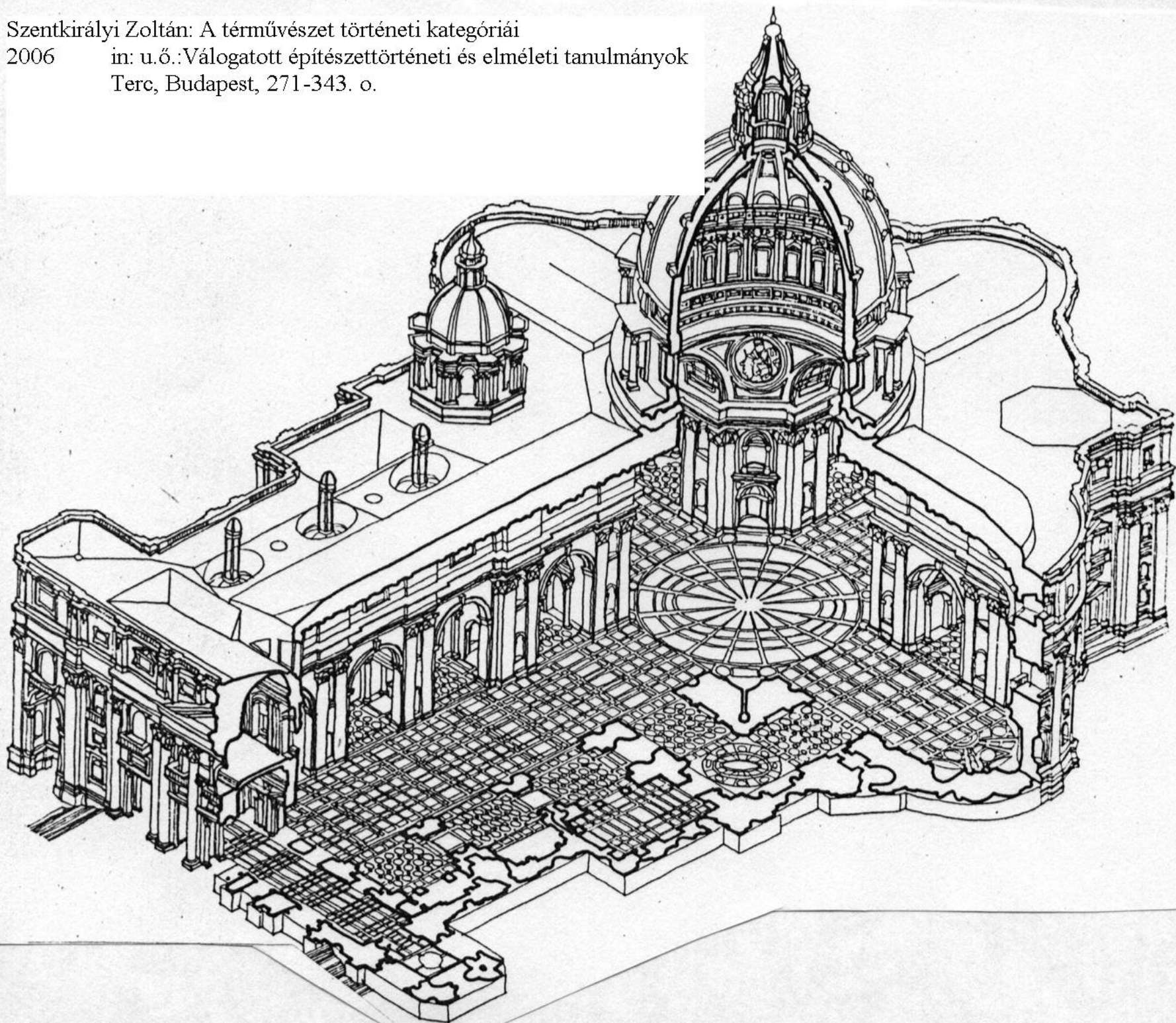


Szentkirályi Zoltán: A terművészet történeti kategóriái
2006 in: u.ő.: Válogatott építészettörténeti és elméleti tanulmányok
Terc, Budapest, 271-343. o.



amely a formákon keresztül jut kifejezésre. Tartalom és forma külön-külön és egymáshoz való viszonyában számos komponens bonyolult, dialektikus társulása, amelyben az egyes komponensek kölcsönös meghatározottságuk, szerves egymásra utaltságuk ellenére is megőrzik független, önálló létüket. A műalkotásban valamilyen társadalmilag aktuális téma csak a műfaj sajátos, belső törvényeihez illeszkedve valósulhat meg, és ezt a témát a kompozíció magasabb szintű rendje szervezi egyetemesen művészivé. A műalkotás tehát mindig funkcionális, tematikus és művészi tartalom, illetve orna összetett, megbonthatatlan egysége, amely élővé, hatóvá az emberrel való állandó, szüntelenül megújuló kapcsolatában válik. A művészet általános fejlődésén belül minden egyes résznek megvan a maga külön, sajátos fejlődésmenete, és minden egyes alkotáson belül a maga külön, sajátos, mással nem helyettesíthető feladata. Az alkotóelemek közötti arányviszonyt a téma konkrét jellege, a részek egyenlőtlen fejlődésmenete a kortól és ezen belül a területtől, az alkotó egyéniségétől függően alkotásonként is mindig újjárendezi. Ezért, függetlenül attól, hogy a művészet egészét, egyes korszakait, egyes jelenségeit vagy egyes alkotásait vizsgáljuk, sohasem elégedhetünk meg azzal, hogy a filozófia általános kategóriáit mechanikusan alkalmazzunk, de azzal sem, hogy összefüggéseinek rendszeréből csupán egy komponenszt emelünk ki. Mindig a funkcionális, tematikus és művészi tartalom és forma belső, illetve egymás közötti dialektikus kapcsolatát kell vizsgálat tárgyává tenni. Csak ezen az alapon adható meg a válasz kiinduló kérdéseinkre is, arra, hogy a technika milyen mértékig határozza meg az építészeti formát, illetve oldható fel az az ellentmondás, amely a történeti példák elemzésekor a kapcsolat törvényszerű jellege és történeti megjelenésének véletlen módja között látszólag keletkezett.

A technika a funkcionális tartalom eleme. Az anyagon és szerkezeten keresztül – több-kevesebb erővel – csak a funkcionális formát (illetve a formát csak funkcionális szinten) határozza meg. Azonban, mivel a tartalom mindhárom elemének önálló, belső mozgása is van, amelyet a műfaj a tartalom fejlődésének menete, a termelőerőkkel, a társadalmi viszonyokkal, a tudományos ismeretek rendszerével, a kor világképével stb. való összefüggésük mértéke és jellege határoz meg, közöttük egy-egy korban vagy egyes alkotásoknál könnyen keletkezhet olyan aránybeli eltolódás, amely a nagyobb összefüggések ismerete nélkül megoldhatatlan ellentmondáshoz vezet vagy egy-egy komponens szerepét a ténylegesnél jelentősebbnek tünteti fel.

A TÉRMŰVÉSZET TÖRTÉNETI KATEGÓRIÁI

A tanulmány címe joggal válthat ki megütközést, ezért már a bevezetőben tisztázni kell néhány lehetséges félreértést. Tudom, hogy gyanút ébresztő vállalkozás az, ha valaki kategóriákkal akar jellemezni egy, a valóságban lejátszódó, élő folyamatot. A valóságnak egy-egy területe – bármily lehatárolt – még mindig túlságosan bonyolult ahhoz, hogy néhány fogalomba kényszerítés nélkül belefértjen. Féltő, hogy a jellemzésből éppen az marad ki, ami a jellemzendő folyamat lényege, hogy a számos komponensből táplálkozó lendítőerőt, az állandó belső változást, a mozgást a kategóriák zárt rendszere száraz sémává merevíti. Különösen jogos ez az aggodalom a valóságnak egy olyan ellentmondásokkal terhelt területén, mint az építészet. Sőt, az előbbiekhöz itt még egy veszély társul. Az, hogy nemcsak a tárgyalás módszere válik metafizikussá, hanem maga a vizsgálandó „tárgy” is irreális, mert az építészetnek nem a lényeges vonásait emeli ki – tehát nem a társadalmilag kötött, célszerű, hasznos oldalát –, hanem egy csupán járulékos jelenségét, azt, hogy az építészet a teret valamilyen módon alakítja.

Az előbbivel nem szükséges részletesebben foglalkozni. A kételyek eloszlatása a tanulmány egészének feladata. Előljáróban elég talán annyit megjegyezni, hogy egy kategóriarendszer nem szükségszerűen metafizikus még akkor sem, ha – mint rendszer – önmagában zárt egységet alkot. Ha elemei nem a priori konstruált fogalmak, hanem a valóságban adott jelenségek absztrahálása révén keletkeztek, s közöttük a belső összefüggést nem valami elvont spekuláció teremti meg, hanem a valóságban ténylegesen adott, reális kapcsolatok, akkor egy zárt kategóriarendszer is alkalmas arra, hogy objektíven, merevítés nélkül tükrözze a vizsgált jelenségsor lényeges vonásait.

Az utóbbi viszont kissé részletesebb tárgyalást igényel, mert az építészet, ill. az építészetelmélet egyik alapvető problémáját érinti. A kérdés az: lehet-e az építészet bonyolult, szerteágazó folyamatából meghatározó, döntő tényezőként a téralakító jelleget kiemelni, s ezzel szemben másodlagos, alárendeltebb tulajdonságként kezelni a rendeltetést, a hasznosságot, a célszerűséget, tehát általában mindazt, ami

végző soron az építés közvetlen, gyakorlati indítékát adja? Nem jelenti-e ez az egyik legfőbb, az élet praktikus igényéből támadt munkatevékenység értelmetlen misztifikálását? Nem helyesebb-e az a szemlélet, amely az építészeti által alakított térben – legyen az akár interieur, akár egy tércsoport vagy egy város teljes együttese – nem lát és nem is keres többet, csak a biológiailag és társadalmilag kötött funkció pontos szolgálatát, vagy hogy egy ezzel részben adekvát értelemben használt fogalom párral éljek, a materiális és szellemi funkció érvényesülését? Sommásan fogalmazva a fenti kérdéseket, először tehát azt kell eldönteni, mi az építészeti művészet, amelynek alkotásai gyakorlati feladatot is betöltenek, vagy ennek éppen a fordítottja, merőben praktikus tevékenység, amelynek vannak művészi vonatkozásai is? Hiszen a tárgyalandó témának csak akkor van létjogosultsága, ha elfogadjuk a művészi oldal primátusát, s ezzel együtt azt, hogy az építészetnek mint művészetnek specifikus feladata éppen a tér „alakítása”.

Az, hogy az építés alapvetően és elsősorban valamilyen fajta térprobléma megoldását jelenti, ma már aligha kíván igazolást. Riegl-től és Schmarsow-tól kezdve Giedionig jelentős művészetelméleti szerzők egész sorát lehetne bizonyítékként felsorakoztatni, közöttük olyan tekintélyeket, mint Brinckmann vagy Wittkower. Az a schmarsowi megfogalmazás, hogy: „Architektur ist ihrem innersten Wesen nach Raumgestaltung”, tehát hogy az építészet lényegét tekintve téralakítás, termékeny gondolatnak bizonyult. Olyan gondolatnak, amely egy a század kezdetén aktuálisá vált, azt is mondhatnánk, hogy szinte már a levegőben lógó felismerést fejezett ki. Ezért hatott olyan erősen még azokra is, akik Schmarsow rendszerét egyébként teljes egészében ellenezték. S hogy ezt a már-már kollektívnek tekinthető felismerést mennyire a kor igénye szülte, és hogy mennyire az építészet belső mozgásának, a fejlődésnek kényszerítő szükségéből támadt, azt számos tényező igazolja. Többi között az, hogy a modern építészet történetében alig találunk olyan irányzatnyitó manifestumot, új törekvést igazoló írást vagy alkotói módszert adó programot, amelyben a térprobléma tárgyalása – rendszerint vezető helyen – ne szerepelne. Erről könnyen meggyőződhetünk már akkor is, ha átlapozzuk Conrad's népszerűsítő jellegű, de gondosan válogatott szöveggyűjteményét, amely *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* címmel a közelmúltban jelent meg.

Az építészet és tér kapcsolata nem elvont, teoretikus probléma. A kettő közötti viszony tisztázása mindig a „korszerű” építés elengedhetetlen feltétele volt. Így érthető, hogy századunkban sem csak a történészek vagy teoretikusok vizsgálták, hanem az építészeti új utat kereső, gyakorlati mesterei is. S közöttük éppen a legnagyobb példája mutatja, hogy számukra az „építészeti tér” fogalma sohasem szűkölt le a használat módját, a funkciót józanul szolgáló lehatároltsággá, hanem még

a konkrét, egyedi feladatok megoldásánál is őrizte egyetemesebb jelentését. Az építészeti eszközeivel valamilyen térbeli rend megteremtése számukra állásfoglalást jelentett, magatartás megnyilvánulását, a világ és az ember viszonyában felismert törvények érzékelhetőségét, anyagba öntött megfogalmazását.

Nem célom, hogy az építésze-tről vallott nézetekkel részletesebben foglalkozzam, bár az idevágó gazdag anyagban bőven találhatók olyan tömörre csiszolt definíciók vagy szellemes, széles horizontú aforizmák, amelyek megérdemelnék az elemző tárgyalást. Az előbbi mondottak illusztrálásához azonban elég, ha példaként korunk két legnagyobb építésze-re hivatkozom, Mies van der Rohe-ra és Le Corbusier-ra. Mies van der Rohe 1923-ban adta ki ismert téziseit, amelyek közül az egyik az építészetet a következőképpen határozza meg: „Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille”, vagyis – kissé szabadabb fordításban – az építészet egy kor térbe foglalt akarata. S itt most mellékes az, hogy a gondolat nem is egészen eredeti, és Riegl-től kezdve Lamprecht-en keresztül tulajdonképpen Hegel-ig vezethető vissza. Nem a szemlélet vitathatósága vagy a kölcsönzés mértéke a fontos, hanem az az alkotói magatartás, hogy Mies van der Rohe számára az építés nem valami magas szinten művelt ipari tevékenységet jelent, hanem ezen keresztül, tehát elsősorban annak a korra jellemző törekvésnek, felismerésnek vagy véleménynek a „térbefoglalását”, amelyre a Zeitwille kifejezéssel utal.

A vizsgált probléma vonatkozásában majdnem teljesen azonos Le Corbusier álláspontja. A *Vers une architecture* c. munkájában egy helyen arról ír, hogy az építészet lealacsonyítása az, ha csak a hasznossági tényezőit vesszük figyelembe. „Magától értetődik – mondja –, hogy az építészet élvezetét erősen gátolná, ha befolyyna a tető, nem működne a fűtés vagy szétrepednének a falak; ugyanúgy, mintha valaki gombostűs párnára ülve hallgatna végig egy szimfóniát ...” Az építészet azonban nem azonos a használat technikai feltételeinek biztosításával vagy a konstrukcióval. Ennél lényegesen több: művészi tett. Feladata az, hogy megindítson, élményt keltsen. S hogy Le Corbusier mit ért építészeti élmény alatt, azt a könyv első fejezetében bővebben kifejti: „L'émotion architecturale, c'est quand l'oeuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois.” Ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg, talán még költőibben, a fejezet bevezetőrészében: „L'architecte, par l'ordonnance des formes, réalise un ordre...; par les rapports qu'il crée, il éveille en nous des résonances profondes, il nous donne la mesure d'un ordre qu'on sent en accord avec celui du monde ...” Le Corbusier tehát azt mondja, az épület akkor vált ki valódi élményt, akkor kelt művészi élményt, ha formáinak rendje az egész univerzumét elénk idézi, ha ez a rend bennünk a világegyetem rendjével egybehangzik.

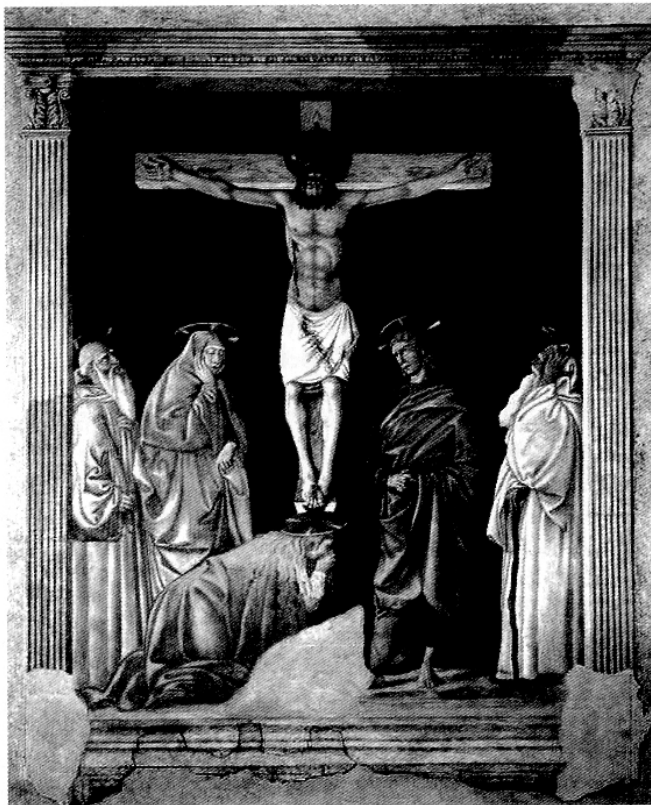
A Le Corbusier-től vett két idézet már egy döntő lépéssel vitt közelebb az eredeti kérdés megválaszolásához, ahhoz, hogy az építészetet kezelhetjük-e egészében és

elsősorban művészetként vagy inkább az ipar egy olyan sajátos ágának kell tartanunk, amelynél a művészi komponens csak járulékosan, a technikai és funkcionális tényezők függvényeként jelentkezik. Le Corbusier véleményére támaszkodva elfogadhatjuk további bizonyítás nélkül azt, hogy az építészetet nem lehet azonosítani az építéssel ugyanúgy, mint ahogy a festészetet sem a festéssel vagy a szobrászattal a faragással. Igaz ugyan, hogy a munkafolyamat jellegét vagy a munka materiális eredményét tekintve ez a különbségtétel szinte értelmetlen, hiszen pl. a Brancacci-kápolna oldalfala sem több színezett-vakolt felületnél, és ugyanúgy megfaragott kő a bambergi dómba befalazott kváder mint a kapubélletbe állított Ádám figurája. De ahogy mégis különbséget teszünk Masaccio munkája s a felületnek védelmet adó, kellemes színhatást keltő falfestés között, és véletlenül sem cseréljük össze a bambergi dóm Ádám-kapujának szobrait egy kvádertömbbel, ugyanúgy tisztán szét kell választanunk az építést is az építészettől.

Az építés mindig valamilyen közvetlen, praktikus feladatot old meg. A tevékenység különböző formái a különböző életfunkciók számára teremt olyan megfelelő keretet, amelyet a tevékenység módja, a különböző funkciók jellege és az ezeket jórészt meghatározó, korszakonként változó társadalmi igény megkövetel. Olyan belső és külső tereket vagy tércsoportokat hoz létre, amelyek a használat módját a legcélszerűbben szolgálják, és amelyeknek megvalósítására a kor technikai ismereteinek színvonala és a rendelkezésre álló anyag lehetőséget ad. (A használat módjába itt természetesen beleértendő az olyan tematikus jellegű igények is, mint az otthonosság, reprezentáció stb.) Az építészet ennél valamivel több. Az építésnek minden komponensét teljes egészében tartalmazza, de azokon túl, azok segítségével egy olyan belső rendet valósít meg, amelyet az anyaggal, a szerkezettel és a funkcióval indokolni többé már nem lehet, még akkor sem, ha a funkciót a megengedettnél tágabban értelmezzük. A karnaki templom együttesét és a Parthenont vagy a firenzei palazzo Strozzi-t és a Vaus-le Vicomte-i kastélyt nemcsak a területi és időbeli távolság választja el egymástól, és nem csupán az a változás, amely időközben a szerkesztői tudást, az anyagismeretet, a rendeltetéssel szembeni igényt átformálta, hanem ezen túl az az alapvető változás is, amely az egyes elemek szerves rendszerré való összekapcsolásában jelentkezik; a korra jellemző, a kor szemléletét tükröző kompozíció. És éppen a kompozícióban megnyilvánuló törvényszerű rend – vagy Le Corbusier szavaival élve a világegyetem rendjét idéző szervezethez – az, ami az építészetet az építéstől megkülönbözteti, ami a célszerű technikai tevékenységet a valóság művészi tükrözésének, a megismerés sajátos módjának egyetemesebb szintjére emeli. A probléma további, részletező tárgyalása helyett egy korábbi tanulmányomra hivatkozom, amely *Technika és forma viszonya az építészetben* címmel az Építés- és Közlekedéstudományi Közlemények 1963-as évfolyamában jelent meg. Ott nagyjából hasonló kérdésekkel foglalkoztam, s többek között éppen azt

próbáltam meg bizonyítani, hogy a művészi kompozíció minden egyes korban azokat az általános belső törvényeket reprodukálja, amelyek a kor emberének „ismert világát” szabályozzák, és hogy sajátos műfaji adottságai következtében éppen az építészet különösen alkalmas arra, hogy a művészetnek ezt a lényeges, a valóságot tükröző, megismerő funkcióját maradéktalanul teljesítse. A többi műfajoktól eltérően ezt a valóságban fellelhető rendet nemcsak megmutatja, hanem emberi léptékre redukálva, az élet építészeti keretét alapvetően szervező tényleges térbeli rendként meg is teremti az ember körül, s így az állandóan ismétlődő élmény folyamatoságán, a megszokáson keresztül vezet el az embert „saját” világának mélyebb megismeréséhez.

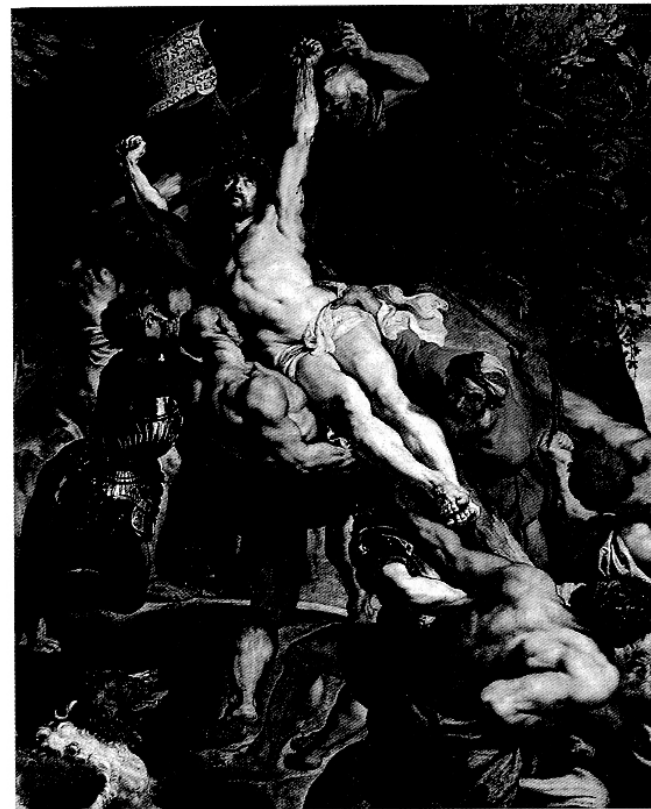
Az eddigiekből levonhatunk egy olyan következtetést, amely a tanulmány célkitűzését már elfogadható módon indokolja. Ha a művészet egyik fontos feladata az, hogy – elsősorban kompozíciójának törvényszerű rendjén keresztül – a világ mélyebb megismeréséhez vezessen el, s ennek a feladatnak a betöltésére az építészet legalább olyan mértékben képes, mint a művészet egyéb ágai, akkor jogosan, az önkényes torzítás veszélye nélkül lehet kiemelni az építészetet meghatározó komponensek közül éppen a téralakító jelleget – hiszen kompozíciós törvényei csak az egyes elemek térbeli összefüggésének rendjében jelentkeznek –, és jogosan lehet másodlagos, adott esetben akár még elhanyagolható tényezőkként is kezelni az anyagot, a szerkezetet és a funkciót, mivel ezek a kompozíció szempontjából csupán egy tőlük jórészt független összefüggésrendszer megteremtésére szolgáló eszközök. Nem magát a kompozíciót, hanem csak a kompozíció megvalósításának mértékét, lehetőségét határozzák meg. Az analógia ugyan kissé erőszakoltnak tűnik, mégis kézenfekvő, hogy példaként a képzőművészet egyéb területére hivatkozzunk. Ha pl. Castagno vagy Rubens Keresztrefeszítésén keresztül a két kor sajátos szemléletmódját akarjuk megérteni, minden további nélkül figyelmen kívül hagyhatjuk az ábrázolt eseményt, az anyagbeli különbségeket vagy a festéstechnikai differenciákat. Ami a korra jellemző vonásként megmarad, az nem a freskó vagy olajtechnika, a rajzoló rutin vagy a szavakban elmondható téma, hanem az a rend, amely a kép önálló világát „korszerűvé”, egyetemes jelentésűvé szervezi: Castagnónál a néző felé félkörívben nyíló, szoborszerűen nyugodt alakok additív csoportja, amely a nézővel együtt szinte az univerzumot szimbolizáló teljes körre zárul, Rubensnél pedig az a robbanásig feszült lendület, amely a képsíkot áttörve a nézőtől a végtelenig terjed, s a képalkotó elemeken túl képletesen szinte az egész érzékelhető világot egy okszerűen kötött, hierarchikus renddé szervezi. Az építészetben ugyanúgy indokolt lehet a technikai, tematikus stb. tényezőknek csak eszközként való értékelése – különösen akkor, ha művészi vonatkozásaiban vizsgáljuk –, mint az említett példánál vagy általában a képzőművészetben. Az, hogy az egyik esetben az indokoltságot elfogadjuk, a



Castagno:
Keresztrefeszítés

másik esetben pedig nem vagy csak igen erős fenntartással, nem annyira a tényeken múlik, hanem inkább a megszokáson.

