üzenet minimális érzékelhetőségi helyzetben, súrolófényben bukkan fel. Együtt a két réteg viszont túl mutat önmagán. Nem csak hasonlóan képes viselkedni, mint a Colosseum motívum, vagy a Mondrian motívum, de felidézi a dominó játék elemi tégláinak formáit, a logikai végtelent és az elemi algoritmus metaforáját is. Az egyenként elemi "profán/(hierofán)" rétegei együtt válnak hierofan-ná.



"szakrális" rács



"szakrális raszter"



Tadao Ando motívum

Ando leghíresebb - és egyben legmeggrázóbb munkája - az 1991-ben Awaji szigetén épült Buddhista szentély. A posztmodern korában épült, de párhuzamos min sége, szinte felette álló - hierophan, a szó igazi értelmében - a világ akkori f vonulatának. Miközben a világ az egyre er tlened posztmodenb l kifelé hátrál¹⁸, Ando id n kívüli/feletti metaforát teremt.

Lesz rhet tanulságok

A három jel, amir l eddig szóltunk, építészeti szimbólumok, s mint ilyenek viláértelmezések, világmagyarázatok.

A Colosseum motívum viláértelmezése

A világ ciklikusan ismétl d folyamatosság. Ebben a ciklikus folyamatosságban nagyobb ciklusok - "megaciklusok" - is vannak, amelyekben magasabb szinten térnek vissza a korábbiak sajátosságai. A megaciklusok egyre bonyolultabb, magasabb rend képletekben ismétlik meg a kis ciklusok ismert jellemz it és az egész b l egy harmonikus, kozmikus struktúra bontakozik ki a szemlél el tt. A világ kozmikus rendje, mint építészeti kánon jelenik meg. A dór, a ión, a korintuszi és a kompozit oszloprendek egymás fölötti szférákban ismétlik ugyanazt az építészeti alapjelet, az archivoltos-pilléres (AV-P) plasztikus fal-architektúra eléhelyezett architráv-oszlopos (AT-O) hierophan rácszat mintáját. A kánon hiero-arche (szent elv) szerint rendezett. Ebben a hierarchiában azonban nincsen kitüntetett közép, nincs szimmetria, mint az evilági hatalom jelvényeiben - a dromoszokat rendre megszakító diadalívekben - mégis hierarchizált. A diadalív motívum a Colosseum motívum egy esete, de nem oly tökéletes, mint a szférikusan hierarchizált Colosseum motívum mert (csak) a szimmetria hierarchizálja.

A Mondrian motívum viláértelmezése

A 19. század nagy drámája a "történelem vége" érzés kulturális sokkja. A historicizmus tökélyre viszi a hierarchia elvét. Egyszer megesett a történelem, az emberekkel a világ folyamatosan tökéletesedett, de a szellem nem tekintett önmagára, mint megismerhet re. A historizmus évszázadában viszont a (m velt európai) szellem egyszer csak öntudatára ébredve átismétli a "leckét", újra-interpretálja a történelmi korokat. Az "antik-középkor-újkor" triádban megélt (profán) emberi tapasztalat a "klasszicizkus-romanticizmus-eklektizmus" triádban látja meg önmagát, fedezi fel benne az isteni terv (hierophan) megvalósulását. A história profán küzdelmei a historicizmus hierophaniájában nyerik el értelmüket. A fejl dés-mitológia hierophaniája kárpótolja eleinket az áldozataikért. Héroszokká, kultur-héroszokká, félistenekké lesznek. Szentek, uralkodók, felfedez k népesítik be a történelmi pantheonokat, tanítványok, hadvezérek, feltalálók járulnak emlékszoبراik elé leróni a hálás utókor kegyeletét, abban a boldog tudatban, hogy az egyre tökéletesed világ kényelme, ami nekik jut osztályrészül, már megváltatott az el dök vérével, verítékével és könnyeivel.

Ám, egyszer csak a történelemnek vége lett. A történetnek vége szakadt, mert a szenvedés nem t nt el, a vér, a veríték és a könnyek tovább hullottak. A m velt világ barbár gépeivel és iparával profanizálta a hagyatékot. Ledöntötte a szobrokat, bemocskolta az eszméket, minden korábbinál hatalmasabb gépesített háborúkat indított, káoszba döntötte a civilizációt. Az európai szellem szem el l tévesztette a kozmikus rendet, elveszett a kánon, viszonylagos, stilisztikai kérdésekké laposadtak korábbi hierophan jelek.

Minden egész eltörött. A történelemnek vége. Az Isten halott. Ez a nyugat alkonya. A m vészeti vége. Általános rezignáció a századfordulón. Az Art Nouveau, Secessio, Jugendstil, Floreal, Liberty, Stil 1900, m vészeti mozgalmi kétségbeesett kísérletek voltak arra, hogy a kézm vesség tisztasága és a kalligráfia révén a szépség mágiájával lelkesítsék át a kómába esett civilizációt. A profán anyag felülete elt nt a dekoratív burjánzó ornamentika mögött. A historizmus (már profanizált) klasszikus ornamentei - szimmetrikus, hierarchikus - hierophan jelrendszerének megtagadásaként az új m vészeti (L'Art Nouveau) kalligráfikus - aszimmetrikus, poliarchikus - (anti-historikus) ornamentika soha addig nem volt jelrendszerét próbálta ki - jó ideig úgy t nt sikerrel. A racionális gépesítés, az ipari háború elsodorta a szépség hierophan mágiáját. Gy zött a profán.

A háború legfájóbb áldozata az ember felettes énjének elvesztése volt.

Az új m vészeti kézm ves szépségét - mint egy leánykeresked - áruba bocsátotta. Gyártotta, sokszorosította, silányította és profanizálta a legújabb stílust. A mohóság és számítás eredménye az olcsó de értéktelen giccs lett.

Alapstruktúra, a massa, rajta hierophan rácsozat, ami értelmezi a szükségképpenit. A történelemnek vége, a historizmusnak vége. A szimbolizmus, a szecesszió visszatér a ciklikusság el tti, melletti világertelmezéshez. Az Art Nouveau a kalligráfikus ornamentika révén tudott kitörni a historizálás "ciklus-megaciklus" szemléletéb l. Az I. világháború után a szecesszió vége lett. A Neue Sachlichkeit, a Neue Einheit, a Neoplaszticizmus, a purizmus, futurizmus, racionalizmus mind kísérletek voltak "A stílus" megtalálására. A De Stijl megtalálta. Mondrian, Doesburg, Rietveld, Vantongerloo, az amszterdami hollandok m vészecsoportja akadt rá a megoldásra. Levette az ornamentikát a felületr l a purizmus szellemében. Szigorú geometriai fegyelmet és kompozíciós rendet vitt fel a Neue Sachlichkeit szellemében. Megtartotta az antihistorizmust a ciklus-megaciklus elvetését az Art Nouveau szellemében. A világot, mint dinamikus és folyamatos változást értelmezte a futurizmus szellemében, amelyben nincsen ciklus, nincsen megaciklus, nincsen "perpetuo excelsior" (egyre magasabbra) sem mint ciklikusság, de megvan benne, mint valamely geometriai, matematikai haladvány, a függvény-diagramm analógiája. Rátalált egy szimbólumra a haladvány-metaforára, amely kifejezi azt a türelmetlen megújulási szándékot, amely el re viszi, menekíti a rezignált önpusztító civilizációt. A világ természete nem hierarchizált, mint ahogyan a haladvány sem hierarchizált. Más természet szerkezet mutatkozik meg benne. Ennek felmutatására egy régi képlet teljesen új szerkezetben való felmutatása alkalmas.