Az előbbieket még ki kell egészíteni egy látszólag formális, valójában mégis a kérdés lényegét érintő megjegyzéssel. Eddig a schmarsowi szóhasználatnak s az általános gyakorlatnak megfelelően az építészet térrel kapcsolatos feladatát tér-„alakítás”-ként tárgyaltuk. Ez a kifejezés kissé megtévesztő, mert a tényleges feladatot annak egy részére szűkíti le, s így az építészeti térproblémának egy kétségtelenül döntő, de mégis csak részterületét emeli kizárólagos érvényűvé. Az alakítás kifejezés alatt elsősorban tárgyformálást értünk, illetve a szó tágabb értelmében véve is egy olyan, a tárgyformálással rokon jellegű munkafolyamatot, amelynek során az „alakítás tárgyának” valami tisztán lehatárolt, érzékelhető módon önálló egységgé záruló alakot adunk. Építészeti tér esetében tehát egy olyan folyamatot,



Rubens:
A kereszt föllállítása

amelynek során a végtelen – és éppen emiatt meghatározatlan – természeti tér egy szakaszát a térfalak segítségével zárt, formáiban és méretében meghatározott építészeti térré határoljuk; vagyis elsősorban az interieurt, s emellett még a város út- és térrendszerének elemeit. Az viszont már az eddig mondottakból is elég egyértelműen következik, hogy az építészet sajátos művészi kifejezőmódját, a térkompozíciót nem lehet csak erre leszűkíteni. A kor szemléletét tükröző, egy kor világgépének megfelelő térbeli rend megteremtése nem igényli szükségszerűen valamilyen zárt térforma alakítását. *A térbeli rend megteremtésének feltétele nem a lehatárolás, hanem a természeti tér egy szakaszának – adott esetben akár egy kétdimenziós síknak – a térbe állított plasztikus testek, tehát tömegelemek segítségével történő szervezése. Helyesebb tehát, s közelebb áll a valósághoz, ha téralakítás helyett térszervezésről beszélünk, amelynél az alakított tér a tér szervezésének csak egy specifikus esete.*

Az építészeti térnek ez az átfogóbb, egyetemesebb értelmezése a szakirodalomban nem túl gyakori, ezért feltétlenül érdemes egyik jelentős képviselőjére, Auguste Perret-re külön is hivatkozni. Perret az ötvenes évek elején publikált egy kis kötetet *Contribution à une théorie de l'architecture* címmel, amelyben egy alkotó élet gazdag tapasztalatait összegezi. Nem valami rendszerezőelméletet ad, hanem ehelyett ötletszerű, egymással csak lazán összefüggő, de mindig rendkívül tömören fogalmazott definíciók sorozatát. Bevezetesként szinte határtalanul kitágítja az építész hatókörét, s mintegy hangulati alapot teremt azzal az elgondolkoztató kijelentéssel, hogy minden, ami teret foglal, függetlenül attól, hogy mozgó vagy mozdulatlan, az építészet területéhez tartozik. Ezzel a játékosan túlzó kijelentéssel azonban korántsem az a célja, hogy valami szó szerint értendő „igazságot” mondjon. Inkább rombolni kíván, a hagyományos, rendszerint eléggé prakticista felfogást ledönteni, hogy a további gondolatok számára tabula rasát teremtsen. Csak ezen a konvencionális felfogástól mentes, tiszta alapon válik érthetővé a következő definíció, amelyben Perret most már konkrétan, a teljesség igényével határozza meg az építészetet. Azt mondja, hogy az építész a tér szervezésének művészetét, s kifejezésének eszköze a konstrukció; „L'architecture est l'art d'organiser l'espace, c'est par la construction qu'il s'exprime”. A megfogalmazás – mint általában minden nagy igazság – talán kissé banálisnak tűnik, túlságosan is egyszerűnek, pedig az építészetet ennél teljesebben, a valósághoz közelebb állóan meghatározni aligha lehet.

Ezek után már csak egy dolgot kell röviden érinteni, hogy a tulajdonképpeni téma tárgyalására rátérhessünk. Eddig azt bizonyítottuk, hogy az építészeti művészet, s legfontosabb művészi feladata a bennünket övező természeti tér egy szakaszának szervezése. A tanulmány célja azonban nem ez volt, hanem a térművészet fejlődésének vizsgálata, s ennek során egy olyan történeti kategóriarendszer kidolgozása, amely alkalmas arra, hogy egy-egy korszakot – a hagyományos stílusformákkal történő megjelöléstől eltérően – a kor sajátos térszervezési módjával jellemezzen. Kérdés az, hogy ez a célkitűzés mennyire indokolt. A válasz eléggé kézenfekvő, hiszen az eddigi gondolatmenet lényegében már tartalmazza. Ha elfogadjuk alapítétként azt, hogy az építészeti művészi feladata a tér közvetlen környezetünket alkotó szakaszának szervezése, és hogy az általa megvalósított rend tágabb környezetünk, az „ismert világ” rendjét és törvényeit reprodukálja, akkor el kell fogadnunk egy olyan kategóriarendszer jogosultságát is, amely a térszervezési mód változását az ismeretek, a világkép változásának függvényeként értelmezi. Ez már csak azért sem szorul külön bizonyításra, mert a fenti tétel alapján természetes, hogy amilyen mértékig és amilyen jelleggel a társadalmi viszonyok változása, az ismeretek fejlődése átformálja a világról alkotott képünket, ugyanolyan mértékig és hasonló jelleggel alakul át annak a szűkebb világnak a képe is, amelyet az építész

életkeretünként minden egyes korban újjáteremt. Ahhoz azonban, hogy ennek a folyamatnak egy-egy fázisát részletesebben elemezhesük, először magával a térrel kell kissé bővebben foglalkoznunk.

Nem szükséges különböző definíciókat idézni ahhoz, hogy belássuk: az építészeti vizsgálatához a tér filozófiai értelmezése vagy a modern fizika térelmélete alig ad valami segítséget. Hiába tudjuk, hogy a tér a mozgó, állandóan változó anyag objektív létformája, amelynek geometriai tulajdonságai az anyag eloszlásától, a tömegtől, a gravitációs mező erősségétől függően maguk is folytonosan módosulnak. A lehetséges végtelen számú változat közül számunkra csupán egy adott, és ennek az egyedi rendszernek egy speciális esetet képviselő saját tere jelenti „a teret általában”. Ennek az egynek feltételei között alakult ki egész fizioológiai apparátusunk, az érzékelésnek, a gondolkodásnak azok a szervei, amelyeknek segítségével a környezet és önmagunk között az élet biztosításához szükséges állandó kapcsolatot megteremtjük. Ennek feltételeihez idomult az a képességünk, ahogy a dolgok térbeliségét érzékelni tudjuk. És ez az érzékeink által közvetlenül adott benyomás, az ennek nyomán kirajzolódó térképzeles, az „Alltagsraum” gyakorlatilag az euklidészi geometria és a newtoni fizika terével azonos. Nem a mozgó anyag objektív létformája, hanem az önállóan is létező, háromdimenziós, mozdulatlan, önmagával mindig azonos, anyag nélküli tiszta kiterjedés. ez a megfogalmazás azonban még mindig túlságosan spekulatív, csak jellegében közelíti meg, de nem fedi pontosan azt, amit a mindennapi életben a tér fogalmán értünk. A tevékenységünk kibontására, a dolgok létezésére lehetőséget adó „természeti tér” a newtoni tiszta kiterjedésnek az a része, amelyet nem tölt ki tapintható, a szó hétköznapi értelmében vett anyag.

Ez a kissé vulgáris megfogalmazás feltétlenül szükséges ahhoz, hogy az építészeti tér problémáját reálisan közelíthessük meg. Ha ugyanis a természeti tér nem egyéb, mint környezetünknek a tapintható anyagok által el nem foglalt része, akkor erről legfontosabb érzékszervünk, a tapintás nem is közvetíthet semmiféle ingert. Ezért van az, hogy valójában sohasem teret érzékelünk, hanem csak térbeliséget. A taktilis érzékelés szerepének ilyen mérvű kiemelése nem véletlen. A térlátás szempontjából elsődlegesnek tűnő vizuális percepció csak akkor válik reálissá, ha a látott tárgy képéhez a tapintható anyagszerűséget asszociáljuk. A térbeliségről nyert képzetünk taktilis emlékképekhez kapcsolódik még akkor is, ha a képzetet közvetlenül létrehívó inger vizuális vagy auditív eredetű. Az égbolt roppant méretű, fénylő kupolához hasonlóan feszül fölénk; a sötétség – s lényegében ez is vizuális inger – annyira tömör, hogy szinte már tapintani tudjuk; az öblösen visszhangzó, tompább kondulású vagy ércesen kemény hang már elnevezésével is anyaghoz kapcsolt élményekre utal, s ettől függően ad felvilágosítást különböző térbeli

tulajdonságokról, pl. a hangforrás távolságáról vagy a hangvisszaverő térbeli tulajdonságokról, pl. a hangforrás távolságáról vagy a hangvisszaverő tér méretéről; az anyagszerű, telített színek csökkentik, az anyagtalanság, transzparens színek pedig – talán mert kevésbé megfoghatók – növelik az érzékelt távolságot stb. Főleg tovább szaporítani a példákat. A mindennapi tapasztalat bizonyítja, hogy *a tér önmagában véve meghatározatlan, és csak a térbeliség révén, tehát éppen ellentétjén, a tömegén keresztül válik egyáltalán érzékelhetővé, s így tudatunk számára meghatározottá.*

A térnek és tömegnek ez az egymást kölcsönösen feltételező ellentétes egysége – amely részben a dolgok természetéből, részben az érzékelés fiziológiai adottságaiból következik – döntően befolyásolja a tér építészeti szervezésének lehetőségeit. Nem csak arra gondolok itt, hogy a tér és a tömeg az építészetben is szétválaszthatatlanul egybekapcsolódik, s a nézőpont megválasztásától függően vált át egyik a másikba; ami belső nézetben tér, az kívülről tömegformaként jelentkezik, s ami addig meghatározott volt, az a külső tér viszonylatában meghatározó tömegelemmé változik. Bár már ebből is levonható az a következtetés, hogy egy épületet mindig a külső és a belső szerves egységében kell vizsgálni, még akkor is, ha a vizsgálat tulajdonképpen tárgya egy önálló interieur. Fontosabb azonban ennél az, hogy az építészetben is – ugyanúgy mint a természetben – nem magát a teret érzékeljük, hanem térbeli plasztikus elemek – vagy legalábbis plasztikai értékkel bíró elemek – kapcsolatát, tehát anyagot, felülettextúrát, színt, fénykontrasztot stb. A tér nem önmagában, hanem e plasztikus elemek által kiváltott hatásában létezik. Ebből következően nem kezelhetjük sohasem valamilyen morfológiai sémaként. Az építészeti térprobléma tényleges megközelítése mindig kettős vizsgálatot követel; a hatás és a hatást kiváltó tényezők, tehát egyrészt az adott feltételeknek megfelelően kibontakozó térhatás pszichikai folyamatának, másrészt az ezt kiváltó plasztikus elemek térbeli rendjének, a kompozíciónak vizsgálatát, illetve a kettő közös alapjaként annak a korra jellemző térszemléletnek az elemzését, amely az elérendő hatás jellegét és a megvalósítás elveit egyaránt meghatározza.

A tér és tömeg dialektikus kapcsolata sajátos lehetőséget ad az építészeti térszervezés gazdagítására. A megbonthatatlan egymásrautaltság, s ezzel szemben az a kényszerítő szükségesség, hogy a tudatban a kettőt egymástól tisztán szétválasszuk, lehetővé teszi, hogy az ellentétpárnak akár az egyik, akár a másik oldala a ténylegesnél nagyobb hangsúlyt kapjon.

A természeti tér körülöttünk helyezkedik el, és mindig a plasztikus tömegek, a testek hozzánk viszonyított helyzete alapján érzékeljük. Ad absurdum vive felfoghatjuk úgy is, mint egy lehatárolatlan, végtelen interieurt, amelynek mintegy a centrumában állunk, s amelyet éppen ezért mindig belülről kifelé, a centrumból a szé-

lek felé nézve szemlélhetünk. Elképzelhető azonban az az eset, hogy ennek egy szakaszát gondolatban kimetsszük, az így önállósított térrészt szilárd anyagként kezeljük, s úgy alakítjuk, mint egy szobrász a megformálandó anyagot. Az építészet történetében nem egyszer találkozunk ezzel az alkotói eljárással, példaként elég megemlíteni a késő quattrocento centrális toszkán templomait. Ebben az esetben a „Megformált tér” tömörszerű egységként jelenik meg, egy találó német kifejezéssel élve Raumkörperként, tehát – legalábbis elvileg – egy olyan külső nézőpontra szervezett plasztikus testként, amelynél a határoló felületek hangsúlyozottan síkszerűek, s feladatuk szinte kizárólag csak az, hogy a megformáltságot érzékeink számára közvetítsék. Az *ilyen típusú építészeti teret a következőkben antinom-tömegnek nevezem*, szemben a belső nézőpontosságot az alkotás folyamatában is megőrző mástípusú terekkel, *mivel tulajdonságai éppen a tér ellentétjének, a tömeg jellemző vonásait mutatják.*

Előfordulhat az előbbi eset fordítottja is, amikor a tér válik dominánssá, s az önállóságától többé-kevésbé megfosztott tömeg feladata már nem a meghatározás, hanem a megszakítatlan tér egy-egy sűrűsödési pontjának jelölése. Ilyenkor a tömeg már majdnem megfoghatatlan lágy átmenetekkel, a pozitív és negatív formák gazdag játékával szinte feloldódik a környező térben. Ennek megfelelően szerepe is megváltozik. Nem annyira önállóan, hanem inkább az általa elfoglalt térszakasz szimbólumaként létezik. Legjobb példáit a 17. század építészetében vagy általában a barokk művészetben találjuk. Az előbbi mintájára és hasonló indokollással *ezt a típust antinom-térnek nevezem*, szemben a külső nézőpontosságot és a tisztán térmeghatározó jelleget továbbra is őrző tulajdonképpen tömeggel.

Az az elég egyszerűsítő, de a mindennapi szóhasználatot jól tükröző megfogalmazás, amelyet a térről adunk, hasznos segítséget nyújt az idő építészetében játszott szerepének megértéséhez is. Ehhez ismét a térérzékelés módját, a térbeliséget kell röviden megvizsgálnunk. Rögtön egy abszurdnak tűnő kijelentéssel kell kezdeni, azzal, hogy a térben való látásnak csak a fiziológiai feltételei adottak, s az a képességünk, hogy a „teret” vizuálisan is érzékelni tudjuk, nem egyéb beidegzett tapasztalatnál.

A fenti állítás meggyőző kifejtését egy ilyen tanulmány viszonylag szűk keretei aligha bírnák el, ezért bővebb tárgyalás helyett a kísérleti pszichológia ismert eredményeire hivatkozom. Woodworth és Schlosberg nagy rendszerező munkája, a *Kísérleti pszichológia* részletesen foglalkozik térproblémákkal is, midőn a látást, a forma és a vizuális mélységészlelést vagy a szemmozgásnak az észlelésben játszott szerepét elemzi. A szerzők kísérleti adatok egész sorára támaszkodva bizonyítják, hogy a tér vizuális észlelése nem közvetlenül történik, hanem olyan jelzőmozgásokon keresztül, mint pl. a tárgy távolságához igazodó szemmozgások – az akkomodáció és konvergencia – kinesztetikus jelzése, valamint a nagyságkonstancia, az inter-

pozíció, a mozgási parallaxis stb. Egyidejűleg azt is bizonyítják, néha ugyan csak közvetve, hogy ezek a mozzanatok akkor válnak lehetségesből tényleges jelzésekké, ha a szemlélő korábbi tapasztalatokra támaszkodva a jelzéseket „értékelni” tudja, vagyis a tárgyak közötti mozgás folyamán megtanulta, hogy a jelzésekből valószínűségi térbeli összefüggésekre következtessen.

Érdemes szó szerint idézni a könyvnek egy kis szakaszát, amely a tér észlelésére vonatkozó megfigyeléseket összegezi: „Mindezek után megérthetjük, hogyan észleli a kísérleti személy a tárgyak helyzetét a térben. Mindenekelőtt szükség van egy vonatkozási pontra: logikus és az egyéni élettörténet alapján érthető, hogy ez a vonatkozási pont a test. De a vonatkozási pont önmagában még jelentőség nélküli, hacsak nem kapcsolódik be a koordináták egy rendszerébe; ezeket a koordinátákat a vestibuláris és kinezetikus mechanizmusok szolgáltatják. A koordináták e rendszerében a tárgyak lokalizálását a látás és tapintás téri adatai határozzák meg; mindkettőnek fontos eleme a mozgás. De amint bizonyos számú tárgy lokalizációja már megtörtént, a koordináta-rendszer kivetődik az „objektív” térbe. Ily módon záródik a kör; a test is ebben az objektív térben lokalizálódik, és ilyenkor mondjuk, hogy térileg orientált.”

Mivel bennünket most közelebbről a tér-idő összefüggése érdekel, az előbbiekből csak egy megállapítást emeljük ki, azt, hogy a koordináták említett rendszerében – amelyek tehát lényegében fiziológiailag adottak – a tárgyak lokalizálását a látás és tapintás téri adatai határozzák meg, és hogy „mindkettőnek fontos eleme a mozgás”. Mégpedig – s ezt részben kiegészítésként kell hozzátennünk a könyvben mondottakhoz – nemcsak az izmoknak a látás mechanizmusával együttjáró mozgása, hanem ezen túl a szemlélő lényeges helyváltoztatása is, a tapinthatóan közeli tárgytól a más tárgyak tapintható közelségéig való elmozdulás. Ez könnyen belátható, ha arra gondolunk, hogy pl. valamilyen megszokott nagyságrend összehasonlítási alapként szolgáló konstanssá, vagy az interpozíció a viszonylagos távolság, de legalábbis az egymást fedő tárgyak egymásutánjának valós jelzésévé csak akkor válhat, ha legalább egyszer tapasztalati alapon győződünk meg arról, hogy a retinán leképződő látvány milyen reális térbeli rendnek a leképezése.

Egy tárgy hozzánk viszonyított vagy két tárgy egymás közötti távolságának valós értékét a tapasztalat adja meg. Ez a tapasztalati érték pedig nem egyéb, mint a távolság megtételéhez szükséges, tehát valamilyen kötött időtartamú mozgás. Ha viszont a természeti tér éppen ezeknek a távolságoknak teljes környezetű összeálló rendszere, akkor maga a teljes természeti tér is – egy-egy szakaszához hasonlóan – csak a ténylegesen megtett vagy korábbi tapasztalatok alapján lehetőségként mintegy belelátott mozgás tartama révén észlelhető. *A tér egyedül formális ellentétén, az időn keresztül válik tudatunk számára „valósággá”.* Ugyanez érvényes a fenti tétel fordítottjára is. Az idő önmagában véve elképzelhetetlen. Az a végtelenül kicsiny szakasza,

amelyet jelennek nevezhetnénk, már múlttá változik, amikor tudatunkig eljut, és ezt az elmúlt időt emlékezetünk csak vetületében, térbeli viszonylatokhoz kötve, mint valami konkrét folyamat lehatárolt, saját idejét tudja megőrizni. Emlékezetünk számára – s mivel észlelésének feltételeiből ez az egyetlen lehetőség adódik, tudatunk számára is – az idő mindig valamilyen tartam, tehát egy térbeli pontból egy másik pontba való elmozdulásnak vagy egy térbelileg jellemezhető állapotból egy másik állapotba való átváltásnak az ideje. *Az észlelés számára az idő mindig térileg meghatározott, és csak formális ellentétének, a térnek közvetítésével válik „valósággá”.*

A térnek és időnek ez az egymást kölcsönösen feltételező, megbonthatatlan, dialektikus kapcsolata – a tér-tömeg viszonyánál tárgyalatokhoz hasonlóan – lehetőséget ad arra, hogy a tér értelmezésében, valamilyen megfogalmazásában az ellentétpárnak akár az egyik, akár a másik tagja a ténylegesnél nagyobb hangsúlyt kapjon, s a meghatározó tag mögött a meghatározott átmenetileg háttérbe szoruljon. Ez az „önkéntes” értelmezhetőség újabb variációs gazdagságot ad a tér építészeti szervezéséhez. Attól függően, hogy az értelmezésben az ellentétpárnak melyik tagja válik dominánssá, lehet a térszervezés módja a teret additív jelleggel csak berendező, tehát kimondottan térbeli, de lehet ennek fordítottja is, amikor a térben a mozgásra adott lehetőség, a tartamszerűség, az időfaktor lesz az elsődleges. Ez utóbbi esetben a teret szervező plasztikus elemek tömegértéke háttérbe szorul a mögött a szerepük mögött, hogy egy lehetséges mozgás tartamának határait jelzik, s így közvetve az időre utalnak. Ennek a szerepnek egyoldalú hangsúlyozása aztán odáig mehet, hogy a tömeg már szinte az idő szimbolikus jelzésévé válik, a térszervezet pedig ilyen szimbolikus jelek rendszerévé. Olyan folyamattá, amely a tér „jelzett idejét” átélő szemlélőt túlvezetheti a közvetlenül adott téri határokon.

Ennek a problémának részletesebb tárgyalása már egy további témakörnek, a térszemlélet alaptípusainak vizsgálatához vezet. Mielőtt azonban erre rátérnénk, a tér-idő kapcsolatára vonatkozóan még egy általános megjegyzést kell tennünk. A tér-idő egység problémája az utóbbi néhány évtizedben került be a művészetelméleti vagy a 20. századdal foglalkozó művészettörténeti irodalomba. Ez történetileg érthető, hiszen a század kezdetén indult meg az a forradalmi változás, amely alapjaiban formálta újjá a klasszikus fizika világát, s ennek eredményeként egész korábbi világképünket. A valóság művészi tükrözésének elveiben, illetve a műveket elemző elméleti munkák módszerében tehát az új szempontok csak egyidejűleg vagy később jelentkezhetek. Az viszont már kevésbé érthető, hogy ezeknek az új szempontoknak az alkalmazását rendszerint miért korlátozzák a 20. századra. Kétségtelen, hogy a modern művészetnek számos irányzatánál – akár a kubizmust, a futurizmust vagy a Stijl-mozgalmat vesszük alapul – a megváltozott világhoz illő új kifejezés keresése annyira szembetűnő, hogy a vele való foglalkozást még egy felszínesebb tárgyalásnál sem lehet megkerülni. Ugyanakkor azonban szinte mon-

dani is fölösleges, hogy nem a tér-idő egységének ténye huszadik századi. Maga az egység a valóságban és a megismerésben egyaránt adott volt korábban is. (Az utóbbiban ugyan nem annyira tényleges ismeretként, hanem inkább a térbeliség és időbeliség észlelésének, s így értelmezésének szükségszerű feltételeként.)