A világban van egy dinamikus mozgalmas plasztikus (profán) alapstruktúra, amely nem lehet (!) hierarchizált és nem lehet (!) szimmetrikus. Ezt értelmezi egy hierophan rácsozat, ami nem ornamente, és nem applikáció, mert szervesen egy vele, a képlet része. A szellem kordában tartja a dinamikus örvényl valóságot. A fizikai profán és a metafizikai hierophan világszférák szétbontatlanul egyek (a Neue Einheit szellemében). Nincsen benne közép, nincsen benne tengely, nincsenek benne hierarchizált sférák. Szín-folt és vonal-rács. Mélységes mélyen viszont mégis rokonságot mutat a Colosseum motívummal, amit a historizálás útveszt inek a megkerülésével sikerül megtennie.

A Mondrian motívum plasztikus, dinamikus foltstruktúra - a füzisz. Rajta dinamikus hierophan rácsstruktúra - a metafüzisz. Ebben az elrendezésben nincs szimmetria, nincs hierarchia, nincsen ciklus, és nincsen megaciklus. Benne van viszont a végtelen határok rendre megújuló lehet sége. Elvileg végtelen számú Mondrian képet lehet(ne) csinálni anélkül, hogy bármelyik is kitértetett jelent séggel bír(hat)na. Más kérdés, hogy kell(ene)-e.

A Tadao motívum viláértelmezése

A világ mint természet szentélye, a szentély természete mint a világ. A shinto és a zen id tlen bölcsessége. A sokság egysége, az egység soksága. Négy elem föld, leveg , t z, víz. A határtalanság helye és a hely határtalansága. Az egy és a sok egysége. Az egy-séges sokság, a profán a pötty-raszter. A határ-talan határosság, a hierophan tatami-rács. Az id tlen bölcsesség hierophaniája az olyan ciklikusság, amelyben nincsen megaciklus, nincsen hierarchia és nincsen szimmetria sem. Nincsen benne közép, nincsen benne mérték és nincsen benne mértéktelenség sem. Amelyb l nem lehet elvenni s amihez nem érdemes hozzátenni.

Vizsgálódásaink végén nem lenne talán érdektelen összegezni azt, amire jutottuk. S ha lehetséges konklúzió, akkor az nem annyira tételes vagy formalizált tanulásként lehetséges, hanem híven a tanulmány módszeréhez strukturált - rétegezett - üzenet formájában rendezhet a legjobban el. Vizsgálódásaink három tételben kifejezhet tanulást eredményeztek. Melyek egyenként lehetnek banálisak, profának, akár semmitmondóak is, de vizsgáljuk csak ket egymásra vetítve...

1. tétel

A világ építészete térben/id ben nem egyetlen egységes folyamat, vagy rendszer. Regionális és kulturális változatokban létezik.

2. tétel

A kulturális mintázatok addíciója nem véletlen, a civilizált ember lelki karakteréb l adódó, de regionálisan és kronologikusan konkrét - kulturális antropológiai - tény.

3. tétel

Egymásra vetül mintázatok interferenciájából új mintázatok, új szimbólumok, új m vek szület(het)nek, amelyek nem csak az eredeti mintázatok egyszer szuperpozíciói, hanem annál többek is, szintetikus, hierofán jelek.

Ez - mint tér/id -ben, és kulturális dimenziókban határozott jelenség - modellezhet is.

A modell idézhet is.

A Colosseum motívum, egy Rietveld m , egy Mondrian kép, egy Tadao Ando motívum profán néz pontból csak épületek, csak kulturális jelek, absztrakt képek, vagy érthetetlen beton felület-játékok. Miután azonban - m vek, s mint ilyenek paradoxióális médiumok - bennük kulturális metaforákkal találkozunk a hierophania médiumaiként jelennek meg számunkra, általuk mutatkozik meg a szakrális egész elrendez dése,

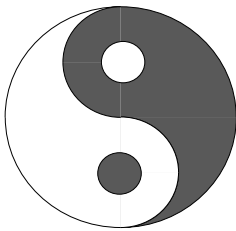
A M , MINT A VILÁG KOZMIKUS KÉPLETE.

A M rendje kánoni - a mindenkori/mindenholi kozmosz felfogásának megfelelő en strukturált és feltárható elvek szerint rendezett - létez , s mint ilyen a hétköznapi ember profán néz pontja feletti létez , amelynek megnyilatkozása intelligibilis térben és célszer séggel értelmezhet . S amelynek megértése - függetlenül attól, hogy vallásos, vagy vallásos magyarázatokat nem igényl értelmezéseket rendelünk-e mellé - szellemi er feszítéseket igényel.

Záró megjegyzések

A Jin-Jang motívum

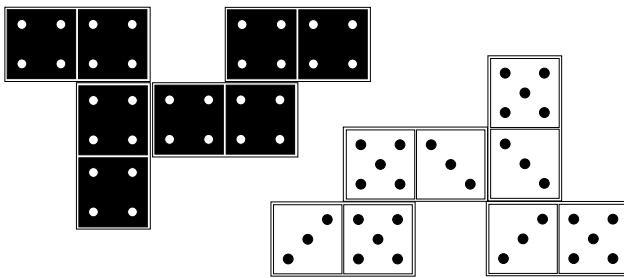
A keleti tanokban "ami van", az attól, hogy "van" egyben jó is. A nyugati civilizáció (a szerencsétlen tudat) megkülönbözteti a "van" és a "legyen" ontológiai státusát. A "van" és a "kell" közül a "van" sohasem elég jó, mindig elbore való a "kell". A buddhizmusban nincsen értelme a szétválasztásuknak. A (nyugati) két-érték logika cs döt mond (keleten), mert két dolog nem ellentéte, hanem kiegészít je egymásnak. Az a közös lényegük, hogy egységet kell alkotniuk. Ezt szimbolizálja a kínai eredet kozmikus Jin-Jang dualitás rendszere, (XII. század) ami er sen hat Japánban is. A Jin-Jang (egyfajta mandala amely örvény-mintában szimbolizálja a világot). A részletformái pontosan kiegészítik egymást, de ellentétei is egymásnak, ami nem ellenfelet, hanem kiegészít (komplementer) ellentétpárt jelent. A Jin és a Jang szimmetrikus ellentétkategóriák. A Jin a n i lényeg, az észak, a hideg, az árnyék, a föld, a nedvesség, a passzív elszenved létezés, a páros számok metaforája. A Jang a férfi lényeg, a dél, a meleg, a világosság, az ég, a szárazság, az aktív teremtm létezés, a páratlan számok metaforája.



A Jin-Jang motívum két ellentétes lényeg kifejezése, amint harmonikus egységben egymást kiegészítve alkotnak egyetlen egységet. Az kett egysége olyan er s, hogy pontos megfelel i egymásnak, miközben helyük és min ségük ellentétes, de mindegyik magában viseli az ellentéte jellemz jét is. Bármelyik hiányzik a kett közül a hiánya is pontosan leírja azt, hogy milyen lenne, ha ott lenne. A keleti filozófiában a sötétség és a világosság, a jó és a rossz, az aktív és a passzív, a férfi és a n i lényegeket nem harcolnak egymással, hanem kiegészítik¹⁹ egymást, ami a másiból hiányzik, annak helyét foglalja el az egyik.

Fekete fehér domino, fehér fekete domino

A fekete és a fehér dominóból kirakott felületek minimális ornamentikával ismétlik ugyanazt, és mégis mindig mást mutatnak. Két üzeneti réteg van egymásra vetítve. A szigorú négyzetrács csupán azt a célt szolgálja, hogy a dominó kockák fél-elemei egy raszter szerint egymás mellé kerülhessenek. A pontok nem ornamentek, hanem aritmetikai értékek. A négyzet mez knek adott értéket szimbolizálják, mégpedig nem számjegyekkel, hanem "ideo-grammatikusan". A számérték képének felidézésével. Még egy másik értékszempont is felsejlik ennek láttán. A számok ideogrammai úgy helyezkednek el a négyzeten belül, hogy ha lehet centrál-szimmetrikusan, de legalábbis egy átlóra szimmetrikusan formázzanak ábrát.