Ez már egyedül is eléggé indokolja azt, hogy a tér-idő egység gondolatát ne kezeljük saját korunk kizárólagos vívmányaként. Egymásrautaltságukat, azt a tényt, hogy egymást kölcsönösen meghatározzák, már az ókortól kezdve felismerték. Arisztotelész pl. a Physica IV. könyvében egyértelműen leszögezi, hogy változás, mozgás nélkül – nincs idő, s Augustinus is azt mondja, hogy „Tempus sine aliqua mobili mutabilitate non est”. Nem szükséges a példákat tovább szaporítani, hogy belássuk: nem a tér és idő egybetartozásának felismerése az új, hanem összefüggésüknek a valóságot egyre teljesebben tükröző értelmezése. Ebből viszont az következik, hogy ha a tér és az idő a valóságban és a világ vizuális észlelésében szétválaszthatatlanul egybekapcsolódik, és ezt az „egységet” a történeti korok valamilyen módon mindig értelmezték, akkor ennek az értelmezésnek sajátosan korhoz kötött módját, tehát általában a tér-idő problémáját minden egyes korban úgy kell vizsgálni, mint a térszemlélet s ezen keresztül a térszervezés egyik alapvető komponensét.

Ezen rövid áttekintés, amelynek során az eddigiekben a tér-tömeg és tér-idő kapcsolatnak néhány – a tárgyalt téma szempontjából fontos – tulajdonságát elemeztük, elegendő alapot ad ahhoz, hogy a térszemlélet legáltalánosabb formáit, legjellemzőbb alaptípusait pontosabban meghatározzuk. Tárgyalásukhoz ismét a környezetben való tájékozódásnak, a térbeliség észlelésének tapasztalati tényeiből indulunk ki.

Megállapítottuk, hogy érzékeink sohasem adnak valamilyen közvetlen benyomást a térről. Ennek észlelése mindig különböző jelzőmozzanatok segítségével történik, s e jelzőmozzanatok alapja a közvetlenül is érzékelhető, tapintható tárgyak térbelisége. A legősibb és egyben legegyszerűbb szemléleti forma az ebből adódó elemi feltételekhez igazodik, s a teret kizárólag vagy legalábbis döntő mértékben térbeliségként fogja fel. A figyelem az elsődleges, meghatározó motívumokra összpontosul. Megelégszik az érzékeink által szolgáltatott ingerek primer adataival, s kevésbé érdekli az ezek kölcsönhatásából keletkező bonyolultabb képzet. Nem a viszony foglalkoztatja, hanem a viszonylatteremtő tárgyak együttese. Kissé paradox módon, de a valóságnak legmegfelelőbbben úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a térszemlélet ebben a formájában tömegre beállított. Ezért érthető, hogy az idő szerepe itt eléggé korlátozott, majdnem a minimumra redukálva vesz részt az észlelésben, szinte csak a mozgástartamon keresztül, a tárgyak lokalizálását szolgáló mérés eszközeként. Ilyen szemléletmód mellett az ember a szó szoros értelmében véve ben-

ne él a természetben mint annak egy alkotóeleme. Az ember és a világ között vagy talán helyesebben az ember belső világa és a természet – hozzá viszonyítva – külső világa között a határ elmosódik, s a szűkebb vagy tágabb környezetben ugyanolyan realitással léteznek a tárgyak, mint maga az ember, a perszonalifikált természeti erők, a konkrét alakot öltő tulajdonságok vagy a mitológia (esetleg a mese és a néphit) egyéb alakjai. *Az ily módon felfogott világban a tájékozódás egyedüli vagy legalábbis legfontosabb eszköze a konkrét „tárgyakhoz” kötődő helyismeret, ezért a térszemléletnek ezt az alapformáját topografikusnak nevezem.*

Visszatérve a tér észlelésének feltételeihez: tárgyaltuk már azt, hogy a különböző jelzőmozzanatok, amelyek a dolgok térbeli rendjéről tájékoztatnak, csak akkor válnak lehetségesből valós jelzéseké, ha értékelésüket tapasztalati tények támogatják, s hogy ezt a tapasztalatot a tárgyak közötti mozgás folyamán szerezzük meg. Időben lejátszódó mozgás vagy kissé pontosabban fogalmazva, az idő mozgásban való átélése nélkül lehetetlen lenne bármilyen reális térképzelet. A tér és az idő ugyanolyan erővel tételezik fel kölcsönösen egymást, mint a tér és a tömeg. Észlelésének objektív feltételei közül tehát éppen olyan joggal emelhető ki az idő is meghatározó, döntő tényezőként, mint ahogy az előbb tárgyalt topografikus szemléletnél a tömeg. A módszer mindkét esetben azonos, csak most az észlelés komplex folyamatának egy másik oldala vált hangsúlyossá. A teret nem a térbeliség, hanem az időbeliség felől közelítettük meg. Ez nem önkényesség, maga a valóság ad rá lehetőséget. Az eredmény mégis egy, a már tárgyalttal szinte merőben ellentétes térszemlélet kialakulása.

Az idő szemszögéből nézve a tárgyak jelentősége megváltozik. Nem önálló létük a fontos, hanem az a szerepük, illetve az a képességük, hogy egymáshoz való viszonyukban az időt mérhető távokra bontják, s így érzékeink „nyelvére” fordítják le azt, ami különben megfoghatatlan. Jelzések csupán, az észrevétlenül átfutó idő maradandó „szimbólumai”. Ha ezt a jelentést abszolutizáljuk, a tárgyakkal együtt – illetve a jelentést váltó tárgyakon keresztül – az egész természet új értelmet kap, s az átértékelt természetben belül az ember helyzete is alapvetően módosul. Láttuk, hogy topografikus szemlélet mellett az ember benne él a természetben. A környezet egy-egy elemének szimbólumként való kezelése azonban szükségszerűen azt jelenti, hogy az ember önmaga s a környezet közé határokat állít. A természetet mintegy kívülről szemléli, s nem elégszik meg az érzékadta benyomásokkal, hanem a mögöttük meghúzódó tartalomnak, a szimbólumok jelentésének feltárására törekszik. Az ily módon felfogott világ már nem egyszerűen a lét színtere, hanem ezen túl valami másnak, a „szimbólumok” révén benne felismert vagy felismerni vélt jelentésnek a hordozója. Egy olyan tartalmat közvetít, amely a közvetlenül érzékelhető lét határain kívül esik. A figyelem döntő mértékben e felé irányul, s a világban azt a mélyebben rejlő lényegyet keresi, amely a tárgyak-adta utalások révén

válík evidenssé. Ezt a szemléletet legteljesebben egy olyan kifejezéssel jellemezhetnénk, amely eredeti értelme szerint a földi léten túli dolgokkal való foglalkozás tudományát jelenti. *A térszemléletnek ezt a sajátos, időre beállított formáját ezért a továbbiakban eszkatologikusnak nevezem.*

Az eddig tárgyalt két típushoz képest már egyetemesebb érvényű, a valóságot jobban megközelíti az a szemlélet, amely a jelenségek között érzett ellentmondást nem úgy akarja kiküszöbölni, hogy az adott ellentétpárnak akár az egyik, akár a másik tagját kiemeli, s annak segítségével, azon keresztül értelmezi az összes többit, hanem úgy, hogy minden egyes tagot önálló, a többitől független egységként kezel, s csupán a közöttük feszülő ellentétet szünteti meg. Témánkra vonatkoztatva tehát: egymástól tisztán szétválasztja, pontosan definiálja az idő, a tér és a tömeg fogalmát, s ezeket az önálló fogalmakká merevült „tulajdonságokat” vetíti bele a jelenségek észlelt világába. Fokozott elvonatkoztatással teremt a dolgok között áttekinthető, értelmes – ugyanúgy, mint az előbbiek – szintén valós adottságra épül, s komplexebb jellege ellenére is azokhoz hasonlóan szintén egyoldalú. A különbség közöttük elsősorban az – és ez az eltérés elég lényeges –, hogy nem a jelenségek egyik vagy másik oldalát, hanem a megismerés, a gondolkodás mechanizmusát általánosítja, s annak törvényszerűségeit vetíti át a valóságra. A világnak ez az alapvetően intellektuális jellegű megközelítése természetesen megszabja azokat a lehetőségeket, amelyeknek keretei között az ember nemcsak önmagában véve a világot, hanem ezen belül saját helyzetét is, az ember és a tágabb környezet viszonyát elrendezi. A szemléletmódból következik, hogy a természet s az ember bizonyos mértékig szembekerül egymással. A szembenállás azonban itt korántsem a természettől való elfordulást jelent, mint az eszkatologikus szemléletnél, hanem a megismerés lehetőségének megteremtését, s a megismerésen keresztül a természet birtokbavételét. *A térszemléletnek azt a sajátos, az előbbinél komplexebb formáját, amely az ilyen módon értelmezett világ törvényszerűségeit tükrözi, intellektuálisnak nevezhetjük.*

A legösszetettebb, a valósághoz legjobban simuló szemléleti forma mintegy összegezi az első három tanulságait. Ha az elemzés eddigi módszerét követjük, lényegét röviden a következőkben foglalhatjuk össze: felismeri azokat az ellentmondásokat, amelyek a tér–tömeg–idő egymást kölcsönösen feltételező, dialektikus kapcsolatából adódnak, s éppen azért, mert felismerte, nem megszüntetésükre törekszik, hanem az ebből keletkező feszültséget az ellentmondás elfogadásával oldja fel. Reális tényként fogadja el azt, hogy részben a jelenségek valóságban adott természete, másrészt az érzékelés fiziológiai apparátusának korlátai miatt a tér–tömeg–idő megbonthatatlan egységéből bármelyik tag csak a másik kettőn keresztül válhat meghatározottá. Ebből következően nem kezeli önálló egységként a teret, és nem keres hozzá egyértelmű definíciókat. Inkább úgy tekinti mint valami tulajdonságot, amelynek jellege a feltételek változásától függően önmaga is folyton módosul, és amely

csak a feltételek szabta hatásában, tehát a szemlélőhöz való viszonyban határolódik le önállóvá. A térhez hasonlóan az egész univerzum új értelmet kap. Nem függetlené zárt elemek additív sorozataként jelenik meg vagy olyan végtelenbe futó láncolatként, amelynek részei az okság törvénye szerint épülnek hierarchikus rendben egymás fölé. Úgy tárul fel az ember előtt, mint amilyen valójában; összefüggéseknek bonyolult, a résztől az egészig mindent átszövő, állandóan változó, mozgó rendszereként, amelynek bármilyen kis szakasza csak az összefüggések teljes rendszerében válík indokolttá. Ez a szemlélet az ember és a világ között is egy bonyolultabb, kissé ellentmondásos új viszonyt teremt. Megszűnik az az egyoldalúság, amely szerint az ember vagy benne él a természetben, vagy függetlenként szemben áll vele, hiszen mindkettő egyidejűleg s csak együtt lehetséges. Ebben a világban a tájékozódás, a megértés feltétele már nem a „helyismeret”, a szimbólumok jelentésének megfejtése, vagy a jelenségek okhoz kötött definíciója, hanem a felismert törvényekhez való ésszerű alkalmazkodás. Ezért *a fentiekben vázolt szemléletnek a térre vonatkoztatott vetületét racionális térszemléletnek nevezem.*

A térszemlélet alapformáit egy szempontból s főként ismeretelméleti problémaként vizsgáltam. Az egyszerűtől az összetettebb felé haladva sorra vettem azokat a lehetőségeket, amelyek szerint a tér észlelésében szükségszerűen jelentkező ellentmondásosság feloldható, s megpróbáltam igazolni azt, hogy minden egyes lehetőség, illetve *az ellentmondás feloldásának módjától függő értelmezés a térszemléletnek egy-egy sajátos formáját határozza meg.* A tárgyalásnak ezt a módszerét kettős ok miatt választottam. Részben a könnyebb érthetőség érdekében, másrészt pedig azért, mert így közvetve azt is bizonyítani tudtam, hogy a tárgyalt szemléleti formák nem egy-egy történeti korszakhoz kötöttek, hanem a térfelfogás minden kor számára egyaránt adott lehetőségei. A különbség közöttük nem az, hogy az egyik valós, a másik meg hamis vagy torzított képet ad, hanem inkább mennyiségi, tehát az, hogy az egyik csak egy aspektusában, a másik pedig nagyobb összefüggéseiben tükrözi a reális térvizonylatokat. Példaként elég arra gondolnunk, hogy az egyszerű tájékozódás a környezetben ma is topografikus, egy dallam „vonalvezetése” csak eszkatologikusan értelmezett térben jelölhető, de egy mechanikai probléma megoldása már intellektuálisan felfogott teret követel.

Ugyanakkor azonban nyilvánvaló az is, hogy a térszemlélet formái között nem lehet tetszőlegesen válogatni. Sőt a választás nem is egyedül attól függ, hogy a figyelem adott esetben mire irányul, hanem attól is, hogy milyen ismeretünk s milyen mélységig értjük meg azt a világot, amelynek a tér ilyen vagy olyan szemlélete csak egyik jellemzője, s amely más egyéb jellemzőkkel együtt az „ismert világ” teljes képévé rendeződik. A térszemlélet a világkép egyik lényeges alkotóeleme, s így a természettudományi ismeretek színvonalán, a megismerés társadalmi igényén keresztül alapvetően korhoz kötött.

Az előző két megállapítás látszólag merőben ellentmond egymásnak. Az egyik a kortól való függetlenséget, a másik meg a korhoz kötöttséget állítja. Ezt az ellentétet már az egyes alapformák elemzésekor megpróbáltam kiküszöbölni azzal, hogy szinte csak utalásszerű rövidséggel felvázoltam annak a világnak néhány fő vonását, amely jellegét tekintve a tárgyalat szemlélethez legközelebb áll. Ennek alapján levonható az a következtetés, hogy a topografikus szemléletnél felvázolt világnak az ókori világgal egyezik; az eszkatologikus lényegében megfelel a középkorinak; az intellektuálishoz tartozó a reneszánsz, a barokk és a 19. század felfogásmódját tükrözi; a racionálishoz kapcsolt világnak pedig leginkább saját korunk, a 20. század szemléletével mutat rokonságot. Ez az egyezés nem véletlen, s egy további fontos következtetésre ad lehetőséget.

Igaz ugyan, hogy a térszemlélet különböző formái a tér észlelésének ellentmondásaira, illetve az ellentmondások feloldásának különböző módjaira vezethetők vissza, és hogy a számításba vehető történeti időszakban sem a tér tulajdonságai, sem észlelésének feltételei nem változtak, tehát a térszemlélet alaptípusai lehetőségként minden egyes kor számára egyformán adóttak. Azonban nem minden korszak egyformán él a lehetőségekkel. Választ aszerint, hogy a természetről, a világról alkotott képéhez melyik szemléleti forma áll közelebb, melyik alkalmas leginkább arra, hogy segítségével a környezetről nyert benyomásait kielégítő módon értelmezze. Egészen addig, ameddig a természetről szerzett vagy szerezhető ismeretek jellege ezt indokolja, a preferált forma uralkodóvá válik, ez adja meg a térszemléletnek a korra jellemző alaptendenciáját, s a többi csak ennek függvényében, ennek jellegéhez igazodva, tehát korszakonként bizonyos mértékű módosulással jelenik meg.

A térszemlélet alapformái szinte egyértelműen meghatározzák a tér építészeti szervezésének alaptípusait. Ez könnyen belátható, ha a már korábban tárgyaltakra gondolunk. Az építészet művészi szinten – tehát funkcionális és tematikus tényezőit nem számítva – a tér szervezésének művészete. Azt a rendet teremti meg a közvetlen, épített környezetben, amelyet az ember az univerzum egészét átfogó, tágabb környezetében a jelenségeket magyarázó rendként felfedezett. Emberi léptékre redukálja, s a természeti tér egy szakaszába „beleszervezi” azokat a törvényeket, amelyek az adott kor ismert világát szabályozzák. S a szervezés módjában, a kompozícióban mintegy tárgyasítja azt a szemléletet, amelynek segítségével az ember a világot, s ezen belül magát a teret értelmezi. Így a szemlélet alapformáinak megfelelően beszélhetünk a térszervezés különböző alaptípusairól, vagyis topografikus, eszkatologikus, intellektuális és racionális térszervezésről.

A topografikus szemléletről megállapítottuk, hogy a teret térbeliségként fogja fel, tehát csak egyik meghatározó elemén, a tömegben keresztül. Úgy tekinti a ter-

mészetet, s magát a világot, mint a létezésnek valamilyen fajta színterét, amelyben egymás mellett helyezkednek el a különböző tárgyak, illetve az egymástól tisztán elhatárolt, tárgyszerűen konkrét elemek. Az ilyen módon felfogott világban a jelenségek rendjét megteremtő, alapvető szervezési elv az addíció, a megismerés legfontosabb eszköze pedig a „helymeghatározás”, a megismerés „tárgyának” lokalizálása más tárgyakhoz vagy a szemlélőhöz viszonyítva. Ha a világot a tárgyak berendezik, közöttük csak a természetben való egyszerű mozgás mintájára lehet, illetve kell a tájékozódást megkeresni.

A tér *topografikus szervezése* ezt a felismerést tükrözi. Független egységekként kezelt, plasztikus elemek segítségével mintegy berendezi a természetadta környezetet egy szakaszát. Tehát nem valami mesterséges, a külsőtől elszigetelt életkezet alakítására törekszik. Nem interieur jellegű. Az épített rendet a természetben belül valósítja meg. Nem leválaszt, hanem a szabad térbe állít önálló elemeket vagy ezek nagyobb együtteseit. A térszervezésnek ez a módja – az alkotófolyamat jellegét tekintve – tulajdonképpen tömegformálás, amelynél a tömeg nem a kompozíció egyszerű eszköze, hanem lényegében maga az alkotás. Ez természetesen korántsem jelenti az interieur lehetőségének teljes tagadását, hiszen ez egyben a rendeltetésnek, az építés gyakorlati indítékának értelmetlen tagadása lenne. Inkább a szemlélet beállítottóságát jellemzi, illetve ennek eredményeként az alkotásban realizált formálási elvet. Vagyis kissé általánosabban fogalmazva, a valóságot jobban megközelítve, a tömeg kizárólagos uralma itt azt jelenti, hogy *a topografikusan szervezett tér egy-egy eleme hatását, jellegét tekintve minden esetben tömegszerű*. Interieurra vonatkoztatva tehát a topografikus jellegű belső lehet egy külső nézőpontra szervezett antinom-tömeg, vagy ennek éppen a fordítottja, egy oly mértékig nyitott, terjengős nagy térség, amelynél a tiszta percepció feltételeinek hiánya miatt a belső már egy lehatárolatlan exterieur benyomását kelti, s így hatását sem a funkcionálisan adott térforma határozza meg, hanem az ebbe állított plasztikus testek sorozata. Az első követelménynek legjobban a centrális vagy legalábbis centralizáló tértípus felel meg, illetve nagyobb rendszerek esetében a koncentrikus szervezés, a másodikkal pedig a sokhajós, az áttekinthetlenségig gazdag elrendezés, illetve az elemeknek egy kijelölt út mentén való sorolása.

A tömegre való beállítottóság egyértelműen megszabja a kompozíció lehetséges módját. A tiszta tömegforma feltételezi a körüljárhatóságot, a környezettől való különválást, a lehatároltságot. Ezt töretlenül megőrizni csak egy additív rendszeren belül lehet, egyedül ez képes arra, hogy a tiszta egymásmellettséget, a részek függetlenségét biztosítsa. *A topografikus szervezés tehát mindig teljes értékű, önálló egységek additív sorolása*, amelynél az egész önálló részekből épül, s önmaga is független egységként helyezkedik el a környezetben. A kompozíciónak ez a vonása természetesen nem csak a tényleges tömegek közötti viszonyra jellemző.

Ebből kiindulva a komponálás általános törvényévé válik, s ugyanolyan erővel szabályozza az interieurelemek társításának, a határoló síkok illesztésének vagy a felület osztásának módját, mint a tömeg-sorolását.

Az additív rendből s az ezzel együtt járó lehatároltságból következik, hogy az idő jelentősége itt eléggé korlátozott. Szinte azt lehetne mondani, hogy az idő maga is tömegesül, mert az összehatásban nem a történet végtelen folyamatként, hanem a rendszer határain belül lehetséges mozgás tartamként játszik szerepet. Nem összekapcsolja, hanem a mozgásélményadta távolsággal elválasztja, önállósítja a tárgyakat.

Az eddigiek után talán már nem is kellene említeni, annyira szembeütő, hogy a topografikus szervezés majdnem változtatás nélkül veszi át, s teremti újra azokat a feltételeket, amelyek alapján a dolgok térbeliségét a valóságban is érzékelni tudjuk. Elvontabb formákkal vagy néha közvetlen utánzással, az épített környezetben magát a természetet ismétli meg. S ez a térszervezés tárgyalt típusának ismét egy alapvető sajátossága. *Alkotómódszerét tekintve mindig reprodukív.*

A következő típus, amelyet az alapjául szolgáló szemlélethez hasonlóan *eszkatologikus térszervezésnek* nevezünk, az előzőtől merőben eltérő alkotói eljárást követ. A korábbiakban már foglalkoztunk azzal, hogy itt a tér értelmezése nem a vizuális percepció közvetlen adataira támaszkodik. A képi összefüggések értékeléséhez, a tér reális észleléséhez szükséges jelzőmozzanatokot emeli ki, s ezek közül is elsősorban a kinesztetikus jelzést általánosítja. A mozgásnak, illetve a mozgástartamnak tulajdonít majdnem kizárólagos meghatározó erőt, a teret tehát végeredményében az *idő közvetítésével, az időbeliségen keresztül fogalmazza meg*. A szemlélethez való új viszonyban a tárgyak térjelölő szerepe háttérbe szorul. Maguk is jelzésekké válnak, a történet, az idő szimbólumaivá. A természet így szinte feloldódik egy olyan folyamatban, amelynek kezdetet és vége az érzékelhető lét határain kívül esik. A valóság kissé irreális színezetet kap, ugyanakkor a valóságon túli emberi közelségbe hozzák a szimbólumok utalásai.

Ezt a léten túlivá tárgított világot már nem lehet egyszerű eszközökkel reprodukálni. Az épített környezet, amely mindig a megismert univerzumnak valamilyen sajátos mása, itt szembekerül azzal a tágabb környezettel, amelyen belül elhelyezkedik. A szembenállás szükségszerű eredménye az, hogy az épített s a természeti tér határozottan különválik. A kettő csak utal egymásra ugyanúgy, ahogy az „ismert világ” is csak utalásszerű kapcsolatban áll a valósággal. *Az eszkatologikus térszervezet elsősorban elhatároltság, egy olyan öntörvényszerű rendszer, amelyet a természetben belül, de attól függetlenül teremt meg az ember maga körül. Alkotómódszer szempontjából alapvetően kreatív, és mindig belülről kifelé, belső nézőpontra szerzett, tehát kimondottan interieur jellegű.*

Az eszkatologikus térszervezés többi jellemzőit szintén az időre való beállítottaságból, illetve ennek sajátos, a természethez kötött értelmezéséből lehet származ-

tatni. Az idő itt lényegében nem más, mint térben jelölhető, mozgástávokban mért tartamok *szervesen egymásba kapcsolt* sorozata. Tapasztalati tényekre épül, s főként a szimbólumok jelentést közlő ereje lendíti át a végtelenbe. Hasonló módon az épített tér is viszonylag önálló vagy legalábbis elkülöníthető részekből áll össze. De ahogy a szakaszokra bontott történetnek minden eleme feltételez valami előzményt, és szervesen vezet át a következőbe, itt is az egyes részek nem egyszerű addícióval sorolódnak, hanem egymás fölé és alá rendelve alakítják ki a nagyobb egységeket, s ezek további kapcsolásával vezetnek el végül az egészhez. A komponálásnak ez a módja, amely viszonylag zárt egységeket átfogóbb, hierarchikus rendű kapcsol össze, s így alkot – mintegy belülről szervezve – nagyobb együttest, az elemek kapcsolásának jellegét tekintve *konjunktív kompozíciós eljárásnak* nevezhető.