A fekete dominóból kirakott ábra közel van Tadao Ando minimál-ornamentikájához, mert minden mez ben ugyanaz a pötty-képlet ismétlik. A fehér dominók képe inkább dominószert, de fordítva is lehetne. A Jin-Jang minta is felidéz dik a dominó-játék képében.

¹ Hierosz – szent, Phainomai – megmutatkozni, a megmutatkozó szentség, szent jelenség. A jól megcsináltság a világ kozmikus rendjével tart kapcsolatot. A jól megcsinált m, kozmikus modell, hierophainon, hierophainomena. Miután a jól megcsinált m ben (tisztázandó a szkeuo-morfia mint el feltétel, lásd a 9. és 10. lábjegyzetet szövegét) a világ rendje tárulkozik fel el ttünk, miáltal már nem tudunk úgy nézni rá mint "csak épületekre, csak m vekre, csak kulturális jelekre, absztrakt képekre, vagy érthetetlen beton felület-játékokra." Mert szakrális szimbólumokká váltak a hierophania által. Érzéki evilági létükben l intelligibilis létezőkké alakultak át. Átlényegültek.

² Valójában éppúgy nincs teljesen profán létezés, mint ahogyan teljesen szent sem. A világot profán oldalról közelít k sem vonhatják ki magukat a valóság id nként megnyilatkozó drámai hatásai alól. Ilyenkor hierophania

élményük van, s ett l a katharzis amelyet éreznek. Ám a világot, mint a szentség megnyilatkozását szemlél k számára a folyvást jelenl év profán mozzanatok (zaj, szenny, szagok, stb.) elidegenít leg hatnak és a feszültség, amit a hierophania teljes átélése miatti törekvés és a valóságosan csonka élmény között tapasztalnak szintén kathartikus megrendüléshez vezet.

³ Megközelítésünk fenomenológiai természet . Az el adásban az építészet jelenségeit, mint kulturális jelenségeket fogjuk fel. Az így értelmezett "építészeti fenomén" esetében a spirituális és a materiális összetev k szétválasztása nem csak lehetetlen, de értelmetlen is, hiszen az építészeti jelenségek "kulturális minták" megjelenései. E megjelenésen túl viszont térbeli és id beli utalások, idézetek, a kulturális folyamatosság vállalása vagy épp ennek demonstratív megtagadása, olvasható le aktuálisan az építészeti jelenségekr l. Az építészeti olyan illusztrációs közeg, amelyben többé-kevésbé az érthet meg (az érhet tetten), ahogyan az emberek vizuálisan észlelhet környezeti megnyilvánulásai mögött a mindenkori kulturális értéktételezéseik meghúzódnak, s akaratlanul is a felszínre törnek sokszor annak ellenére is, hogy szándékaik szerint ezeket leplezni igyekeztek vagy egyenesen mást kívántak volna demonstrálni.

⁴ De természetesen, amikor nyelvr l, jelentésr l, fordításról, kódról, szólunk az el adásban, akkor ezt metaforikus értelemben tesszük, hiszen tisztában vagyunk vele, hogy a kulturális jelenségeknek tulajdonítható jelentések nem mint szavak, vagy mondatok jelentései érthet k meg, így egy formális és koherens szintaktikai, illetve szemantikai rendszerként le sem írhatók. Ugyanakkor lehetségesnek tartjuk egy olyan érzék, egy olyan képesség kimunkálását és átadását, amely segítségével a vizuális környezet b l; kvázi olvasni lehet.

⁵ Az intelligibilis világban a tények és a tapasztalatok kapcsolatáról is gondolkodunk. Az elgondolt elméleteink és ezek igazságával kapcsolatos tapasztalataink szentesítik, vagy profanizálják az éppen aktuális nézeteket. Hiszünk elméleteknek(ben), hiszünk ideológiáknak(ban), mert ezeknek napi és állandó ellen rzése meghaladja képességeinket, lehet ségeinket. A kultúra, a civilizáció a szokás a tudomány szentesítette tudás, vélekedés, mint kánon m kódik a hétköznapijainkban a (mindenkori/mindenholi) kánon m kódésében maga a kozmikus rend nyilatkozik meg. A kánon léte hierophania.

⁶ A perspektív ábrázolásban látszólag bes r söd - egymástól egyébként térben egyenl távolságra lév - tárgyak (pl. oszlopok) zenei harmóniát idéznek, éppen mert egyes - a fogólapokon érint vel (bundozás) ellátott - hangszereken (pl. lant, gitár, citera, stb.) láthatóvá válnak a matematikai arányrendszerrel is kifejezhet zenei harmóniák. A konsonancia/dissonancia elmélete Püthagorasztól kezdve foglalkoztatta a filozófusokat és a matematikusokat. Püthagorasz szerint minél egyszer bb az összefüggés két hang rezgései között, annál konsonánsabbnak halljuk együtt ket. Az oktáv rezgésviszona 1:2, a kvinté 2:3, a kvarté 3:4, a nagytercé 4:5, a nagyszekundé 8:9 és a nagy szeptimé 8:15. Ezekb l az arányokból kirakott tizenkét fokú skála hangjai a húros hangszereken látható harmonikus arányrendszerek szerint elrendez d játékfelületet, érint kkel bordázott fogólapot eredményeznek. A zenei hangközök megkülönböztetésében gyakorlatlan fül számára az egy hangnak hallott kett s hangzatok statisztikailag mérhet mennyiségei is harmonikus mennyiségi haladvány szerint oszlanak el. Az átlag hallgatók 75 %-a az oktávot egy hangnak hallja, a kvintet 50%, a kvartot 33%, a tercet 25 % és így tovább.

⁷ A színtelítettség sorozatszer változásait a természetben az ún. tónusperspektíva (vagy lég-perspektíva) jelenségeiben figyelhetjük meg. A színek telítettsége a látványban a térbeli távolságuk arányában harmonikusan változik. Ezzel analógiában egyszer színsorok elemei a téri elhelyezkedés szerinti helyi értékkel rendelkezhetnek. A színek fizikai jellemz i, keverési arányai hasonló módon mennyiségi és statisztikai összefüggéseket mutatnak, végs soron a matematikai harmónia képzeink is a térbeli érzékelésünk és a tájékozódásunk tanult képességeivel analógiásan függnek össze.

⁸ A perspektívában harmonikusan torlódnak és egybemosódnak a t lünk távolodó dolgok. A látvány szubjektív, a rendszer hierarchizált. A derékszög (Monge féle projekció) tere a tapasztalatainkkal ellenkezik, viszont gondolatilag bejárható, nincsen benne kitüntetett hely. A látvány (csak részekként ábrázolható - képsíkokra vetített képek) csak elgondolható, fejben rekonstruálható (bizonyos határok között axonometrikus képpel felidézhet), viszont objektív kép(zet). A rendszer poliarchikus.

⁹ Minden építészeti metafora alapja a szekeuo-morphia (szekeuo – tárgy, morphia – alakúság), hiszen emiatt lehetséges egyáltalán, hogy az épület, a homlokzat, a dekorált felület metaforálhassék, önmaga helyett álljon. Az archaikus görög erdei fatemplom formája kánonizált szakrális követelményként jelenik meg kés bb az id tlenség anyagában, a k ben. A k szentélyek a fatemplomok formáit idézik, de az örökkévalóság kozmikus rendjébe emelve a fából kialakított és jól megcsinált szentély formáját. A k formában kanonizált rend a

hierophania révén jelenti számunkra azt a megszentelt kulturális hagyományt, amely minden későbbi kultúra felé eldönthető utalási pontot jelent vagy megnevezik és hivatkoznak rá, vagy elhallgatják és akkor ez az üzenet. A Colosseum motívum profán, aquae-duct hatású architektúrája, meglehetősen "ronda" képlet, melyet hierophan kozmikus képletté avat a görög architrávós építészeti motívum, mint dekoráció szerepeltetése.