A mozgásfolyamatként értelmezett tér mindig feltételez – legalábbis lehetőségként – valamilyen haladási irányt, az elindulás, a végigjárás és a megérkezés egymást követő fázisait. Ugyanígy a történetek láncaként felfogott világ valahonnan valahová tart, állapotok változásán át valamilyen cél felé vezet. Természetes tehát, hogy az a környezet, amely ennek a szemléletnek sajátosságait tükrözi, önmagában véve szintén irányított. Határvonalának keretein belül megszabja az elindulás helyét, s a cél kitűzésével jelöli a lehetséges mozgás kötött útvonalát. A formában rejlő adottságok révén ezt az igényt legteljesebben egy hosszirányban nyújtott interieur elégíti ki, illetve az olyan térszervezet, amely bonyolultabb organizmusként is tartalmazza, feltételezi az irányított mozgást.

A térszervezés minden esetben valamilyen térbeli rend megteremtését jelenti még akkor is, ha ennek leplezésére vagy tagadására törekszik. Másféle mód elképzelhetetlen, hiszen a szervezés alapvető, primer eszköze mindig plasztikus elem, a szervezetség pedig tömegegységek térbeli viszonyatainak rendje. Ennek a ténynek bármilyen mérvű tagadása, tehát eszkatologikus tér esetében az idő felé való eltolódás, vagy az időbeliségbe való átfordulás sohasem magában a térben, hanem a tér szemléltetőre gyakorolt hatásában jelentkezik. Az épített rend csak a feltételeket biztosítja ahhoz, hogy a kívánt hatás kialakulhasson. Szembetűnővé fokozza azt a jelentést közlő, jelző szerepet, amelyet az eszkatologikus szemlélet általában a tárgyaknak tulajdonít. Az ehhez vezető módszer elvileg mindig azonos – a plasztikus elemek tömegértékének korlátozása –, megteremtésének eszköze azonban esetenként elég változó. Ugyanúgy lehet az anyagtagadó alakítás vagy valamilyen fajta illuzionizmus, mint a formák szimbólumként való kezelése, amelynél az asszociatív tartalommal szemben már szinte érdektelen az ezt kiváltó forma konkrét tárgyi léte.

Az eddig megvizsgált két típust aránylag könnyű volt leírni. A topografikus és eszkatologikus szemlélet annyira egyirányú – vagy csak a tömegre, vagy csak az időre támaszkodik –, s ennek következtében a hozzá tartozó szervezési mód annyi-

ra kötött, hogy a kompozíció, az anyagkezelés, a térhez való viszony néhány sajátosságán keresztül egyértelműen jellemezhető volt. Alapvetően más a helyzet a *térszervezés intellektuális típusánál*. Tárgyaltuk már azt, hogy az intellektuális szemlélet nem a valóság egy-egy kiragadott oldalát általánosítja, hanem a megismerés, a gondolkodás mechanizmusát, s ennek törvényeit vetíti be rendezőelvként a jelenségek kusza világába. Feltételezi, hogy a világ önmagában is „értelmes”, így a benne felismert törvények nem is tűnhetnek kényszerítettnek, hiszen ezek természetüknél fogva azonosak a megismerés törvényeivel. Az az út, amely a még ösztönös jellegű érzettől az észlelés és képzet lépcsőfokain át a fogalomalkotásig vezet, egyben a jelenségek felszínétől a mögöttük rejlő lényegig vezető egyedüli út is. A jelenségek értelmezésében szinte már mágikus értelmet kap a pontos definíció. A megismerés, a lényeg feltárása egyet jelent a fogalmi szinten általánosított, ellentmondásmentes, egzakt leírással. Az intellektuális szemlélet világa önállóan definiálható lényegeket – tehát lényegükben fogalmak – rendszerére bomlik, amelyeket valamilyen a valóságból leszűrte, de spekulatívva általánosított rendező elv kapcsol végül is össze logikus egésszé.

Ennek a világnak a környezetként felépített mása nem mutat, de nem is mutathat sem kompozíciós módszerben, sem anyagkezelésben, sem a térhez való viszonyában valamilyen egyöntetű képet. Nem egy meghatározott alaptípus preferenciája jellemzi. A lehetőségek megválasztásában gyakran ellentmondásos, és hol tömbszerűen zárt egységekkel operál, hol a természeti térbe belekapcsolt organikus együttest teremt. Lehet tömegre vagy időre beállított, de korlátozhatja az alakítás terét akár egy kétdimenziós felületre is. Ezt a variációs gazdagságot maga a szemlélet biztosítja. Ugyanúgy, ahogy az intellektuális szemlélet a jelenségek értelmezésének közös alapját egy elvontabb síkon, a konkrét jelenségtől szinte függetlenül alakítja ki, a térszervezés intellektuális formája is erőteljesen absztrahál. Jellemzően közös vonása tehát nem abban jelentkezik, hogy egy konkrét megoldási típust általános érvényre emel, hanem abban, hogy a konkrét megoldástól függetlenül a feladathoz való hozzáállást, a lehetőségek közötti választást mindig azonos módon indokolja, valamilyen zárt teóriával, és az *építészetileg szervezett tér logikus rendjében a teoretikusan megfogalmazott elv tiszta alkalmazására törekszik*.

Ez a spekulatív módszer nem szünteti meg, csak módosítja azokat az ellentmondásokat, amelyek részben a térszervezetten belül, részben ennek a külső környezethez, a természethez való viszonyában keletkeznek. Az ellentmondások oka elsősorban az, hogy az épület egyedi létében is egy általános elvet illusztrál, s ezt az abszolút rendet egy tőle többé-kevésbé idegen környezetben, a konkrét természetben valósítja meg. Az intellektuális szemléletnek azonban éppen az a legfontosabb sajátossága, hogy az észlelésben jelentkező ellentmondásokat csupán fogalmi szinten, gondolati síkon oldja fel. Ahhoz tehát, hogy az elérni kívánt rend az épületben megvalósulhas-

son, kénytelen a térszervező elemeket oly módon kombinálni, hogy azok együttese a realitás látszatának csorbítása nélkül egy a valóságtól elvonatkoztatott, általános érvényű, egységes rend élményét válthassa ki. Az eredmény természetesen önellentmondásos, de ez a szemlélet adottságaiból következik. A kompozíciónak ezt a sajátosságát, amely az intellektuális térszervezés minden formájánál megtalálható, legáltalóbban *antinom-kombinatív eljárásnak* nevezhetjük.

A komponálásnak ez a módszere – tehát az egymással szemben álló elemek ellentmondásos kapcsolása – megszabja azokat a változatokat, amelyek szerint az intellektuális térszervezetben a tömeg, az idő és a tér szerepet vállalhat. Érthető, hogy főként azok az önmagukban is kombinatív formák válnak uralkodóvá, amelyeket korábban antinom-tér és antinom-tömeg névvel jelöltünk, illetve az oly módon felfogott idő, amely zárt tartamként a végtelenre utal, végtelen folyamatként pedig az érzékek számára konkrétan meghatározott. Azt sem kell külön indokolni – az eddigiek után annyira természetes –, hogy a szervezés jellegéhez legjobban illő térformáról itt nem beszélhetünk. A szemléletből fakadó követelményeknek egyaránt megfelelhet a centrális vagy longitudinális, az egyszerű vagy összetettebb rendszer, s ugyanúgy kielégítheti akár a külső, akár a belső nézőpontra való szervezethez. Az egyedüli feltétel csak az, hogy a teljes rendszer minden egyes része az alaptendenciaként lerögzített elvhez igazodjon. S ezzel tulajdonképpen meghatároztuk a tér intellektuális szervezésének sajátos alkotómódszerét is, amelyre a *teória felől való elindulás, az eszmei megoldás elsődlegessége és a szabályokat koncipáló magatartás miatt talán legjobban a konceptív kifejezés illik*.

A típus jellemző vonásait már az intellektuális forma esetében is csak viszonylagos pontossággal, elég tág határok között lehetett leírni. Még fokozottabban áll ez a *racionalis térszervezésre*, hiszen ennek legfontosabb tulajdonsága éppen az, hogy kerül minden eleve lerögzített sémát. A racionalis szemlélet a világot olyannak fogadja el – ellentmondásaival, esetlegesnek tűnő jelenségeivel együtt –, amilyen. Nem választ ki egyetlen alappontot, amely felé a világ mindig csak egy-egy oldalával táru, s nem kívülről vizsgál a dolgok közé értelmes összefüggést. Az ember független szemlélőként is megmarad a természet alkotóelemének. Azokat az objektív törvényeket keresi, amelyek az emberre s a dolgok összességére egyaránt érvényesek. A racionalitás nem annyira a jelenségek indokolásában nyilvánul meg, hanem inkább a természethez való viszony ésszerűségében, s alapja mindig a felismerés és a tények elismerése.

A tér racionalis szervezését a tárgyilagosság jellemzi, az adottságokat esetenként külön elemző, előítéllettől mentes magatartás. Az, hogy előre megfogalmazott elméletek helyett maga a feladat határozza meg a megoldás módját, s ennek egyedüli alapja az igény és a lehetőségek objektív felmérése. A *racionalis térszervezés tehát alkotómódszerét tekintve objektív*. Ebből következik szinte valamennyi sajátossága.

A tér szervezésének legalapvetőbb, majdnem kizárólagos eszköze a konstrukció, a térbe állított plasztikus testek összekapcsolásának, elhelyezésének a rendje. Ehhez viszonyítva minden más elem csupán másodlagos, még akkor is, ha egyes esetekben a művészi kifejezés specifikus igénye miatt látszólag háttérbe szorul, s a vezető szerepet az összehatásban valamelyik szekunder motívum veszi át. A lehetőségek felmérése tehát – egy feladatra korlátozva – elsősorban az alkalmazandó vagy alkalmazható konstrukció gondos megválasztását jelenti, természetesen a rendeltetés, a használat követelményeihez igazodva. Ugyanakkor az objektív alkotói módszer megköveteli a legcélszerűbbnek felismert szerkezeti rend következetes alkalmazását. Ezért *a racionálisan szervezett térben mindig fokozott hangsúlyt kap a konstrukció.* A típus másik sajátos vonása – bár önállóan is megjelenhet – lényegében az előbbiből következik. A szerkezet lehetőségeit a felhasznált anyag tulajdonságai szabályozzák, a húzó- és nyomószilárdság, a hajlítással szembeni merevség stb. A konstrukció tárgyilagossága így szükségszerűen magával hozza az anyag törvényeinek tiszteletét, az ehhez való ragaszkodás pedig e törvények őszinte megmutatását. Ebből következően a racionális térszervezés egy-egy konstruktív eleme megjelenését tekintve leplezetlenül anyagszerű.

Korábban már foglalkoztunk azzal, hogy a racionális térszemlélet nem az észlelés feltételeiből indul ki, hanem az észlelés számára adott valóságból. Ezért nyilvánvaló, hogy itt nem beszélhetünk tömegre vagy időre való beállítottságról, sem a természeti környezet önállóvá absztrahált tulajdonságainak mesterséges társításáról. A racionális térszervezetben a tömeg, az idő és a tér megőrzi azt az egymásban már-már feloldódó szerveséget, az egyidejű és kölcsönös meghatározottságot, amely a valóság sajátja.

Ugyanígy értelmét veszti a külső és a belső nézőpont közötti különbség. A kettő együtt ugyanakkor, s ha lehet ezt mondani, nézőpontok végtelen, folytonos rendszereként adott, amely még arra is módot nyújt, hogy akár maga a szemlélő a szemlélet külső nézőpontos tárgyává váljon. Az épületre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy megszűnik a külső és a belső, a szervezett és természeti tér mesterséges különválasztása. Szinte észrevétlenül vált át egyik a másikba, gyakran nemcsak vizuálisan vagy hatásában, hanem ténylegesen is.

Az objektív alkotói módszer, az anyagszerűség, a konstruktív formálás és nem utolsósorban az ésszerű alkalmazkodás a valóságos térvizonylatokhoz mind olyan tényezők, amelyek összességükben meghatározzák – nem egyértelmű sémaként, inkább csak jellegét tekintve – a kompozíció lehetséges módját. A racionálisan szervezett tér nem reprodukálja, nem teremti újjá és nem fogalmazza át valamilyen előre felállított elvhez illővé a környezetet. A szó valódi értelmében véve magát a természetet rendezi úgy, ahogy ezt a természet rendezendő szakaszának saját törvényei megengedik. *A szervezéssel nem megváltoztatja, hanem állítja, megerősíti a*

valóságot. Ezért a komponálásnak ezt a jellemzően racionális módját affirmatív kompozíciós eljárásnak nevezem.

A térszemlélet elemzésénél szó volt már arról, hogy az egyes típusok nem kötődnek kimondottan egy-egy korszakhoz. A tér észlelésének feltételeiben lehetőségként bármelyik adva van, s hogy közülük mikor melyik válik uralkodóvá, melyik adja meg a térszemlélet korra jellemző alaptendenciáját, az több komponenstől függ: a társadalmi igény jellegétől, a természettudományi ismeretek színvonalától és az ezek által meghatározott világképtől. A szekunder formák mindig az alaptendenciához igazodva, több-kevesebb módosulással jelennek meg. Ugyanezt kell megjegyeznünk a térszervezéssel kapcsolatban is. A tárgyalt válfajok a szemléletből származtatható tiszta alapformák, amelyeket teljesen sterilen talán egyetlen történeti korszak sem használt. A feltételeiben adott lehetőségek közül minden kor azt választja ki, amely igényeihez, általános felfogásához a legközelebb áll, amely tehát leginkább alkalmas arra, hogy segítségével a környezetről alkotott elképzeléseit megvalósíthassa. Ez szabja meg a térszervezés korra jellemző alapvonását. A többi csak másodlagos, kiegészítő szerepkörrel, ez alá rendelve jelentkezik. Ahhoz azonban, hogy ezt meggyőzően igazolni tudjuk, kissé részletesebben foglalkoznunk kell az egyes korszakokkal.

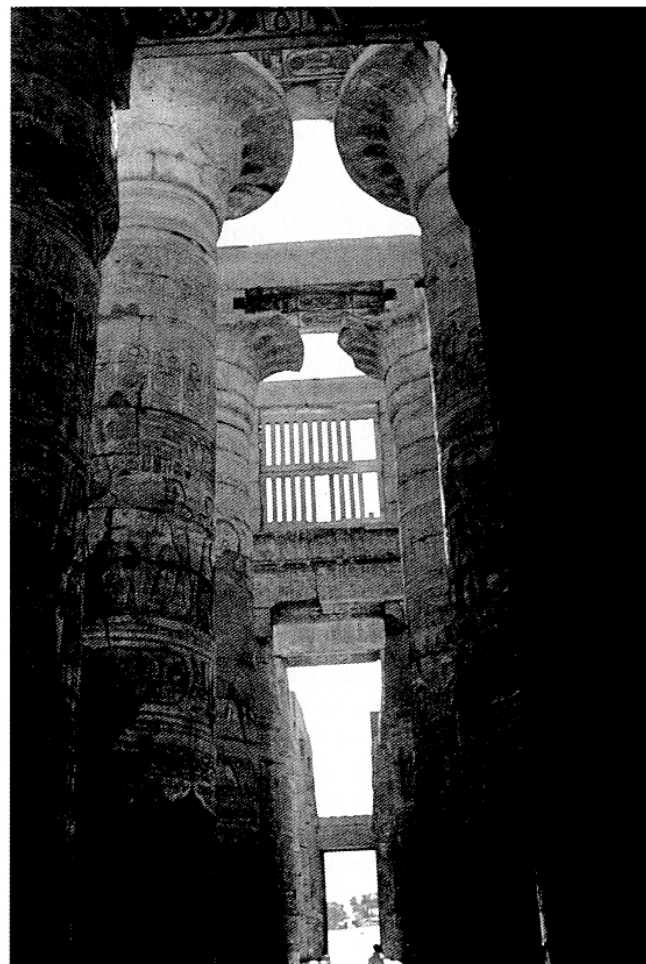
A kialakuló osztálytársadalmak gyakran átveszik az ősközösség mágikus szemléletének számos vonását. Az embernek még hosszú időn át szüksége van arra, hogy az egyébként megfeythetetlen jelenségeket analógiák révén magyarázza, s ehhez a környezet jól ismert tárgyait vagy megszokott eseményeit hívja segítségül. Ezeket ruházza fel a valóságnak is megfelelő, de szimbolikussá tágitott jelentéssel, s ilyen jelentésükben felfokozott eseményekkel és tárgyakkal népesíti be, rendezi érthetővé az univerzumot. A saját szűkebb világát általánosítja világegyetemmé, amelynek éppen ezért alapvető tulajdonsága az állandó kettősség: a kozmikusnak az ismert természetben, a természetnek az értelmezett kozmoszban van meg a közvetlen megfelelője. A két oldal folytonosan egymásra utal, s a szimbólum ereje olyan kapcsolatot teremt közöttük, hogy egyik a másikkal szinte még fel is cserélhető. A természetben túlnak és a természetnek, az egyetemes érvényű jelentésnek és az egyedileg konkrét jelenségnek ez az egymásba átváltó, egymást helyettesítő spekulatív egysége azonban csak a művészetben válik kézzelfogható „valósággá”.

Az ilyen művészet az alapját adó szemlélethez hasonlóan ugyancsak kettős jellegű. Szimbolikus tartalommal telítve, de hűen másolja az élet mindennapi keretét adó, reális világ elemeit. Témaválasztása, egy-egy kifejezőeszköze minden esetben konkrét, a kifejezés módja, a megformálás mégis jelképpé elvont. Ezt az ellentmondást az ókori Kelet népeinél majdnem mindenütt megtaláljuk, talán legtisztábban

ban Egyiptomban. Az egyiptomi művészetnek már az első dinasztiák korától kezdve jellemző sajátossága a dolgokat jelképpé merevítő, magas fokú általánosítás és ezzel együtt a tárgyhoz kötődő, részletező naturalizmus.

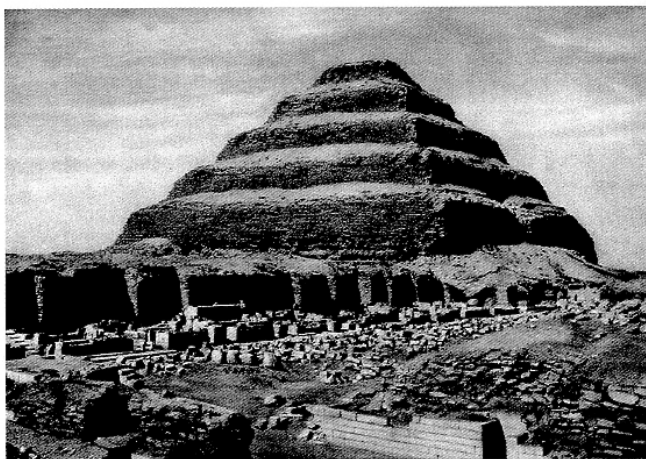
A naturális hűség igénye itt annyira erős, hogy áthatja még a legelvontabb, közvetlen ábrázolásra képtelen műfajt, az építészetet is. Ugyanúgy, ahogy a reliefek síkba kényszerített figurái az ünnep és a hétköznapi munka egyszerű mozzanatait mesélik el, s az időtlenné összefogott szobrok az egyéni lét egy pillanatát öröklítik meg, az építészet elvont formái is az élet aktuális színterét, az egyiptomi flórát utánozzák. A hypostyl csarnok kékre festett, csillagokkal teleszórt „mennyezete” alatt szinte maguktól sarjadnak a pálmák, a papirusz- vagy lóbuszgyalábot imitáló oszlopok. Még abban is a szabad természetet követik, hogy ahol több fényhez jutnak, a középső út két oldalán, teljesen megnyíló fejezettel magasabbra nyúlnak, az oldalhajók homályában meg alacsonyabbak, s fejezetük bimbóvá zárul. A formáknak ez a naturális indoklása azt mutatja, hogy a hypostyl csarnoknak nemcsak egy-egy része imitatív, hanem az egész is. Részleteiben egy növényt, egészében pedig ezek nagyobb csoportját, a ligetet reprodukálja. Minden tűlzás nélkül mondhatjuk azt, hogy a hypostyl csarnok inkább a természet egy interieurként kimetszett szakasza, semmint a szó hagyományos értelmében vett interieur. Ezt a benyomást csak megerősíti a sokhajós elrendezés.

Egy támaszokkal osztott térrendszeren belül sem a hajók, sem a tagolóelemek száma nem növelhető anélkül, hogy az összhataás lényegesen ne módosuljon. Ha pedig a növelés túlhalad egy kritikus ponton, a változás ugrásszerűen minőségi lesz. Az interieur szinte egy csapásra saját ellentétébe fordul át, s ugyanolyan hatást vált ki, mint a lehatárolatlan exterieur. Az egyiptomi építészet gyakran átéli ezt a kritikus pontot. A karnaki nagytemplom csarnoka pl. 17, az amarnai városközpontban álló palota egyik hatalmas terme 37 hajós. Az elsőben 134 oszlop, az utóbbiban 510 pillér hordja a mennyezetet. Ez az áttekinthetetlenül sűrű oszloperdő bizonytalanlanná oldja fel a belsőt. Itt már csak a látásnak vannak határai, nem pedig a térnek. Az egész együtt meghatározatlan. Sohasem a teljes rendszert észleljük, hanem csak ennek a látómezőbe befogható néhány elemét, s ezek az elemek mindig plasztikusak. A hatásban vállalt domináns szerep minden egyes oszlopot zárt tömegegységként önállósít. Mindegyik külön hasítja ki a határtalanból a maga lehatárolt vonzaskörzetét, tehát nem tagolja, hanem ehelyett maga köré koncentrálja, meghatározza a szabad tér egy szakaszát. A természethez hasonlóan az interieurré szervezett tér is tömegformák viszonylataként válik – de mindig csak egy-egy részletében – lemérhetővé, s a lokalizált tömegeken keresztül a tudat számára rendezetté. A növényt utánzó oszlopok között úgy mozog és úgy tájékozódik az ember, mintha azok valójában pálmák, papiruszok vagy lóbuszok lennének. (A hatás jellegét tekintve ugyanez érvényes az elvontabb formájú, konkrétan már nem utánzó táma-



Amon-templom,
Karnak (hypostyl
csarnok)

szokra is.) A külső-nézőpontos szervezésnek, a tömeg térjelölő szerepének ez az interieurben szokatlan érvényesítése azt bizonyítja, hogy az egyiptomi építészet alapvetően tömegre beállított. S ha egyedül ezzel nem is indokolható, mégis kézenfekvő az a következtetés, hogy ez a tömegre való beállítottság a természetközelség igényéből keletkezett. Nem lehet véletlen az, hogy a természetutánozó forma-rendszer, s az Egyiptomra annyira jellemző monumentális építménytípus, a piramis, egyszerre született meg ugyanazon a komplexumon belül, Dzsozser szakkarai együt-



Dzsózszer fáraó
piramisegyüttese

tesénél. Sőt, egy lépéssel tovább is mehetünk. *A tömörszerűségekre való törekvés és különösen ennek szélsőséges esete, az interieur nélküli tömegesség alapjában véve nem egyéb, mint a természetutánc egyik absztrakt formája.*

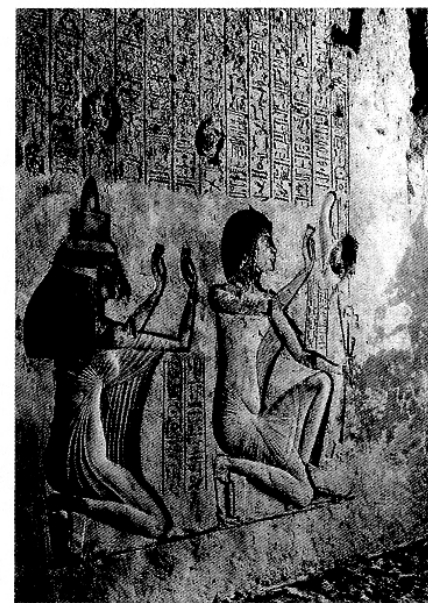
Tárgyaltuk már azt, hogy a tömeghatáson alapuló kompozíció mindig additív, mivel egy nagyobb együttesen belül csak az egyszerű sorolás biztosíthatja a részeknek azt a viszonylagos önállóságot, a környezettől való különválást, ami a tömeg tiszta érvényesülésének elengedhetetlen feltétele. Az előbb mondottak után talán elegendő, ha csak utalunk arra, hogy a hypostyl csarnok rendjében ez a szervezőelv jelentkezik, akár az oszlopokat, akár az általuk koncentrált térszakaszt vesszük alapul: az egyenrangú elemek egymásmellettisége. S az már a fentiekben vázolt szemléletből következik, hogy az egyiptomi építészetben – sőt általában az egyiptomi művészetben – ez a kompozíciós elv érvényesül akkor is, amikor alkalmazása nem indokolható ennyire közvetlenül. Példaként elég megemlíteni a nagyszabású, összetett alaprajzú templomokat. Már építésük menete is additív, hiszen a legtöbb úgy alakult ki, mint a karnaki templom, amelynél a legkorábbi – szentély felőli – részt fokozatosan bővítették mindig újabb egység hozzátoldásával. A templom mégis az építés minden egyes fázisában befejezett, zárt rendszerként hatott. Az a tény, hogy egy rendszerhez újabb elemeket lehet csatolni anélkül, hogy ettől jellege lényegesebben megváltozna, az egyszerű soroláson alapuló kompozíciónak legpregnánsabb bizonyítéka.

A természetutánc, reprodukív alkotói módszer, a tömegre való beállítottság, az additív kompozíció azt mutatja, hogy a térszervezés egyiptomi módja topografikus. Mégis hiányos képünk lenne az egyiptomi építészetéről, ha csak ezeket a tulajdon-

ságait vennénk figyelembe. Az imitatív formának itt mindig szimbolikus jelentése is van, valamilyen önmagán túli, egyetemesebb összefüggést képvisel. S ahhoz, hogy a „természeti” formában ez az egyetemesebb tartalom kiteljesedhessen, az időtlenül örökérvényű ölthessen testet az esetlegesben, szintén szükséges a lehatárolás, a tökéletes befejezettség. A formák additív társulását tehát a közvetlen utaláson túl jelrendszerként való kezelésük is indokolja.

A szimbólum megértése időben kibomló folyamat. A tárgy adta jelzés átvezet az esetlegességek konkrét világából az általánosba, az egyetemes érvényű jelentéshez. Ezt az átvezetést, a megértésre való ráirányulást egy forma viszonylatában az absztrakt megfogalmazás, összetett rendszer esetén pedig a lineáris kompozíció támogatja. Domborműveknél ez a síkban kifejtett, végigolvasható eseményközlésben jelentkezik, a templomoknál pedig az axiális elrendezésben, az egyes térszakaszok mélységirányú sorolásában, amely a templomot a dromosztól a szentélyig futó felvonulási úttá változtatja. Az „átvezetés” annyira alapvető igény, hogy az egyiptomi művészet még a zárt tömbformát is egyetlen haladási irányra szervezi, s ezzel teremti meg legalább lehetőségként az időbeli kibontakozás feltételeit: kerekoszobornál pl. az alakot mindig frontálisan állítja be, vagy a piramis egyik oldalához a völgytemplomtól a halotti templomig átnyúló együttest csatol. *A szimbolikus formakezelés és az időre való komponálás az eszkatologikus szemlélet megnyilvánulása. Az előbbi meghatározás tehát kiegészítésre szorul. Igaz, hogy az egyiptomi művészet lényegében véve topografikus, de emellett érvényesülnek benne az eszkatologikus szemlélet elemei is. Csak páros fogalommal jellemezhető, amelyek közül az első az alaptendenciát, a második pedig az ennek jellegéhez igazodó specifikus vonást adja meg. Ezek szerint az egyiptomi építészet sajátos térszervezési módja topografikus-eszkatologikus.*

A Földközi-tenger vidékének másik nagy központja, az ókori Elő-Ázsia évezredek óta párhuzamosan fejlődött Egyiptommal. Az újabb kutatás bebizonyította, hogy ez a párhuzam korántsem valami véletlen egymásmellettiséget jelentett. A két terület már a prehisztórikus időktől kezdve közvetlen kapcsolat-

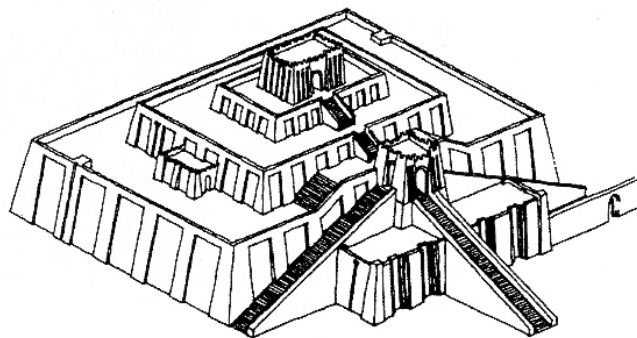


Relief, Tell el Amarna

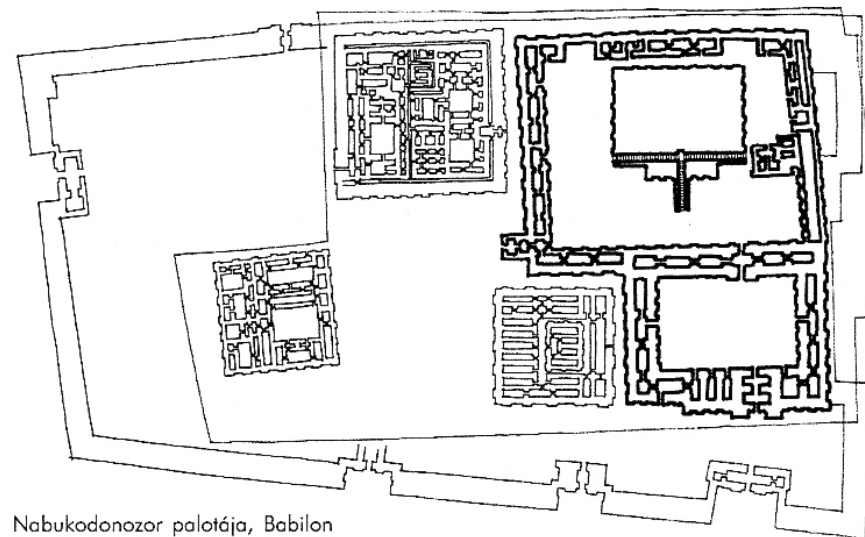
ban állott egymással, és az állandó érintkezés – a kölcsönös egymáshatás lehetősége – történelmük folyamán végig megmaradt. Jórészt ezzel magyarázható művészetiük számos egyező vonása. Talán fölösleges is említeni, hogy itt szemléleti, felfogásbeli rokonságról van szó, nem pedig a forma vagy a formálás valamilyen azonosságáról. Mezopotámiában soha nem alakult ki az a mélyen gyökerező vonzódás a tájhoz, amely Egyiptomban a konkrét utánzáshoz vezetett. Ezen a soknyelvű és soknemzetiségű területen sűrűn váltogatták egymást különböző etnikumú népcsoportok, s az eltérő hagyományok, az idegen szokások állandó sűrűlődsében mindig az egyedi sajátosságok koptak le, s az maradt meg, ami éppen általános jellege miatt a terület tulajdonává válhatott. A mezopotámiai művészet ezért erősebben általánosít, konstruktívabban épít, és személytelenné, gyakran szinte már az embertelenségig szertartásossá merevül. De a formák szigorú rendjét itt is áttöri a természethez közel álló ember konkretizáló tárgyhoz kötött szemlélete. A bagdadi múzeum akkád kori szép bronz férfifeje az egyéniség erejével hat; a ninivei palota orthosztáreliefjén szinte érezni lehet a lovak bőrének ideges rezzenését; s ugyanitt a haldokló oroszlán figuráját a szenvedéstől görcsbe rándult izmok élethű feszülése teszi megindítóan tragikussá.

Egyiptom és Mezopotámia között nem az a különbség, hogy az egyik igényli, a másik meg elutasítja a természetet. Mindkét helyen a közvetlen természetélmény általánosul teljes világképpé, s a reális és a megismert világ két pólusa között Mezopotámiában is a szimbólum teremt kapcsolatot. A művészetben megvalósított rend eszköze tehát ugyanúgy a tárgyi világ egy-egy jelképként kezelt eleme, s módszere ugyanúgy reprodukív, mint Egyiptomban, csak ameddig ez Egyiptomban hamarosan eljut a konkrét utánzásig. *Mezopotámiában megreked azon az általánosító szinten, amelyet a piramisokkal kapcsolatban a természetutánzás absztrakt formájának nevezünk.*

Részletezőbb tárgyalás helyett Hajnóczy Gyula egyik munkájára hivatkozom, *A térszemlélet fejlődése az ókor építészetében* c. disszertációjára. Hajnóczy Gyula itt



Zikkurat, Ur
(rekonstrukció
tömegvázlat)



Nabukodonozor palotája, Babilon

széles körű szakirodalomra támaszkodva, meggyőző elemzések során keresztül bizonyítja, hogy a mezopotámiai építészet legfőbb jellemzője a koncentrikusság, s legjellemzőbb épülettípusa a zikkurat. A zikkuratban „kristályosodott ki tartalmilag is, formailag is az elő-ázsiai építészet tulajdonképpeni mondanivalója”, s ennek rendszerét követi – a tömegből a térbe átfordítva – a belsőudvaros lakóház, a templom és a lakóházat alapegységként többször megismétlődő palota.

Egy babiloni eposz szerint Marduk isten úgy teremtette a világot, hogy a kezdetben mindent elborító víz fölött erős gyékény szövedéket kötött, s erre tömören földet halmozott fel. A zikkurat a teremtésnek ezt az aktusát, a szigetként az óceánban úszó világhegyet szimbolizálja, közvetlenül pedig a mítosz alapját adó, a földtől az ég felé vezető hegyet. Ugyanúgy a természet egy konkrét elemét utánozza, mint a naturát képiesebben lemásoló egyiptomi hiposztál csarnok, csak elvontabb formákkal s általánosítóbb utalással. Ha viszont a koncentrikus alaprajzi rendszer szinte megismétli a toronytemplom kompozícióját, bizonyos megszorítással az is reprodukív, utánzó formának tekinthető. S ezzel már el is jutottunk arra a közös alapra, amelyről kiindulva egységbe fogható az ókori kultúra két nagy központjának építészete.

Mezopotámiára szintén a reprodukív alkotói módszer jellemző, s ebből ugyanúgy levezethető a tömegesség, a külső nézőpontosság és az additív kapcsolás, mint ahogy ezt Egyiptomnál láttuk. S ezek közé minden nehézség nélkül besorolható a koncentrikusság, hiszen már a topografikus térszervezésnél tárgyaltuk, hogy a centralitás,

illetve nagyobb rendszerek esetén a koncentrikusság lényegében a tér tömegszerű formálását jelenti, s a tömegre való beállítottság egyik ismérve. Az sem kíván külön igazolást, hogy a tömegessé összefogott formák igazi értelmét itt is a szimbolikus jelentés adja meg, és ebből – ismét Egyiptomhoz hasonlóan – már könnyen le lehetne vezetni az időre való komponálást, amelynek itt csak a formája módosul annyiban, hogy lineáris sorolás helyett inkább halmazként, a „sokrétűségben” jelentkezik. Nem szükséges tehát részletesebben vizsgálni a mezopotámiai építészetet ahhoz, hogy a korábban adott meghatározást Elő-Ázsiára is kiterjesszük. *Elő-Ázsia építészete – Egyiptoméhoz hasonlóan – a térszervezés módját tekintve topografikus-eszkatologikus.*

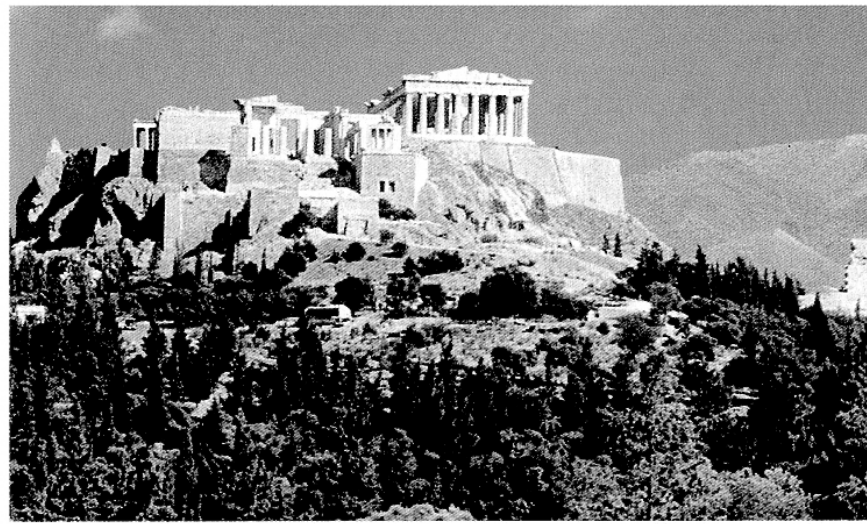
A mezopotámiai művészettel foglalkozó könyvek gyakran idézik azt az ósumér időkből származó tanítást, hogy a földi dolgok pontos másai az égieknek: ami fent van, ugyanaz van lent. A görög építészetet is lehetne egy hasonlóan hangzó paradoxonnal jellemezni: ami kint van, ugyanaz van bent. S ez a meghatározás – az abszurdnak tűnő megfogalmazás ellenére is – a lényegre utalna. Arra, hogy a görög építészeti tulajdonképpen nem ismeri az interieurát. Alkotásai tisztán térbeliek. Nem elválasztanak, s nem valami lehatárolt, saját törvények szerint működő keretet vonnak az ember köré, hanem csupán rendezik a természet egy szakaszát. A szabad külső tér megszakítás nélkül folyik át az architektonikus rendszer elemei között, s ez a szabad áramlás még



Dionüszosz-színház, Athén

ott is csak viszonylag korlátozott, ahol az épületnek egy-egy szigorúbban leválasztott része funkcionálisan már az interieur szerepét tölti be. Talán nincs egyetlen olyan görög templom sem, amelynek cellájából kitekintve ne tárulna fel előttünk a tenger, s ne színezné át a végtelenbe nyíló távlat látványával annak a „belső térnek” a hangulatát, amelynek középső része legtöbbször fedetlen, tehát már eleve inkább oszlopfolyosóval övezett udvar benyomását kelti, s nem zárt interieurét. A színháznál pedig szinte értelmét veszti az épület kifejezés, a rafináltan egyszerű alkotás olyan észrevétlenül oldódik fel a környezetben. A theátron íves lépcsősora szervesen simul be a hegyoldal tölcseres hajlatába, s törés nélkül vezet át a tájat a mesterségesen alakított rendbe. Fölötte szabad kitekintés nyílik úgy, hogy az orchestrában zajló cselekmény valós háttérét mindig maga a természet adja. S ez a megoldás, amelyet a színháznál látunk, nem valami egyedi esetet képvisel. Már említett disszertációjában Hajnóczi Gyula éppen azt bizonyítja, hogy az U alakú, egyik oldalán a külső felé nyitott elrendezés általában jellemző a görög építészetre.

A természetközelség fokozott igényéből, a külső tér folytonosságának töretlen megőrzéséből következik, hogy *itt az architektúra egyes elemeinek feladata nem a térhatárolás, hanem a térjelölés.* Plasztikus testekként, tömegükkel hatnak, s önálló tömegegységekként kapcsolódnak össze nagyobb együttessé. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagyni azt, hogy funkciójuk mindig alapvetően térre irányított. A tömegesség tehát sohasem öncélú, s mindig alapvetően térre irányított. A tömeges-



Akropolisz, Athén

ség tehát sohasem öncélú, s korántsem jelent szoborszerűséget. A görög épület *plasztikus architektúra, nem pedig architektonikus plasztika*. Egy szobrot át lehet helyezni, akár még szabad környezetből interieurbe is. Ha feltárlásához a megfelelő feltételeket biztosítják, művészi hatásának ereje lényegesebben nem változik. A Parthenon azonban – s ugyanígy bármelyik más görög templom – nem csak azért épült, hogy kívülről nézve megcsodáljuk. A külső nézet kétségtelenül az összehatás egyik döntő tényezője, de legalább ennyire fontos az a látvány, amely a belsőből kifelé tekintve, a pteroma folyosón végigjárva tárul elénk. Szervesen hozzátartozik az Akropolisz, az alatta elterülő város, a Lykabettos és kissé távolabb a pierusi öböl. Az attikai táj a Parthenon oszlopainak keretében válik valóban görögge ugyanúgy, ahogy a delphoi-i völgy az Apollo-templom teraszáról nézve vagy a paestumi tengerpart a Poszeidon-templom háttéréként. Nincs még egy korszaka az építészetnek, amelyben az épület és a táj egymásrautaltsága ennyire erős lenne. Az épület egyrészt koncentrált, maga köré szervez, de ugyanakkor szét is sugározza azt a rendet, amely benne megtestesül. S ezt a szétsugárzó rend szelídíti a természetet értelmessé és emberivé.

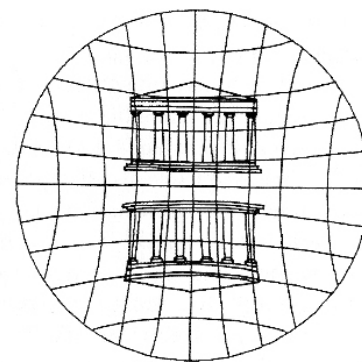
Az a természetesség, ahogy a görög építészet átvezeti a külső teret az épületen, szinte egyértelműen megszabja a szervezés módját. A módszer nem lehet más, csak önálló egységekként kezelt, plasztikus elemek térbe állítása, amelyek az együttesen belül egyenrangú elemekként társulnak egymáshoz. A kompozíció tehát mindig additív. A görög templom minden egyes része tisztán lehatárolt, zárt egységet alkot. Az oromzatot koronázó akrotérion, a domborművekkel díszített metópa vagy egy dór oszlop környezetéből kiemelve sem kelti a befejezetlenség érzését. Nem igényli szükségszerűen a csatlakozó részek jelenlétét ahhoz, hogy a teljesség élményét váltsa ki. A templom maga szintén önálló egységként sorolódik be a szent kerület együttesébe anélkül, hogy akár egyeduralkodóvá, akár az egész együttes alárendelt elemévé válna. De ugyanígy független elemek szabad társulása jellemzi – a felületet díszítő motívumok sorolásától kezdve a hippodamosi rendszerű városig – a görög építészet szinte valamennyi alkotását.

A reprodukív alkotói módszer, a plaszticitás, az additív kompozíció azt bizonyítja, hogy a térszervezés alaptendenciája – az ókori Kelethez hasonlóan – a görög építészetben is topografikus. A hasonlóság mégis eléggé felszínesnek tűnik, hiszen a két korszak építészetét egybevetve legalább olyan mértékűek a különbségek, mint az egyezések. Egy mezopotámiai palota térhalmazában vagy az egyiptomi templom térsorában az alkotóelemek számát majdnem tetszőlegesen növelhetjük, illetve csökkenthetjük anélkül, hogy ez az egész jellegét lényegesebben módosítaná. A görög építészet viszont nem tűri az önkényeskedést. A rendszert alkotó elemek száma általában olyan alacsony, hogy már egyetlen egység megváltoztatása minőségváltást eredményez, még az olyan viszonylag kötetlen, nagyobb léptékű együttesnél is, mint amilyen az akragasi, a selinusi vagy a paestumi

templomok csoportja. Az athéni Akropolisznál pedig a két főépület közül bármelyiknek az elhagyása, vagy egy harmadik közbeiktatása éppen azt a dinamikus egyensúlyt szüntetné meg, azt a belső erőből feszülő nyugalmat, amelyet a két ellentétes forma egysége teremt. S az Akropoliszhoz hasonlóan befejezett, megbonthatatlan zárló egység a görög templom is, bár nem kötik soha merev szabályok. De ha mást nem veszünk, már egyedül az optikai torzulást korrigáló formaalakítás is lehetetlenné tesz minden változtatást, mert a korrekció mértékét és módját pontosan megszabja az elhelyezés, az abszolút méret, tehát egy konkrét megoldás csak arra az egyedi esetre érvényes, amelyen megvalósult.

Nem véletlenül hivatkoztam éppen az optikai korrekcióra. A görög építészetet ezen keresztül lehet legjobban megérteni. Ez az a sajátos eszköz, amelynek segítségével kiküszöböl minden véletlenszerűséget, a kompozíció additív rendjéből adódó esetleges vonásokat, s úgy zárja teljes egységgé az épületet, hogy az egyes részeknek is a legteljesebb szabadság látszatát kölcsönzi. A perspektivikus méretcsökkenést az abszolút méret növelésével ellensúlyozza, tehát magát a valóságot korrigálja ahhoz, hogy az épület képes legyen egy olyan összhang maradéktalan közvetítésére, amely csak azonos rangú elemek szabad társulásán alapulhat. Ez a görög építészetnek az a specifikus tulajdonsága, amely a térszervezés topografikus módszerén belül az egyiptomitól vagy az elő-ázsiaiaktól megkülönbözteti.

A természetben a görög ember fedezte fel az ésszerű rendet, azt a harmóniát, amely önmaga létét a részek tiszta összhangjával igazolja. Ez a felismerés jelentkezik már az ión természetfilozófiában, s ez jut el a végérvényes megfogalmazásig Püthagorasz számelméletében. Püthagorasz és tanítványai abból a megfigyelésből indultak ki, hogy a jelenségek káoszát a forma teszi meghatározottá. Ez von határt a jelenség köré, s akadályozza meg azt, hogy bizonytalanul átfolyjon a határtalanba. A forma viszont nem más, mint lemérhető, számviszonyokban rögzíthető alkat. Végül soron tehát maga a szám az, amely a forma meghatározásán keresztül az egész kozmoszban rendet teremt. Arisztotelész Metafizikájából tudjuk, hogy a pythagoreusok az általánosításban odáig mentek, hogy magukat a létező dolgokat a számok mimesisének, képmásainak tekintették. Ezt a magyarázat kétségtelenül egyoldalú, csak a formára korlátozott s önkényesen általánosít. Korlátai azonban szükségszerűek, s egyoldalúsága, sőt még az általánosítás önkényessége is az ob-

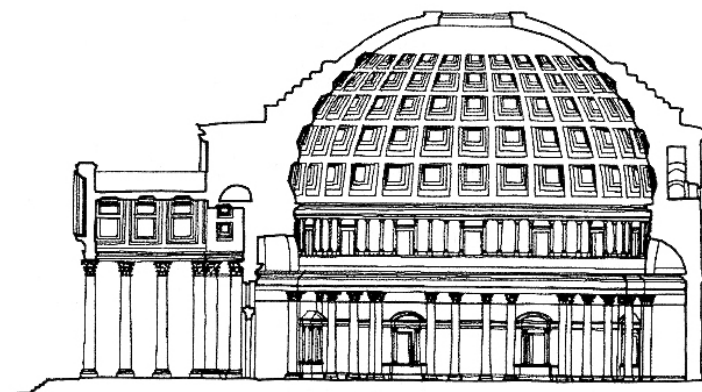


Optikai korrekció a görög templomon

jektivitás igényéből keletkezett. Egy olyan korban, amikor a természet tudományos vizsgálata alig hogy megindult, tárgyilagos elemzés egyedül a geometriára támaszkodhatott. A tudománynak arra az ágára, amely lehetőséget ad objektív összefüggések feltárására anélkül, hogy előfeltételként megkövetelné a jelenségek valós természetének tényleges ismeretét. S a püthagoreuszi tanítás ezt a kor számára adott lehetőséget teljes mélységében kiaknáta. Ezzel magyarázható az az erős hatás, amelyet az egész hellén világra gyakorolt. A görög ember számára ettől kezdve *a természet az ésszerű rendet jelentette; a rend a lemérhető belső arányosságot; az arányosság pedig a tökéletes egységgé záruló nyugalmat*. Azt a nyugalmat, amely az erők egyensúlyából támad, s mozdulatlansága is élettel telített.