¹⁰ Szkeuo-morphia, tárgy-alakúság, az egyiptomi és a görög építészetben jelentkezik - eredetileg a rézkorban felbukkanó és a régészek által leírt - jellegzetes formaátvitel megnevezésére szolgáló görög régészeti szó. A múlandó és romlandó szerves anyagokból készül tárgyak, épületek kánonizálódott - megszentelt - formáit nem romló, időtlen anyagokba - fémbe, kőbe - viszik át, mintegy az időtlenség számára biztosítva a közmegegyezés által már szentesített szimbolikus formákat. A szentesített hagyomány formája a "jól megcsináltság" metaforája, a kozmikus rend idézete lesz az időtlenségbe való átvitel révén.

¹¹ A világba-vetett ember kétségbeesése okozza a szent utáni vágyakozást. A modernizációs kétségbeesés szakralizálja a modernitás megnyilatkozásait. A modernizmus attribútumainak szent ikonná válását.

¹² A világ nem racionális, de ez nem jelenti, azt hogy iracionális. Corbusier Ronchampban az egyszeri zárandokhoz közelíti a kápolna szent megnyilatkozását, amikor purifikál, s amikor archaizál. Egyszerre van jelen a minimális jelként felidézett dolmen és a minimális jelként felidézett Mondrian-struktúra is. Egyik sem önmagaként, hanem megszentelt hierophaniaként idézve. A dolment megfosztja robosztus kő-texturájától, Mondriant pedig megfosztja a derékszögű rácsozatától.

¹³ A shinto a legszibb kulturális réteg Japánban. A nyugati értelemben nem vallás, - hiányzik belőle az omnipotencia és az Isten fogalma - inkább a természet-bölcsélet és a lételmélet (nyugati fogalmakkal, a természetfilozófia és az ontológia) sajátos egysége, ontológiai szemlélet. Az ember és a világ viszonyát nem értelmezi, mert az ember - mint minden lény, és dolog - egy a világgal. Mindennek van szelleme Kami-ja, ami nem valamiféle démon, vagy animáló lélek, hanem a dolog - jó vonásainak a tökéletes szubsztanciája - isteni lényege, a "rend"-re való képessége. A Kami szellemi ereje megnyilvánulhat jótékony, de démoni formában is. Aki igyekszik megérteni a világ harmóniáját és megtalálni ebben a maga helyét azt segítik, aki nem törekszik erre, azt megbüntetik. A shinto-nak nincsen morálfilozófiája, de ez nem hiányosság, hanem a tökéletesség jele. A nyugati embert a "szerencsétlen tudata" (állandóan különbözni akar a világtól és uralkodni fölötté) távol tartja a világtól, ezért nem is érti igazán. A shinto szerint az ember része a világnak, ezért nem kell értelmeznie a szabadságot. A Kamik megmutatják az embernek, hogyan kell cselekednie, ehhez mindössze szinte alázattal át kell érezni a világ harmóniáját és igyekezni feloldódni ebben. A shinto-nak nincsen lejegyzett dogmatikája, szájhagyomány útján terjedt kb. 720 ig. A IV. század körül (350-550 között) a shinto a kínai konfucianus bölcsélet (Kong-Fu Che kínai bölcs ie. 551-479) hatása alá kerül, és civilizációs tényezővé válik. A shinto-ban kötött rituális rend és kánonizált szertartásrend alakult ki. A shinto világot alapvetően "időtlen létező"-ként fogja fel.

¹⁴ A "zen" buddhizmus Japánban a XII. század után hat tömegesen. A zen hozza el Japánba az "időtlenesség" szemléletét, mert maga is változásokat szül. A zen már nem csak szemlélet, hanem rendszeres tan is, amely a konfucianus gondolkodással együtt az állambölcsélet megjelenését hozza a japán kultúrába. A konfucianus és buddhista bölcsélet egybeolvad az állambölcsélettel. A tökéletesen szervezett birodalom és a jó uralkodó egyek, ezért a világ tökéletes rendje és harmóniája, a birodalom tökéletes rendje és harmóniája egybeesnek. A tökéletes birodalom alázatos szolgálata az uralkodót és a népet egyaránt kötelezi. A harmónia nem állapot, hanem folyamat. A dolgok folyamatosan keletkeznek és elmúlnak, a megszűnt felváltja valami más, ami szintén képes a harmóniába való beilleszkedésre. Az elmúlás - mint természeti törvény - nem tragikus, az ember szemlélete vetíti rá a tragikus értelmezést. Ami múlik az nem fontos, ami fontos az úgy is megmarad.