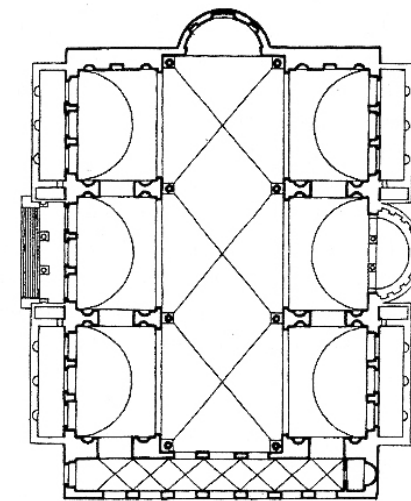
A természetnek ebből az alapvetően intellektuális felfogásából következik, hogy itt a reprodukív alkotó módszer nem vezethetett valami közvetlen utánzásra, még abban az elvontabb formában sem, amellyel Elő-Ázsiában találkozunk. A görög építészet nem a természetet, hanem a benne felismert rendet reprodukálja, vagy – ha pontosabban akarunk fogalmazni – *a világban felismert rendezőelvet tárgyasítja épületeként*. Ezért csökkenti a típusok számát szinte a minimumra, s redukálja magát az épületet lényegében véve „egyterűvé”. Nem az életszerű témagazdagságot keresi, hanem a kifejezés tökéletességét, s ezt csiszolja ugyanazon a pár típuson belül egyre finomabbá. A szó nemes értelmében véve illusztratív. Egy előre megfogalmazott, az épület egyedi lététől független teoretikus elvet képvisel, s *az alkotással kristályosult elvet állítja be szinte példaként a természetbe*. S éppen ez a konceptív alkotói eljárás bizonyítja legszembetűnőbben, hogy *a görög építészet több lényeges vonását tekintve intellektuális jellegű*. A korábban mondottakat tehát ennek értelmében kell kiegészítenünk, ha azt akarjuk, hogy meghatározásunk átfogóbb legyen, s jobban megközelítse a valóságot. *A térszervezés görög építészetet jellemző sajátos módja ezek szerint topografikus-intellektuális*.

Az építészet fejlődésének vannak olyan fordulópontjai, amelyeknél a változás ereje szinte felmérhetetlen, mert majdnem észrevétlenül bontakozik ki, s bár ugrásszerűen teremt új minőséget, hatása mégis csak később válik valójában érzékelhetővé. Ilyen fordulópontot jelentett a római császárkor kezdetén az interieur „felfedezése”. Ezzel tulajdonképpen lezárult a fejlődésnek az a korábbi szakasza, amelyet összefoglalva talán a tömegalakító vagy plasztikus architektúra korának nevezhetünk, s megnyílt az az új szakasz, amely egészen a 19. század végéig tartott: az interieuron alapuló építészet kora. A két nagy korszakot Róma választja szét, illetve kapcsolja össze. Ellentmondásos egységként tartalmazza mindkettőből éppen a legalapvetőbb elemeket. A korábbiakból a tömegalakítás, a tömegegységekkel való szervezés módszerét, a későbbiekből pedig az interieurt.



Pantheon, Róma

A római építészetnek ezt a sajátosan kettős természetét már Riegl felismerte. A *Spätrömische Kunstindustrie*-ban azt írja, hogy a Pantheon belső terét az az áttekinthetőség, az a zárt egység jellemzi, amellyel tulajdonképpen csak egy megbontatlan, szilárd anyagi forma rendelkezhet. A korai császárkor – mondja – úgy oldotta meg a belsőben a tér problémáját, hogy a teret anyagként kezelte, s tökéletesen azonos és áttekinthető méretekre fogta. Ezzel megvalósította azt, ami korábban lehetetlennek látszott: individualizálta a szabad teret. („Mehr als irgendein anderer Innenraum der Welt hat sich der des Pantheons jene der Reflexion unbedrängte echt antike Klarheit und geschlossene Einheit bewahrt, die streng genommen nur der undurchbrochenen festen stofflichen Form zukommen kann. Die frühere römische Kaiserzeit hat also das Raumproblem im Inneren in der Weise zur Lösung gebracht, daß sie *den Raum gleichsam als kubische Stoff behandelte* und denselben in absolut gleichen und darum klaren Abmessungen einfieng. Damit war das bisher unmöglich Scheinende zur Wirklichkeit gemacht, der freie Raum individualisiert.”) Riegl tehát a Pantheon-interieur legjellemzőbb tulajdonságának az individualizált téralkotót, a tömörsze-



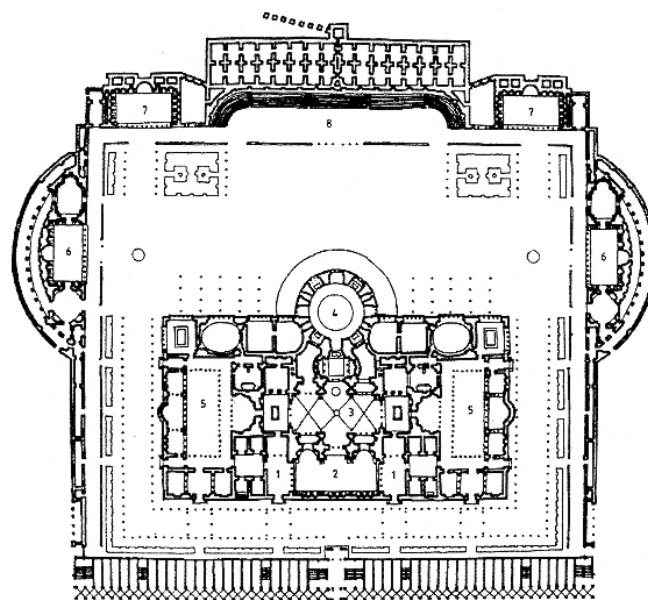
Maxentius-bazilika, Róma (alaprész)

rű megjelenést, a tömör anyagként való formáltságot tartja. Vagyis – a tanulmány terminológiájára átfordítva – azt mondja, hogy a Pantheon belső tere alakításának jellegét tekintve lényegében antinom tömeg. A belépés pillanatában azonnal érzékelhető körforma, a méretek teljes azonossága, a felületek töretlen végigvezetése miatt a teret inkább térbeliségként, egységgé záruló, modellált testként fogjuk fel. A feltárulás módja, a percepció feltételei a külső nézőpontra szervezett tömegével elvileg azonosak.

A belső tér problémájának ez a sajátos megközelítése, az alapvetően új feladat hagyományos módszerrel történő megoldása korántsem egyedi jelenség. A római császárkor egész építészetre jellemző. Igaz, hogy nem jelentkezik mindig ennyire tisztán. A reprezentáció fokozott igénye gyakran megkívánta a gazdagabb formálást, az alaprajz bonyolítását, s ez a teljes rendszer egyidejű percepciójának lehetőségét sokszor csökkentette. Az alapelv azonban ennek ellenére változatlan maradt. Ezt bizonyítja az, hogy *a római építészetben a centrális tér vált az interieur szinte kizárólagos típusává*. Ezt alkalmazták mindenütt – önállóan vagy nagyobb együttesbe beillesztve – ahol erre egyáltalán lehetőség nyílt. Sőt, még ott is központosításra törekedtek, ahol a használat módja vagy a megszokás longitudinális formát követelt. Vagy úgy, mint a Maxentius-bazilikánál, ahol a főter mélységi tendenciáját a kétoldali mellékterek sora korlátozza, vagy a Basilica Ulpiahoz hasonlóan, ahol a főteret egységesen körbefutó melléktérgyűrű övezi. A centrális vagy centrálisához közelálló forma pedig hatásában mindig tömegesíti a téralkatot.

Az egyes tér vagy egy központos jellegű tércsoport a nagyobb együtteseken belül is megőrzi önálló karakterét. Érdekes megfigyelni pl. Caracalla római thermáit. Az alaprajz ugyan egy tengelyre nézve szimmetrikus, de ez az axis inkább csak grafikailag érvényesül, a valóságban, vizuálisan nem. Nem szervezi tényleges térsorrá a rendszer tengelybe eső elemeit. Az áttekintést éppen ott zárják el tömör falszakaszok, ahol az axis hatóerejének kibontása legjobban kívánná a megnyitást; már rögtön a teraszra való felérkezés után, s bent a tepidarium és caldarium között. A kereszt-tengelyben meg az egyes helyiségcsoportok orientálása teszi a lehetséges „enfilade”-ot szaggatottá, az, hogy a tepidarium a csatlakozó mellékterekkel együtt a centrum felé, a palestra pedig mindkét oldalon határozottan a külsőre irányul. Az egész alaprajzi szervezet olyan, hogy állandó kitérőkre kényszerít, s nyilvánvaló tudatossággal akadályozza az egységes áttekintést. A feltárulás tisztán lehatárolt szakaszokra bomlik, s ezek az önálló szakaszok sorolódnak térben egymás mellett gazdagabb rendszerre. *A kompozíció tehát egyértelműen additív, s szinte csak abban tér el a görögötől, hogy alkotórészei nem tényleges tömegek, hanem tömegszerűen kezelt térelemek.*

Ez a különbség azonban elég lényegesen megváltoztatja az „együttes” külső képét. Az additív rend nemcsak az épületet alkotó elemek társítását szabályozza, ha-



Caracalla thermái,
Róma

nem a tágabb környezettel való kapcsolatot is, amelyhez viszonyítva maga az épület válik részelemmé. A görög templomnál ennek feltételeit a pteroma-folyosó biztosította. A római építészetben viszont a környezettel szembeni önállóság megteremtésének módszere is „interieurösödik”. Belülről a téregységek sorolását rendező kereszt-tengelyben, a külső felől nézve pedig a tömör falas elhatárolásban jelentkezik. S amíg a tengelykereszt gyakran csak fiktív elevet jelent – pl. a Caracalla-thermák főépületénél –, az elhatárolás mindig szembetűnően valóságos. A fórumok, a palota- vagy thermaegyüttesek olyan elszigetelten állnak egymás mellett, mint egy belsőben a független egységként feltáruló térszakaszok, de közöttük már teljesen megszűnik minden funkcionális kapcsolat. S ez közvetve azt bizonyítja, hogy egy épületen belül is csak a praktikusság kényszere, a használat akadályozta meg, hogy a központosított tércsoportok egymástól teljesen és ténylegesen szeparálódjanak. Ahol erre lehetőség nyílt, ott szigorúan megvalósították. Ha viszont ez igaz, akkor a római építészetben az axialitás nem játszhatott olyan jelentős szerepet, mint amilyenre az alaprajzok grafikus ábrázolásából következtetni lehetne.

A római axis inkább szimmetriatengelyt jelent, s nem hangsúlyozottan időbeli rávezetést. Nem hasonlít sem az egyiptomi „szent útra”, sem a középkor transzcendens élményt keltő világára, sem a barokk végtelenbe futó oksági láncára. A római

kor sokkal tudatosabb annál és sokkal közelebb áll a természethez, semhogy az első kettő közül bármelyiket is igényelhetné, de még nem ismeri eléggé ahhoz, hogy az utóbbit megvalósíthatná. A római axis sohasem terjed túl egy lezárt együttes határain. A feltárulás szakaszosságához hasonlóan önmaga is különálló szakaszokra bomlik, s még az ilyen önálló szakaszt is gyakran ellensúlyozza statikussá egy rá merőleges keresztengely. Amennyiben mégis egy kisebb axisrész haladási irányt, s ezen keresztül folyamatot jelöl, a jelzett folyamat mindig valamilyen tisztán lemérhető, áttekinthető táv lehetséges végigjárására vonatkozik. A szimmetriatengely tehát sohasem okozódik az időbeli élményfolytonosság megteremtésének eszközeként. Ez ellentmondana a kompozíció additív rendjének. Az interieurhoz hasonlóan, annak jellegéhez igazodva maga az idő is „tömegesül”, s csupán alárendelt tényezőként, lehatárolt szakaszokra osztva, tartamként vesz részt az összhatásban.

A római építészetnek azok a jellemző vonásai, amelyeket eddig tárgyaltunk – a tömegesség, a centralizáló törekvés, az önálló egységekre való komponálás, az additív rendszer, az idő tartamként való kezelése – mind azt bizonyítják, hogy bármilyen jelentős is az a változás, amely Rómát a korábbi korszakoktól elválasztja, a térszervezés alaptendenciája változatlanul megmarad topografikusnak. Amiben Róma döntően újat hoz, az nem a térszervezés módszere, hanem az építészeti rendeltetésének praktikus, a valóságból kiinduló, racionális felfogása. Korábban az építés mindig valamilyen mitikus indítékú tett volt. Az ókori Keleten olyan szimbólumokat teremtett, amelyek a létezés két ellenpólusát, a földit és az égit egyesítik, és még a racionálisabb szemléletű görög világ is arra törekedett, hogy az épület tiszta összhangjával a kozmosz számviszonyokban rögzített rendjét közvetítse. Róma jutott el először odáig, hogy az építést elsősorban gyakorlati feladatnak tekintette, s a rendeltetésnek való célszerű megfelelést helyezte előtérbe. „Megelégedett” azzal, ha az épület hasznosan szolgálta az életet, s méltó keretet adott az emberi tevékenység különböző formáinak. A világméretűvé tágult birodalom összetartása megkövetelte, a bürokratikus államszervezet pedig állandóan ébren tartotta a rómaiakban azt a képességet, hogy a tényekkel józanul számoljanak. S az építészetben ugyanez a praktikus szemlélet érvényesült mint pl. az államszervezésben. Ezt már egyedül az is bizonyítja, hogy a szimbolikus jel vagy a tökéletes arányokat kereső oszlop helyett az interieur vált a térszervezés alapegységévé.

A változás azonban még szembevetőbb, ha az építészeti összképét vizsgáljuk. Görögországgal összehasonlítva szinte megdöbbenti a változatoknak az a gazdagsága, amelyet a római építészeti egyrészt az épületfajtákra, másrészt a szerkezeti és formai megoldásokra kidolgozott. Alig van a mindennapi életnek olyan jelentősebb megnyilvánulása, amelyet ne szolgált volna külön típussal. Anyagfelhasználásban, konstrukcióban pedig szinte mindent kipróbált, amire a hagyományos építőtechnika egyáltalán lehetőséget nyújtott, s ugyanolyan természetességgel alkalmazkodott a

szerkezetadta követelményekhez, mint amilyen sokoldalúan a funkcionális igényekhez igazodott. Tárgyaltuk már azt, hogy a kötöttségekkel való ésszerű megalkuvás, a konstruktív jelleg, s általában a valóságos tényekkel szemben az affirmatív magatartás a térszervezés racionális formájának jellemző vonásai. *Ami tehát a római építészetet a topografikus alapformán belül rómaiává teszi, s megkülönbözteti akár az elő-ázsiai vagy egyiptomi, akár a görög építészettől, az a szó általunk használt értelmében vett racionalitás.* Ebből következően a térszervezés sajátosan római módszere: topografikus-racionális.

Az előbbieken utaltunk már arra, hogy az építészet fejlődésében Róma fordulópontot jelöl. Szétválasztva kapcsolt egymáshoz két nagy korszakot, a tömegalakító és az interieuron alapuló építészet korát. Ebből az átmeneti helyzetéből következik, hogy ugyanolyan ellentmondásosan kötődik közvetlen utódjához, a bizánci építészethez, mint amilyen ellentmondásosan viszonyult közvetlen elődjéhez, a göröghöz. Az azonos jellegű viszony azonban lényegbevágó különbséget takar. Görögországtól Róma a térszervezés alapelveit vette át, s ezt alkalmazta egy új feladaton; Bizánc pedig éppen megfordítva, csak a formális típust örökölte, s alkalmazta merőben új alapelvek szerint. És hogy az újítás milyen mértékű volt, azt elég jól mutatja az a tény, hogy ez az átörökölt „feladat” – a független egységgé összefogott, centrális jellegű interieur – a rómainak szinte teljesen a visszajára fordult. Eddig tömegszerűen kezelt térbeli egység volt, most valójában térré változott. Akadály nélkül bontakozott ki a fejlődésnek az a vonala, amelyet a római építészet még csak lehetőségként tartalmazott.

A térszervezés és általában az egész térszemlélet gyökeres átalakulása annak a mélyreható változásnak egyik tünete, amely a római birodalom fennállásának utolsó másfél századában és a kelet-római császárság kialakulásának első időszakában lejátszódott. A folytonos hatalmi versengés, az élesedő belső feszültségek s a határ menti barbár népcsoportok állandósult támadásai odáig fokozták az általános létbizonytalanságot, hogy végül csak a csodákra váró hit maradt meg egyedüli biztos menedékként. Az érdeklődés így szükségszerűen a természetten túlra irányult, s maga a valóság csak annyira foglalkoztatta az embereket, amennyire egy-egy jelenlég a transzcendenciák világára utalt.

A középkor egyik kiváló ismerője, Etienne Gilson azt mondja, hogy az akkori ember számára a természet valójában nem is létezett, s alig volt fogalmuk arról, hogy a természettudomány mit jelent. A dolgok megismerése és megmagyarázása egyértelmű volt annak bizonyításával, hogy a dolog nem az, aminek látszik, hanem egy mélyebb valóság szimbóluma. („Le point par où les hommes de cette époque sont les plus différents de nous est leur ignorance à peu près totale de ce que peuvent être les sciences de la nature. A vrai dire, ils n'ont pas de nature... Pour un penseur du temps, connaître et expliquer une chose consiste toujours à montrer

quelle n'est pas ce qu'elle annonce ou qu'elle signifie autre chose...") Igaz, hogy Gilson ezt a megállapítását a 12. századra vonatkoztatja, de amit mond, az lényegében véve az egész középkorra érvényes. Már a korai keresztény tanításokat is az az alapvető törekvés jellemzi, hogy a kételkedő vizsgálatot a kételkedés nélküli hittel, a tudományos megismerést a hittételek fenntartás nélküli elfogadásával helyettesítsék, s ez a magatartás tovább él a skolasztika időszakában is.

A hitben vállalt s a dogmákon keresztül megismert világ független a hétköznapi realitásától, ezért ennek törvényeit nem lehet a természet adott keretein belül olyan módszerekkel reprodukálni, mint ahogy ez az ókorban történt. Korábban az építész csupán rendezte a környezetet, most viszont a szó teljes értelmében véve teremti. A hittől világ irreális képe vetül ki a valós környezetbe. Ebből következően aztán szükségszerűen módosul a nézőpont, s megváltozik a szervezés iránya. Az ókor mindig kívülről befelé szervezett, tehát külső nézőpont volt, s így tisztán tömeget, de legalábbis tömegszerűen alakított. Az expresszív jelleg azonban fordított módszert követel, a belülről kifelé való haladást, és ennek megfelelően a belső nézőpontosságot. *A középkori ember maga köré építi a teret, elzárkózik a külvilágtól, s a végtelen tér egy kimetszett szakaszán belül teremti meg azt az univerzumot, amelyet a szimbólumok segítségével tágit – és mindig a transzcendensre irányítva – végtelenné.*

A belső nézőpontra szervezett interieur már a 4. század ókeresztény templomainál megjelent, de csak jóval később, Justinianus korában vált az építészet teljes értékű, kizárólagos feladatává. A közbeeső két évszázad inkább azzal telt el, hogy határozottan megfogalmazta egyrészt a térrel szemben támasztott új igényt, másrészt kialakította – római és főként keleti elemek beolvasztásával – azt a formaapparátust, amely az új igények kielégítését lehetővé tette. *Der Raum* c. munkájában Wachsmuth részletesen tárgyalja ezt a folyamatot. Számos példával és meggyőzően igazolja azt, hogy a korai keresztény tér fejlődése Justinianus korában jut el a kiteljesedéshez. A konstantinápolyi Hagia Sophia zárja le azt a fejlődésmenetet, amely közvetlenül a 4. században indult, de Szírián keresztül szervesen kapcsolódik az elő-ázsiai építészet korábbi szakaszaihoz is. Ugyanakkor bizonyítja azt is, hogy az a térképzelet, amely a Hagia Sophiában megvalósult, a 9. század végéig továbbél, sőt egyes területeken még később is hat. Azok a megállapítások tehát, amelyeket ennek elemzéséből leszűrhetünk, gyakorlatilag a korai középkor egész tartamára érvényesek.

A Hagia Sophiában minden egyes részlet a belső térhatását szolgálja. A római építészetben még a tömeg uralkodott, s a teret az anyag nehézségi ereje sajtolta szilárd egységgé. Itt viszont teljes szabadsággal, kényszer nélkül bontakozik ki. Látszólag tiszta síkok határolják, amelyek mögött a tömegességet alig érzékeljük. Rejtve marad minden olyan elem, amely nehézkes benyomást keltene, s már majdnem súlytalanná oldódik az anyag. A síkba szorított, felülethez illeszkedő formák színes szövédékké finomodnak, s még a lehetőségét is kizárják annak, hogy hozzá-

juk a teherviselés tényét társíthassuk. Maguk az oszlopok is tagadják a struktív szerepet, s úgy tűnik, hogy sztalaktit módjára inkább függenek a boltvállakon, nem pedig tartanak. A visszajára fordult erőjáték megszüntet minden földhözköttöttséget, s a magasba törő áramlás szinte magával emeli az egész épületet. Ebben az új összefüggésben új értelmet kap a kupola. Nem lezárja, hanem átfogja a teret, hasonlóan ahhoz, ahogyan az égbolt fogja magához a horizontot. Ez a centrumból szétsugárzó erő, a lebegően könnyed összehatás már egyedül elég lenne ahhoz, hogy a szemlélőben egy öntörvényű világ végtelenélményét váltsa ki. A bizánci építészet azonban még teljesebbé fokozza ezt azzal, hogy a felület nagy részét mozaikkal fedi.

A Hagia Sophia, s általában a legtöbb bizánci interieur nemcsak szegényebb lenne a mozaikok nélkül, hanem hatásának talán legfontosabb eszközét veszítené el. Ezt egy korábbi emléken lehet legjobban lemérni, a ravennai Galla Placidia síremlékén, ahol a félhomályos, kisméretű teret csak a kék-fehér mozaik tompa csillogása tágitja megdöbbenően monumentálissá. Nagyobb méretek mellett, s a 6. századtól kezdve szokásos aranyalapos technikánál a mozaik illúziót keltő hatása hatványozottan növekszik. Az immateriális háttér távolában a szertartásossá merevült szentek alakjai és az arany vakító ragyogása, amely reflexfények gazdag játékaival telíti az egész templomot, még abban is egy valóságon túli világ képzetét váltja ki, aki nem a középkori ember mély hitével lép az épületbe. Az élmény attraktív erejét tovább fokozza az, hogy az interieur minden előkészítés nélkül, váratlanul tárul elénk. A belső szín-, anyag- és formagazdagságával szemben a külső majdnem szegényesen egyszerű.



Hagia Sophia,
Konstantinápoly



Galla Placidia mauzóleuma, Ravenna

A kontraszt azonban itt nem valami tudatosan alkalmazott kompozíciós eszköz, hanem a csak belsőre való szervezés, tehát a belső nézőpontosság egyszerű következménye. Ismét Wachsmuthra hivatkozom, aki már idézett könyvében lényegében ugyanezt állapítja meg. („Die Bevorzugung und Unterstreichung des Innern gehen sogar soweit, daß eine gewisse Vernachlässigung des Außern nicht abzuleugnen ist.”