¹⁵ A tatami 1:2 arányú gyékénymatrac. A tatamival borított szoba padlóján a 90x180 cm-es elemek sorolása miatt egy derékszögű rács jelenik meg, ami hagyományosan a térérzékelés biztonságának egyetlen követelménye a japán építészetben. A nyugati mércével - bútorozatlan épületek tereiben különféle rácszatok adják az egyetlen dekoratív rendet. A papírfalak lécváza is gyakran négyzetrács és a két-négyzetrács interferenciája a fényben mély értelmű metaforálást tesz lehetővé.

¹⁶ A rács tényleg 90x180 cm, mint a tatami. Téglalaponként 6 db lyuk van, amelyek a zsaluzatot egyenletes távolságban tartó és összefeszítő csavarok köz-hüvelyei. Ez magyarázza a teljesen egyenletes négyzetrácsban elhelyezkedő raszterpötty-szerűséget.

¹⁷ Az építészetben a pöttyök régi de rendre megújuló szereplők. Csak ha a modernizmus el tti legutolsó el fordulásokra utalunk, meg kell említeni a 19. Sz. végének mérnöki építészetét. H. P. Berlage hollandiai t zsdacsarnokának vasszerkezetét, ahol a szegecsek ornamentális értékkel díszítik a csarnokban belül látszó vasszerkezetet. De hivatkozhatunk G. Eiffel francia mérnökre is, aki Európa több városában is épített szegecselt vasszerkezeteket a híres párizsi tornyán kívül. A szegecsek egyenletes, mérnöki rásztere a 19. sz. végén olyan kifejezőerővel bírt, mint korábban nagyon kevés technikai elem. Ezért stílusértékű eszközzé vált.

¹⁸ A posztmodern végét jelző tendenciák: A High-Tech felértékelődése. Organo-High-Tech. Second Modern, az Új-egység (Neue Einheit) és a De Stijl megújítása.

¹⁹ Kettős meghatározottságaink egyszerre érvényesülnek bennünk, mint emberben a "male" és a "female" lényeg ("male/female" dualizmus), mint a "természeti-lény/civilizált-lény" dualizmus egyszerre van jelen a szimbolikus viselkedésünkben. A női lényeg plasztikus forma, képlékeny, emocionális. A férfi lényeg szerkezeti forma, törekeny, racionális. A nő, mint civilizációs metafora, alkalmazkodó, gondoskodó, defenzív. A férfi, mint civilizációs metafora, uralkodó, domináns, offenzív. A test, profán, mint hordozó (materiális létező) a lélek, hierofan, mint ornamens (spirituális létező). A lélek, mint elsődleges (princípium) létező a test, mint következmény (modus) létező. A "nagy narratíva" a férfiak (a férfiasság) m faja, a "kis történetek" a nők (a nőiesség) megélt világa. A világ erőszakos és domináns "male" lényege a nagy narratívákba kínálkozik, de valójában nem történhet(ett) meg. Ha átalakul(hatna) "female" lényeggé, akkor a kis történetek változataiban megélhet lesz(/lenne), a türelmes, megérett és odaadó lényeg világ. A türelmetlen világ a nőkben a férfias vonásokat csal ki, a férfiak pedig - a harmónia okán - nőies megérett lényekké kell(ene), hogy alakuljanak. A radikális feminizmus férfilényeg és azért sikertelen, mert nem a női lényeg jut érvényre általa. A türelmes feminizmus "új lényeg humanizmus" (lenne), mert meg kell(ene), hogy változtassa az egész világot.