A külső és a belső kontrasztja, a váratlanság tehát véletlenszerű, bár kétségtelenül fontos tényező. Ennél lényegesen jelentősebb az, hogy a feltárlás egyidejű. A bizánci tér által nyújtott élmény már a belépés pillanatában befejezett. Lehetőséget ad ugyan a mozgásra, de nem igényli szükségszerűen a végigjárást. A percepció feltételei olyanok, hogy a belépés helyéről a főtér teljes rendje észlelhető, s mivel ez a rend központosított – a centrumból bomlik ki, s a centrumra irányul – a lehetséges többi nézetek nem változtatják, csak megerősítik az első benyomást. A változó képek sorában ugyanaz az állandósult elem dominál, s ez a folytonosan önmagát megismétlő egység végül odavezet, hogy a végtelen térbeli képzetéhez ennek időbeli megfelelője társul, az örök időtlenség.

Szinte már az az érzésünk, hogy Bizáncban az ókori Elő-Ázsia szemlélete született újjá, azzal az eltéréssel, hogy közben a belső komponensek arányviszonya megváltozott, s a topografikus helyett az eszkatologikus elemek jutottak túlsúlyba.

Elő-Ázsia még a természeti népek mágikus hitével rendezte át a természetet, és a tárgyi világ közvetítésével csak utalt a világegyetemre. Módszere tehát integratív volt. Bizánc viszont az egész ismert kozmoszt mintegy deriválja, s magát a valós környezetet, az interieurt alakítja át mágikussá. *Az eszkatologikus felfogás itt a térszervezés alaptendenciáját határozza meg.* Ezt bizonyítják azok a jellemző vonások, amelyeket eddig tárgyaltunk – a kreatív alkotómódszer, a belső nézőpontosság, a tömeg tagadása, az immateriális anyagkezelés –, s bizonyíthatná több más tulajdonság, amelyekkel a korlátozott terjedelem miatt még vázlatosan sem foglalkozhattunk, pl. az időre való ráhangoltság, a szimbolikus jelentés elsődlegessége és a téregységek konjunktív kapcsolása. Az alaptendencia mellett azonban *érvényesülnek olyan vonások is, amelyekben még az antiktól örökölt topografikus szemlélet elemei hatnak.* Ezek közé tartozik elsősorban a centralitás, vagy idesorolható az előbb említett derivatív eljárás, amely utóbbi egyértelműen arra utal, hogy Bizánc a görög építészet tanulságait is többször felhasználta. Mindezt összegezve megállapíthatjuk tehát azt, hogy *Bizánc általában a korai középkor építészetének a térszervezés módját tekintve eszkatologikus-topografikus.*

A bizánci térgondolat a Balkánon született meg, s ennek határain túl esősorban kelet felé terjedt. Átvette ugyan Itália is, de az itteni szórványos emlékektől eltekintve Nyugat-Európában jórészt ismeretlen maradt. Az olyan alkotások, mint Aachenben a palotakápolna vagy a Germigny-des-Pré-ben felépült kilencosztású tér alig jelentenek többet ritka kivételnél. A Római Birodalom széthullása után Európa nyugati felében gyakorlatilag megszűnt minden építkezés, s mire az új társadalom rendje megszilárdult, a bizánci művészet már régen túljutott a virágzás korán. Nyugat így szinte rákényszerült arra, hogy önállóan fogalmazza meg a környezet építészeti szervezésének új programját. Egy olyan programot, amely egyrészt tartalmazza a feudális világ összetartó elvét, az egyirányú hierarchiát, másrészt megfelel annak a jelentős belső változásnak, amely a keresztény tanítást a korai idők naiv misztikájú hitéből dogmák rendszerévé tisztította. Tertullianus még azt fogadta el a hiten keresztül, aminek a megértése lehetetlen (credo quia absurdum). Az ezredforduló embere viszont azért hisz, hogy ezzel a teljesebb megismerés birtokába jusson (credo ut intelligam). S ez több egyszerű teológiai problémánál. A középkorban a hitvilág és a hitt világ képe egymással azonos, és az elsőben beállott változás a valósághoz való általános viszony változását jelzi. A kibontakozó skolasztika tehát az új világkép kimunkálásának folyamata is, amely szinte önmagától involválta a térszervezet hasonló jellegű átalakulását.

Pevsner azt írja az *Europäische Architektur* c. könyvében, hogy a nyugati középkor most jutott el először odáig, hogy saját kifejezőmódját megtalálja, s kialakítsa

Sainte Madeleine-
templom, Vézelay



azt az interieur jellegű építészetet, amelyben a belső tér – a korai keresztény idők és Bizánc mágikus meghatározatlan tereivel szemben – tisztán tagolt renddé szerveződik. („Die mittelalterliche Kultur des Abendlandes war eben erst dabei, ihren eigenen Ausdruck zu finden. Aber schon jetzt zeigte sich die Baukunst ... vom Raum her bestimmt, und zwar vom Raum als einer klar gegliederten Ordnung im Unterschied zu der magischen Unbestimmtheit des frühchristlichen und byzantinischen Raumgefühls.”) S hogy a kifejezőmód mennyire új, az akkor válik szembetűnővé, ha a 10–12. század templomait bizánci terekkel hasonlítjuk össze.

A román bazilika szinte mindenben a bizánci tereképzelés ellentétét valósítja meg. Annak centrális jellegével szemben longitudinális; nem tagadja, hanem éppen fordítva, kihangsúlyozza az anyagot; síkszerűség helyett inkább a plasztikus hatás jellemzi; legalább olyan gazdagon alakítja a külsőt, mint a belsőt stb. Mégis található olyan közös alap, amelyhez viszonyítva a bizánci tér s a román bazilika lényegében véve azonos. Az, hogy mindkettő – alkotómódszerét tekintve – kreatív jellegű, s a természettől merőben független, a mindennapi élettől hermetikusan elzárkózó „másik világot” akar teremteni. Die Theorie des Schönen im Mittelalter c. munkájában Assunto azt mondja, hogy minden román bazilikának jellemzően közös vonása a külsőben is jelentkező dekorativitás, a gazdag korusképzés, s a tágas belső tér, amelyet a masszív falak úgy



Bencés kolostor-
templom, Maria
Laach

választanak el a környező világtól, mint valamilyen *másik* teret, a profán élettel szemben álló *másik* világot. (Gemeinsame Merkmale aller dieser neuen Basiliken sind: Reichtum und dekorative pracht des Außen – wie des Innenbaues, Vielzahl der Chöre, die Weite des Innenraums, umgrenzt von massiven Mauern, die ihn entschieden von der umgebenden Welt abtrennen als einen *anderen* Raum, eine *andere* Welt gegenüber der des täglichen, profanen Lebens.”)

A román építészet tehát megőrzi a középkor első szakaszának eszkatologikus alapvonását. Ami a bizáncitól megkülönbözteti, az nem valami merőben új térfelfogás, hanem csupán az alaptendencián belül megjelenő specifikus differencia, amely szükségzerűen következik abból a szemléleti változásból, a megismerésre irányuló hit skolasztikus elképzeléséből, amelyet az előbb említettünk. Érdemes röviden idézni a skolasztika egyik előfutárának, Johannes Scotusnak néhány gondolatát. Pseudo-Dionysius *De coelesti hierarchia* c. írását kommentálva arról beszél, hogy minden, amit a fény atyja, Isten teremtett, maga is fény. Ez számára egy kő vagy egy fa, amelynek szemlélésekor sokminden felötlik benne, ami a lelket megvilágítja. Észreveszi, hogy lényegében jó, s a maga módján szép, nemének és fajának különbsége elválasztja a többi nemtől és fajtól, a dolgok egységét meghatározó számok összetartják, nem lép ki a saját rendjéből, és tömegének minősége szerint természetes helyére törekszik. Az ilyen s ehhez hasonló megfigyelések – mondja – fényt adnak, felvilágo-

sítanak. Ily módon aztán az egész világ hatalmas fénnnyé lesz, amely sok részből, sok lámpásból áll össze, hogy a felfogható dolgok tiszta fogalmát kinyilatkoztassa, s megláttassa az éles értelemmel. („Hinc est, quod universalis huius mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex multis lucernis compactum, ad intelligibilium rerum puras species revelandas et contuendas mentis acie...”)

A román bazilika ugyanígy épül fel, a megismerésnek utat mutató jelek rendszeréént. És ahogy Johannes Scotus fényt adó világa sem irreális, hiszen benne mindig valós jelenségek közvetítik az egyetemes elvet, a román templom sem tagadja meg a valóságot. Nem folyamodik az illúzió érzéki felkeltésének közvetlen eszközhöz. *A mágikussá változtatott tér valószerűtlen varázsa helyett az értelemre apeláló hit gondolati erejével hat. Nem „tárgyasítja”, hanem revelálja a felismert rendet.* Formái tehát nem is annyira szimbólumok, inkább metaforák, amelyek képszerűen konkrét sugalmazás helyett ténylegesnek vélt párhuzamok révén utalnak valamilyen transzcendentális tartalomra. Ezért válhat – már szinte az antikra emlékeztetően – tömegessé az építészet, és súlyosodhatnak ismét anyagivá az architektónikus elemek. A román kor tudatosan vállalja a formálásban azt az augustinusi elvet, hogy testi szem csak testiséget láthat („Nam istis oculis corporeis non nisi corporalia vides...”). A művészet viszont éppen azzal a láthatatlan világgal teremt metaforikus kapcsolatot, amely egyedül az értelemnek mutatkozik meg („mente igitur eam videmus...”). Ily módon nincs szüksége arra, de lehetősége sem, hogy a metaforát az érzékek számára képesítse. A forma gyakorlatilag függetlenné válik a hozzá asszociált tartalomtól, ezért az eszkatologikus tendencia ellenére is megmaradhat valóságosnak, vagy válhat akár túlhangsúlyozottan is anyagivá. A moissac-i templom extatikussá nyúlt prófétái ugyanúgy megfelelnek a román szemléletnek, mint Viligelmus mester modenai domborművein a nehézkes tömbökké összefogott, esetlenül nyers figurák.

Ebből a sajátosan román szemléletből következik, hogy itt a materiális formálás és a tömegesség korántsem jelent az ókorhoz való visszatérést. Bár kétségtelen, hogy kialakított bizonyos mérvű rokonságot, s lehetőséget adott arra, hogy néhány területen – az itáliai protoreneszánszban és a provenç-i művészetben – az antik szinte újjászülethesse. De a rokonság csupán felszíni, s alig megy túl a mechanikus formakölcsönzésen. A román építészetben a tömegnek elsősorban jelző szerepe van. Az asszociált tartalom keresztül egy alapvetően időbeli tulajdonságra, a létezés különböző szintjein átvezető folyamatra utal. Mint tömeg tehát antinom jellegű, a tudatban való rögzítés során térbe transzponált időfolyamatot, s így közvetve magát a teret képviseli.

Érdekes ellentmondás, és ez szintén az intellektuális beállítottsággal magyarázható, hogy amíg a tömeg térszerűen kezelt, addig a tényleges építészeti térnek, az interieurnek a jelentősége – különösen Bizánchoz viszonyítva – elég erősen csökken.

Ez nem a méreteken jelentkezik, vagy esetleg abban, hogy a belső szegényesebb lenne – bár sok román templomnak a külső nézete az attraktívabb –, hanem főként a megvilágításban. Abban, hogy a szűk ablakréseken át beszűrődő fényben a teret sokszor még sejtetni is alig lehet. Ennek azonban a célja nem az – vagy legalábbis nem az elsődleges –, hogy a környezet misztikus hatását felfokozza. A román templom az elmélyült meditálás helye, s azért ad ilyen magány-teremtő félhomályt, hogy az értelemmel való látás tisztaságát zavaró látvány ne homályosítsa.

A transzcendenciák világán alapuló hit s az ehhez vezető út végigjárására képes értelem az a két erő, amely a román kor szemléletét meghatározza. Az első az eszkatologikus alaptendenciában tükröződik, az utóbbi pedig a térszervezésnek, a tömeg- és a formakezelésnek azokban az intellektuális vonásaiban, amelyeket az előbb felvázoltunk. Abban, hogy a transzcendens világot olyan elvont síkon teremti meg, amelyen a tiszta absztrakció már eltüntet az ellentmondásokat, s lehetőséget ad arra, hogy ésszerű érvek igazolják a létezésnek azt a szintjét is, amely az érzékelhető valóság határain kívül esik. Ennek a kettősségnek megfelelően *a térszervezés sajátosan román kori módját az eszkatologikus-intellektuális fogalom párral jellemezhetjük.*

A román kor eljutott a természet tagadásának vagy kissé pontosabban fogalmazva a természet negligálásának arra a fokára, amelyen már azt is megengedhette magának, hogy e világi környezete anyagian valóságos legyen. Ahogy Johannes Scotus magyarázatában a lámpa által kibocsátott fény lényegében független a lámpatesttől, ugyanígy közömbös a transzcendens eszme, a tartalom szempontjából az, hogy a felismerést adó asszociációk sorozatát milyen konkrét forma, milyen anyagi test váltja ki. Ez a tiszta absztrakcióba torkolló tagadás azonban majdnem egyenértékű az állítással, hiszen azáltal, hogy semmibe veszi, hallgatólagosan szinte elismeri a természet és általában a reális világ önálló létezését. S talán nem alaptalan az a feltételezés, hogy a korai skolasztikának éppen ez a belső ellentmondása segítette elő egy olyan új világkép lassú kibomlását, amely – bár még csak rejtve, de – már tartalmazta a jelenségek valós magyarázatának feltételeit. Az intellektuális tagadás ugyanis azt jelentette, hogy az ember ismét észrevette a természetet, ezzel pedig együtt járt az a kényszer, hogy valamilyen módon értelmezze is. Jórészt ennek köszönhető az, hogy a 12. századtól kezdve fokozatosan behatoltak a nyugati gondolkodásba Avicenna tanításai, s ezen keresztül az aristotelési természetszemléletnek azok az elemei, amelyeket az arab filozófia őrzött meg és fejlesztett tovább.

Amíg azonban keleten Avicenna az ún. iszlám reneszánsz kiindulópontjává vált, Nyugat alig ért el többet néhány formális eredménynél. Az a világ, amely a 13. század nagy skolasztikus rendszereiben tükröződik, szinte még távolabb került a valóságtól

annak ellenére, hogy a változás korántsem volt retrográd jellegű. Ez a látszólagos ellentmondás a középkori szemléletből majdnem szükségszerűen következik. Ha a gondolkodást a transzcendens eszme elsődlegessége határozza meg, akkor a szellemi és anyagi világ egységes magyarázata, a két szembenálló pólus egymáshoz való közelítése csak egyirányú lehet: az értelmezés révén a konkrét jelenség tolódik el a transzcendens felé. A természet „felfedezése” tehát csak mélyíti azt a szakadékot, amely az embert az e világi létől elválasztja. A realitások tagadása, amely eddig annyira elvont volt, hogy az anyagi világot tulajdonképpen alig érintette, most – éppen a racionális egység igénye miatt – a látható formákra is átvetül.

A 13. századtól kezdve már ennek az újjáértékelt valóságnak törvényszerű rendje vetül át az épített környezetre, s ennek megfelelően a térszervezés majdnem pontosan megismétli a jelenség skolasztikus magyarázatának módszerét. Egy észokokkal bizonyíthatatlan alapelvből indul, de az irracionális premisszára szinte könyörtelen logikával épít rá egy olyan racionális rendszert, amelynek igazsága – ha az alapvet elfogadjuk – önmagában megtámadhatatlan. *Az építészetben ez a premissza a transzcendens átélésének igénye, s ezt – a gondolatrendszer logikusságához hasonlóan – egy minden részletében racionálissá szervezett térbeli rend reális élményként váltja ki.* A gótika nem elégszik meg azzal, hogy a román bazilikák mintájára csak metaforikus jelzéseket adjon, de kerüli azt is, hogy a bizánci tér kissé naiv mágiájához folyamodjon. Az érzékelés feltételeit alakítja úgy, hogy az illúziót a valós élmény meggyőzőereje változtassa ésszerűvé. Az ezt szolgáló eszközök közül talán legfontosabb a térhatárolásnak az a módja, amelyet a középkor egyik kiváló kutatója, Jantzen diaphan struktúrának nevez.

Jantzen elmélete szerint a *diaphan struktúra* az a tér- és tömegelemekből egybeszővődő térhatároló rendszer, amely a gótikus katedrálisok főhajóját körüveszi. *Über den gotischen Kirchenraum* c. tanulmányában fejti ki részletesen, hogy ez nem valami hagyományos értelemben vett falszerkezet, amelyet a fokozott áttörés áttetsző vázrendszerre könnyít. Itt tulajdonképpen nem is lehet áttörésről beszélni, hiszen az áttörtség mindig feltételezi a kiindulóforma, a megbontatlan faltest elsődlegességét, s negatív részei – a nyílások – csak a tömör szakaszokhoz viszonyítva hatnak. A nyitott és a zárt forma kontrasztja magát a nyílást is felülettagoló, a falsíkot motiváló elemmé változtatja. A gótikus templomoknál viszont a főhajó oldalhomlokzata még csak nem is utal a fallá való zárulás lehetőségére. Önmagában befejezett egész. Nem annyira fal, hanem inkább valamilyen reliefként kezelt plasztikus rács, amelynek alapsíkját a mögötte húzódó térréteg adja. A viszony tehát a plasztikus és az üres részek között az előbbinek éppen fordítottja. Nem a tömör szakasz határozza meg a nyílásokat, hanem az alapsíkként felfogott nyílás mögötti tér ad értelmet a reliefként elé állított plasztikus rácsnak. („Die Wand als Begrenzung des gesamten Langhausinnern ist nicht ohne den Raumgrund auffaßbar



Katedrális, Saint Denis

und erhält durch ihn ihren Wirkungswert. Der Raumgrund selbst zeigt sich als optische Zone, die der Wand gleichsam hinterlegt ist.“)

Jantzen későbbi munkáiban is visszatér a diaphan struktúra tárgyalására. *Die Gotik des Abendlandes* c. könyvében szintén azt hangsúlyozza, hogy a reliefs csak a mögé helyezett téralappal együtt biztosítja a gótikus szemléletnek megfelelő térhatárolást. Ezek fogják körül a főhajót egy olyan térköpennyel, amelynek mélysége, megjelenése szintenként ugyan változik – különösen bazilikás keresztmetszetnél –, de mindig csak annyira, hogy a kétrétegű határolás elve érintetlenül megmaradjon. („Das Mittelschiff ist also seiner ganzen Höhe nach von einer Raumschale mit verschiedener Tiefenschichtung umgeben, bei basilikalem Querschnitt in jedem Stockwerk anders, doch wird jeweils das Prinzip der Zweischaligkeit gewahrt.“)

A kettős köpenyű határolás nem valami öncélú, csupán a hatást gazdagító módszer. Kétségtelen ugyan, hogy van néhány járulékos tulajdonsága, amely a felszínes szemlélet számára könnyen döntőnek tűnhet. Azáltal, hogy gátolja a tiszta percepciót, utat nyit a fantáziának a minden kötöttségtől megszabadult, misztikus hit élménye felé; de nem ez az elsődleges feladata. *Azért oldja bizonytalanná az érzékelést – és ez a skolasztikára jellemző ellentmondás –, hogy a valóságon túlit idéző tér a néző számára tapasztalható valósággá váljon.* Azzal, hogy a tulajdonképpeni interieurt, a főhajót még egy térköpennyel burkolja, tehát a határokat jelző diaphan réteg mögé beállít egy optikai zónát, hermetikusan elszigeteli a belsőt a külső természeti tértől, de úgy, hogy közben *rögtön pótolja is a megtagadott természetet* egy olyan mesterséges környezettel, amelyet éppen az optikai zóna bont ki a főhajó körül. S ehhez a mesterséges környezethez viszonyítva racionális renddé jözanodik mindaz, ami a belső térben irreális. Mivel a viszonyt teremtő két oldal – az interieur és az ezt övező környezet – azonos minőségű, akár azt is mondhatjuk, hogy azonos előjelű, maga a viszony valóságos annak ellenére, hogy külön-külön mindegyik oldal tagadja a realitást. A néző ennek a viszonyoknak a valóságát vetíti át a térrendszerre, s fogadja el ennek alapján ésszerűnek a valószínűtlen.

A gótikus katedrális tehát szinte földközeli hozza a túlvilágot. A bizonyítékra vágyó értelem és a reális tapasztalat „nyelvére” fordítja le azt, amire a bizánci tér még naiv mágiával utalt vagy amit a román bazilika csupán metaforikus jelként állított az ember elé. S hogy a transzcendens világ élménye meggyőzőbb legyen, a hiten alapuló magatartást, sőt bizonyos mértékig magát a hitet is konkrét érzetekkel támogatja. A tömör falú román templomok félhomálya csak az indítékot szolgáltatja ahhoz, hogy lélekben az ember a földi dolgok fölé emelkedjen. A gótikában viszont maga a tér válik „emelkedetté”, s olyan optikai feltételeket teremt, hogy ha magasba törő formáin végigtekintünk, a szem önkéntelenül is elszakad a realitáshoz tapadó alapsíktól. A román építészetet még tárgyalhattuk teljesen elvontan,

a gótikát már nem nagyon lehet. Érthetetlen marad az érzékelés feltételeinek és az érzetet kísérő pszichikai hatás jellegének elemzése nélkül.

Hatástényezői közül az eddig említett diaphan struktúra és a vertikális mellett – még egyet kell feltétlenül kiemelni, mert ez adja meg a többi számára is a hangulati alapot: a fény, illetve helyesebben a színes fény távlatteremtő, illúziót keltő, a teret alakító szerepét. A neoplatonikus fénymisztika ekkor éli igazi reneszánszát, de a skolasztika szelleméhez illő új értelmezéssel. Johannes Scotus még a megismerés fényéről beszél, amely csupán a meditáló elmét világítja meg. A gótika viszont magában a fényben ismeri fel a dolgok szépségének lényegét, s hogy ezt a lényegét, ezt az ismeretet az élmény valósága közvetítse, fénnel telíti a templomot. És hogy a hatás atraktívabb, a szimbolikus jelenés közérthetőbb legyen, üvegablakok színes mozaikján szűri át. Anyagba ültetve szinte megismétli Hugues de Saint-Victor szavait, aki *Eruditiones didascalicae* c. könyvében már majdnem költői lendülettel teszi fel a kérdést, hogy lehet-e bármi is szebb a fénynél, amely egyedül azzal, hogy megvilágít, színt ad a dolgoknak, bár maga színtelen. („Quid luce pulchrius, quae cum colorem in se non habeat, omnium tamen colores rerum ipsa quodammodo illuminando colorat?“) Ugyanez a gótikus ablak feladata. Megvilágítva színezi át transzcendenssé az interieurt. A fényből szövődő színes atmoszféra tágítja elfogadhatóan valósnak tűnő környezetté a főhajót burkoló térköpenyt; ez emeli a hitt magasságig a boltozatot, s ez kelti fel a végtelen illúzióját azon a belátható távon, amely a kaputól az egész irányított rendszer végcéljához, a szentélyhez vezet.

A hatásnak ez a teljessége csak a belsőben érvényesül. Kívülről nézve a rendszer határát jelző térstruktúra tömör fallá szűkül, amelyben még az üvegablakok is nehéz anyagú, sötét foltokként jelennek meg. A tér végtelent idéző lendületét is észrevétlenné korlátozzák az áttekinthetően véges méretek. Egyedül a vibrálónak bontott tömegforma, a magasba futó támpillérek, az áttört támívek és a fiálék expresszív sora emlékeztet az interieurre. A gótikus tér egyértelműen belső nézőpontra szervezett. Ahogy a külső felé megjelenik, az nem valami meghatározott, a tömeghatással számoló igény eredménye, hanem a megalkuvás nélkül realizált belső szerkezeti konzekvenciája. És a gótikára – az eddig tárgyalt vonásokon túl – éppen az jellemző, az különbözteti meg pl. Bizánciától, hogy ezeket a konzekvenciákat nemcsak vállalja, hanem a belsőből száműzött, az interieurt kívülről összefogó szerkezeti elemeket stílusmeghatározó motívumrendszerre változtatja. Olyan őszintén alkalmazkodik a konstrukció törvényeihez, s olyan következetességgel vezet végig a térszervezet minden részletében ugyanazt az egységes szerkezeti elvet, amelyhez hasonlóan korábban csak a római építészetben találunk példát, később pedig csak a 19. század második felében és a modern építészetben.

Azok a vonások, amelyek a középkorra általában véve jellemző eszkatologikus alaptendencián belül a gótika sajátos helyét kijelölik – a következetesen konstruktív



Katedrális, Amiens

alakítás, valamint az, hogy a transzcendens átélését illuzív tudatossággal teremti meg az objektív feltételeket – a térszervezés racionális típusához állnak legközelebb. Annak ismérvei közé tartozik az objektivitásra való törekvés, a konstruktív gondolkodás, s az az igény, hogy a feladatot a funkcionális tartalom felől közelítse meg. A térszervezésnek a gótikus építészetre jellemző módja tehát ezek szerint eszkatologikus-racionális.

Korábban már idéztük Gilsonnak azt a megállapítását, hogy a középkori ember előtt saját mindennapi környezete valójában ismeretlen volt. Nem tartotta szükségesnek, tehát nem is jutott el odáig, hogy a természet jelenségeit tudományos módszerrel vizsgálja. Ha a magyarázat igénye – eléggé szűk határok között és rendszerint általános síkon – mégis felmerült, nem a tapasztalatot hívta segítségül, hanem valamelyik egyházatya vagy az elfogadott antik szerzők közül elsősorban Arisztotelész hittétellé tisztult véleményét. S mivel a dogmaként kezelt vélemény nem tűrt semmi kételyt, meg sem kísérelte, hogy a magyarázat

igazságát empirikusan is bizonyítsa. A leg-meggyőzőbb, cáfolhatatlannak tartott bizonyíték a tekintélyre való hivatkozás volt.

A középkort ez a tekintélyelv támogatta abban, hogy a transzcendensig tárgított világot ésszerű egységbe fogja, s felépítse azt a hierarchiát, amely a dolgok szigorúan kötött rangsorában minden egyes rész helyét kijelöli. Ezen a hierarchián belül a dolgok rangját nem a valós tulajdonságok szabták meg, hanem a jelentéstől függő jelentőség. Maguk a tulajdonságok aztán e jelentőség függvényeként váltak a hierarchia adott fokának, s így közvetve magának a dolognak jellemzőivé. A középkor ilyen – a dolgokkal együtt változó – tulajdonságként fogta fel a teret. Ezt a „saját teret” rendelte az „ábrázolt” jelenség köré, amikor a távlat nélküli képsíkon önkényes léptékváltással rendezte el a figurákat, vagy amikor a templomon belül az érzékelhetően valós végtelen illúzióját teremtette meg.

A saját tér középkori felfogása azonban csak arra volt alkalmas, hogy a magyarázat egységét biztosítsa. S ez jelentős mértékben hozzájárul ahhoz, hogy a tudományos megismerés módszertana – a logikusan tiszta rendszerezés – kialakulhasson, a tényleges megismerést mégis akadályozta. Ahhoz, hogy a skolasztikus érvelés öncélú logikai mutatóványból a megismerés eszközévé váljon, elsősorban ezt a középkori felfogást kellett megdönteni, s helyébe kialakítani egy olyan térfogalmat, amely objektív, a dolgoktól független jellege miatt lehetetlenné tesz mindenfajta expresszív torzítást. A térszemléletnek ezt a forradalmát valószínűleg meg a reneszánsz. S hogy a változás lényege mi volt, az Henri van Lier igen tömören fogalmazta meg *Les arts de l'espace* c. munkájában. Van Lier azt írja, hogy a reneszánsz művészei a kiterjedés egységes fogalmát keresték, s arra törekedtek, hogy meghatározzák azt a teret, amely a tárgytól függetlenül létezik, amelyben a tárgyak csak helyet foglalnak, szemben a középkorral, ahol a tér a dolgok tulajdonsága volt, s azokkal együtt változott. („...sa révolution fut de passer à une conception unitaire de l'étendue. La fin propre du tableau devient la création d'un espace préexistant aux objets qui y prendront place, par opposition au Moyen Age, où l'espace n'était qu'une propriété des choses, variant avec elles.”)

A reneszánsznak ez az egységes, önállóan egzisztáló tere valójában egyoldalúbb volt, és sokkal merevebb, mint a középkori. Megszüntette azt a közvetlen kapcsolatot, amely a szimbolikus jelentésen át a tárgyakat „humanizálta”, s így tulajdonképpen megnövelte azt a távolságot, amely a természetet az embertől elválasztja. De éppen ez a nagyobb perspektíva, a megnövekedett távolság volt szükséges ahhoz, hogy a jelenségeket személytelenül, előítéllettől mentesen szemlélhesse. Ez az új igény Itáliában jelent meg először, a trecento firenzei mestereinél. Ők kezdték el az érzékelhető, a mérhető, a látható világ kutatását, s fedezték fel azt, hogy a szem szolgáltatja a legmegbízhatóbb ismeretet, mert a látványban a tárgy objektív képe tükröződik. A 15. század aztán erre a felfedezésre támaszkodva dolgozta ki a

látvány rögzítésének tudományosan egzakt módszerét, a perspektívát. Azt a jellemzően reneszánsz tudományt, amely az egyszerű vizuális percepciót a megismerő-látás, a leonardói „saper vedere” szintjére emelte.

A reneszánsz perspektíva tehát – különösen a quattrocento korában – nem valami ábrázolástechnikai vívmány, amely csupán a képzőművészetben érvényesül. Ennél lényegesen több: szemléleti alap és egyben olyan tudományos módszer, amely azzal, hogy lehetőséget ad a látvány pontos rögzítésére, a reális ábrázolásra, a megismerés objektivitását biztosítja; az univerzum egészét rendező egységes tér emberhez viszonyított törvényeinek szabályokba foglalt ismerete. A perspektívának, illetve ezzel együtt a geometriának ilyen egyetemes magyarázóelvvé való emelése természetesen azt jelenti, hogy a reneszánsz nem jutott, de nem is juthatott a jelenségek felszíne mögé. A világot vizuálisan vette birtokába, s a szemlélet jellegéhez hasonlóan ismeretei is csak a formára korlátozódtak.

A dolgoknak ez a formán alapuló felfogása kissé emlékeztet az ókori görögre, s nem véletlenül. Ugyanúgy, mint akkor Görögországban, a reneszánsz sem örökölt az előző kortól természettudományi ismereteket, s ennek hiányát pótolta a geometriával. Azzal a tudománnyal, amely biztosítja a megfigyelés objektivitását, és lehetőséget ad valós törvények feltárására akkor is, ha a tudományos vizsgálódás csak a jelenségek látható oldalának, a formának egyszerű leírására szorítkozik.

A feltételek azonosságából, s ennek alapján a szemlélet rokon jellegéből szinte szükségszerűen következett, hogy a reneszánsz újból felfedezte és most már a középkori dogmák torzítása nélkül élesztette újjá az antikvitást. Ez a „renaissance” főként a 15. század második felében hatott, Cosimo és Lorenzo Medici korában, amikor az antik példa követése még nem a felszínes formautánczást jelentette, s lényegében a 16. század negyvenes éveiiig tartott, Kopernikusz korszakot nyitó munkájának megjelenéséig. Ezt a határvonalat azért kell külön hangsúlyozni, mert ekkor indult el a művészetben az a manierista irányzat, amely ugyan még őrzi, s felhasználja a reneszánsz korábbi szakaszának eredményeit, de már eléggé formálisan, s ami benne új gondolatként jelentkezik, ami kompozíciós rendszerében a megváltozott vagy legalábbis erősen változó világkép új összefüggéseit tükrözi, az már inkább a barokkra utal, s nem a reneszánszra. Ha tehát a tér szervezésének reneszánsz sajátosságait keressük, elemzésünket zömmel a 15–16. század fordulójára kell korlátoznunk, a késő quattrocentóra és a fejlett reneszánszra. Melyek ezek a sajátosságok?

Sanpaolesi azt írja a Brunneschiről szóló monográfiájában, hogy a mester építészeti koncepcióját nem lehet megérteni a perspektíva nélkül. („L'invenzione della prospettiva puo essere tenuta come la chiave per comprendere la sua concezione architettonica.”) Az előbbieket után aligha kell bizonyítani, hogy ez a megállapítás még fokozottabban érvényes a Brunelleschi utáni időszakra. A század második felében kiérlelődött, s teóriává tisztult az új szemlélet, s ahogy a *Trattato della pittura*-ban

Leonardo is ezt emeli ki alapvető követelményként („Sempre la prattica debb' esser' edificata sopra la bona heoricha; della quale la prospettiva e guida e porta...”), ezek a gyakorlatnak utat mutató teóriák mindig a perspektíva tudományára épültek. Arra a tudományra, amely – ahogy már mondtuk – a reneszánszban az egységes tér ismeretét jelentette. Annak a térnek az ismeretét, amely független a konkrét jelenségtől, s amelyet a reneszánsz fogalmi szinten létező, egyetemes rendezőelvvé általánosított. Így módon érthető, hogy a teóriákban döntő szerepet kap a geometriai spekuláció, a formaösszefüggések elemzése, az ideális arányviszonyok elméletét adó neoplatonikus számmissztika, amelyeknek aztán egyik – a korra jellemző – következménye az, hogy maguk az alkotások is erősen spekulatív jellegűvé válnak.

Alberti, Giuliano da Sangallo és Bramante nemzedéke elsősorban arra törekedett, hogy a teoretikusan felállított elvet megalkuvás nélkül objektiválja az alkotásban. Arra, hogy *a tér ideálissá, szinte már képletté tömörített mását úgy illessze be a*



Giuliano da Sangallo: Madonna delle Carceri, Prato

perspektíva eszmei terébe, hogy a kettő között az összhang, ezáltal a „szervezett” térnek az egyetemesre való utalása maradéktalanul teljes legyen. Ehhez a törekvéshez viszonyítva háttérbe szorult a használhatóság, a rendeltetésnek való praktikus megfelelés. A gótikával szemben most nem a szemlélőre gyakorolt hatás volt a fontos, hanem a megfogalmazás elvi tisztasága. Az, amit a *De re aedificatoriá*-ban Alberti mond, hogy a formát az elmében kell megkoncipiálni, függetlenül minden anyagtól („*integras formas praescribere animo et mente, seclusa omni materia*”), a reneszánszban elfogadott, a gyakorlatban érvényesülő alkotói módszer. A fogalom általánosított, absztrakt tér eszméjének megfelelően a szervezési mód, az alkotóeljárás szükségszerűen konceptív jellegű.

A konceptív eljárás már eleve bizonyos távolságot követel az alkotó s az alkotás között, a gondolatban létrehívott mű kívülről való szemléletét a reneszánszban ezt még fokozta az, hogy az épített teret úgy kezelték mint az univerzum egészét átható geometrikus rend emberalkotta mását, amely befejezettségével, arányainak tiszta összhangjával az egyetemes harmóniára utal. A befejezettség, a teljesség záruló forma azonban az önállóvá lehatárolt testre, a tömegre jellemző tulajdonság, s így szintén valamilyen külső nézőpontot feltételez. E kettős okkal magyarázható – s mindkettő a térszemlélet vázolt elveiből következik –, hogy *a reneszánsz az épített teret mindig külső nézőpontra szervezi, tömeghez hasonlóan alakítja* ugyanúgy, mint ahogy korábban az antik Róma tette. *A reneszánsz tér tehát lényegében véve antinom-tömeg.*

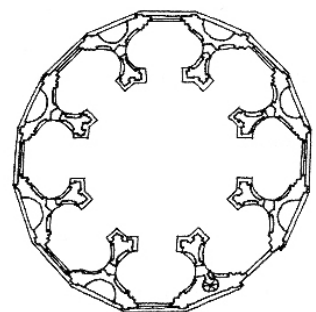
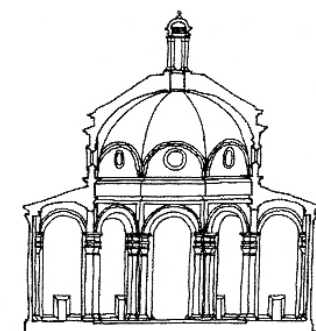
Meg kell azonban jegyezni – bár az előbbiek után elég természetes –, hogy a Rómával való rokonság nem jelent azonosságot. A hasonló eredőt alapvetően más komponensek adják. A térnek ezt az antinomfelfogását nem a természet reprodukálásának vágya indokolja, hanem a teoretikus elvet hűen közvetítő egzakt fogalmazás igénye, éppen ezért nem is annyira a tömegesség benne a fontos, hanem a forma zártsága. *A reneszánsz tér nem azért tömeges, hogy a természeti tárgyat utánozza, hanem azért, hogy a fogalom tiszta zártságával fogbassa be határai közé az elvont képletté tömörített egyetemes teret.*

A reneszánsz számos jellemző vonása a tér antinomfelfogására vezethető vissza. Ezzel magyarázható többi között az, hogy az interieurt merőben alárendelt feladatként kezelik, s vagy teljesen elhanyagolják, vagy – ha alakításának igénye mégis felmerül, akkor – szinte változtatás nélkül a külső architektúra elemeit vetítik át a belsőre. Ugyancsak ezzel magyarázható az, hogy a reneszánszban a centrális tér megoldása válik az építészet központi problémájává. Tárgyaltuk már azt, hogy minden olyan kor, amelynek szemlélete tömegre, tehát a külső formára beállított, térben a centrális típust preferálja, amelynél az egyidejű feltárulás miatt az észlelés feltételei legközelebb állnak a tömegforma percepciójához. Nagyrészt talán ezzel magyarázható az antik Róma építészetének növekedő befolyása is, amelynek tényleges hatása Firenzében a Sta. Maria degli Angelinél kezdődik, együtt terjed a centrális térrel,

legintenzívebben egy olyan alkotásnál jelentkezik, amely a reneszánsz térgondolat tökéletessé érlelt mintaképét adja, a római Tempiótónál, s rögtön akadémikussá merevül, felszínes utánzássá válik, amikor a változott világkép új megoldásokat követel, és a térszervezés vezetőelveként megjelenik az axialitás. S végül a tér anti-nomfelfogására vezethető vissza az is, hogy a reneszánsz egy összetett rendszeren belül mindig koordinálja az egyes elemeket, hiszen – s ezt már szintén tárgyaltuk – a forma zártsága, a tömegesség legtisztábban az additív kompozíció keretein belül érvényesül.

A reneszánsznak azok a vonásai, amelyeket az előbbiekben vázoltunk – *a tömegesség záruló forma, a centralitás, az interieur alárendeltsége, az additív kompozíció – a térszervezés topografikus alapformájára jellemzők.* De említettük azt is, hogy ezek a vonások nem a szemlélet elsődleges, meghatározó tényezői, hanem inkább következményei egy olyan alkotói magatartásnak, amely tudatosan emeli ki a tömeg-tér viszonylatában a tömeget, a tér-idő viszonylatában pedig a teret, tehát a külső forma zártságát és a lehatároltság érzetét keltő statikusságot, s egy kész teóriára támaszkodva a tudatban koncipiálja meg azt az eszmei alkotást, amelyben az elvonatkoztatás ereje az egymásnak ellentmondó elemeket antinom-kombinatív egységbe fogja. *A megvalósult mű ennek a „térszémének” anyagba átfordított változata.* A reneszánszra elsősorban ez a magatartás jellemző, *ez határozza meg a térszervezés alaptendenciáját; s ez alapvetően intellektuális jellegű. A térszervezés sajátos reneszánsz módja tehát ezek szerint intellektuális-topografikus.*

A reneszánsz még megelégedett a jelenségek látható oldalának pontos leírásával. A külső formában kereste azokat az objektív jegyeket, amelyek a tárgyat egyedileg meghatározzák, s az ilyen egyedileg meghatározott tárgyak halmazában egy eleve megfogalmazott, formaösszefüggésekre alapított teória segítségével teremtett értelmes rendet. A tudományos vizsgálat módszerében még erősen hatott az a skolasztikus gyakorlat, amely experimentális igazolás helyett csupán a teoretikusan felállított elvre hivatkozott, s a logikus érvelésben látta a bizonyítás legfőbb eszközét.



Brunelleschi: Sta. Maria degli Angeli, Firenze

A tudomány így szükségszerűen megrekedt a részmegfigyelések színvonalán, s néhány találmánytól eltekintve valójában csak az ismeretanyag mennyiségét növelte. A leíró jellegű anyaggyűjtés, a megfigyelések egyszerű mennyiségi növelése azonban rövidesen egy minőségileg új igény kialakulásához vezetett. Szinte kényszerítőerővel kezdte követelni, hogy a pusztá regisztráláson túl most már az egyedileg ismert jelenségek között keressék meg azt a mélyebb kapcsolatot, s tárják fel azokat az objektív törvényeket, amelyek szerint a szétszórt jelenségek összefüggő jelenségsorrá, az egymásra épülő sorok pedig a természetben látott célszerű folyamattá szerveződnek.

A meginduló kutatás irányát szinte egyértelműen megszabta az ismeretek egyoldalúsága. A reneszánsz a külső forma jegyei alapján, tehát lehatárolt egységeként és csak mennyiségi tulajdonságain keresztül határozta meg a dolgokat. Az ismeretek jellegéből így szükségszerűen következett, hogy amikor a jelenségek közötti összefüggést kezdték el kutatni, a mechanikai problémák vizsgálata került a tudományos érdeklődés központjába. Annak a mozgásformának a vizsgálata, amelyben az anyag úgy vesz részt, mint amilyenként megismerték: csak mennyiségi jellemzők szerint, és mindig lehatárolt, mérhető egységekre bontva.

Az induláskor adott feltételek aztán jórészt eldöntötték a későbbi fejlődés útját. Kopernikustól kezdve Newtonig, tehát majdnem két évszázadon át, a természettudományok egyre gazdagodó rendszerén belül változatlanul a mechanikáé volt a vezető szerep. Ennek területén születtek a legjelentősebb felfedezések, és ennek pontosan megfogalmazott, matematikai formulákba foglalt törvényei szolgáltatták a többi tudományág számára is a vizsgálati módszer és egyben az egzakt magyarázat alapját. A mechanikában fedezték fel azt az alaptörvényt, amely a természet célszerű rendjét biztosítja, s a 17. század ezt emelte – ugyanúgy, mint a reneszánsz a geometriát – általános érvényű, egyetemes magyarázó elvvé.

Az a világ tehát, amelyet a tudomány bontott ki a barokk kor embere előtt, alapvetően mechanikai színvetű volt. Jelenségeinek, folyamatainak bonyolult szövevényét az egyirányú, mechanikus okság szervezte hatalmas egésszé, amelyen belül minden egyes rész, minden egyes jelenség helyét pontosan kijelölte az okozati összefüggések láncolata. Egy olyan oksági lánc, amely folytonos átmenetekkel vezet az oszthatatlan és állandó elemtől a jelenségek végtelen során át a mozgást előidéző ősokig. Természetes, hogy annak a kornak az emberét, amelyik így ismer-te meg a világot, nem elégítette ki az a statikussá állapotodott rend, amely a reneszánsz ideálja volt. A nyugodt tömegességet merevnek, az azonos értékű elemek metrikus sorolását véletlenszerűnek érezte. Szűkebb környezetében, az élet épít-szet-adta keretében ugyanazt a változatosságot, azt a folyamatát szerveződő mozgást kereste, mint amit a természetben látott és a kompozíció egyes elemei között ugyanazt a megbonthatatlan, az okság láncára fűződő rendet igényelte, azt az egymásrautaltságot, amelyet a természetben is felfedezett.

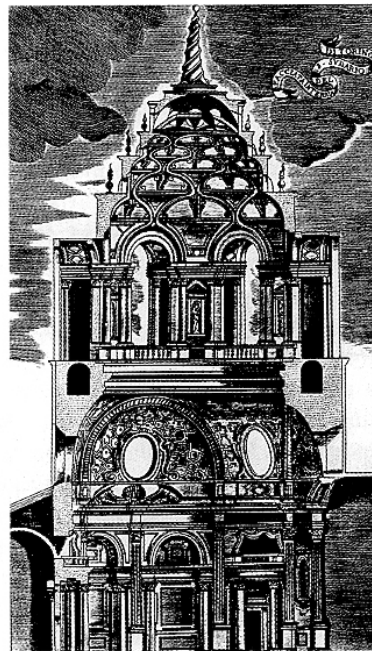
Ezt az okszerűvé kapcsolódó rendet a barokk elsősorban azzal biztosítja, hogy *az épületet vagy ennek bármilyen kis részletét mindig együttesként kezeli, s az együttest alkotó elemeket – megbonthatatlan, szigorú hierarchiában – egy töretlenül végigfutó axis uralma alá szervezi.* És itt nem is annyira az axialitás a fontos – hiszen ez tényleges vagy formális rendezőelvként az építészeti fejlődésének szinte valamennyi korszakában megjelent –, hanem inkább az együttesben való gondolkozás. Az, hogy egy cartouche-t ugyanolyan összetett egységként kezel, mint egy épületet vagy akár egy várost, és az axis mentén ilyen összetett egységeket kapcsol egyre nagyobb egységekké össze. Vagyis, ami ezzel gyakorlatilag egyet jelent, *sohasem zárt egészet alakít, hanem mindig csak részletet.* A cartouche-t a díszítendő nyíláshoz, a nyílást a tagolandó felülethez, a felületet az épület egészéhez, az épületet a közvetlen környezethez viszonyítja, és így tovább. A viszonylatoknak ebben a rendszerében minden egyes részlet valóban olyan résszé változik, amely állandóan túlmutat önmagán és csak a szomszédos elemekkel való kapcsolatában válik indokolttá. Ebben az új összefüggésben aztán az axis szerepe is módosul. Alapvető feladata az, hogy megszabja a formák organikus mozgásának kötött útvonaltát.

A barokk tehát egy olyan *organikus térbeli rend megteremtésére törekszik, amelyben a legkisebb díszítőmotívumtól kezdve minden egyes rész szükségszerű okozata a rendszerben alatta állóknak, s azonos rangú társaival együtt meghatározó oka a sor következő elemének.* Ez a lépésről lépésre történő felfokozás, az egyszerűtől a bonyolultabb, összetettebb felé haladó, időben és térben kibomló folyamat – ugyanúgy, mint a kor ismert valósága – csak a végtelenben lehatárolt. A valóság még a kor materialista gondolkodóinak felfogásában is a mozgást elindító ősokba, tehát a végtelennek véges határt szabó metafizikába torkollik. Hasonló módon válik végcéljánál metafizikus jellegűvé a barokk kompozíció. Vagy úgy, mint a vau-le vicomte-i és a versailles-i kastélyoknál, ahol a hosszú rávezetés, a térsor fokozatosan kibomló gazdasága után az axis határtalanul fut tovább a tájba, vagy pedig úgy, mint a torinói capella della Sta. Sindonénál, ahol a bizonytalanra oldott térhatár és a fényfüggönyön át távolinak tetsző kupola idézi fel a végtelent.

A kompozíciónak ez a folyamatú váló széthúzása azt bizonyítja, s ez a mechanikus okság vázolt elvéből is következik, hogy a barokk élményszerűbben fogja fel a teret, s nem annyira spekulatív módon, mint a reneszánsz. Megőrzi ugyan a fogalmi szintű, tiszta szétválasztást, s önálló létezőnek tekint, de nem a zárt formán, a tárgy statikusságán, hanem a történés, a mozgás lehetőségén keresztül közelíti meg, vagyis nem a tömeg, hanem az időbeliség felől. Ez a szemlélet ugyanolyan ellentmondáshoz vezet, mint a reneszánszé, csak az ellentmondás formája változik meg. *A reneszánszban a tér vált tömegessé, most viszont éppen megfordítva, a tömeg teresül, s válik antinom jellegűvé.* A barokk épület – de ugyanígy pl. egy szobor is – szinte feloldódik a környezetben. Az erőteljes plasztika, a lendületesen hajló felületek,



Balthasar Neumann: Érseki palota,
Würzburg



Guarini: Capella della SS. Sindone,
Torinó (Guarini: Architettura Civile c.
könyvéből)

a pozitív és negatív formák gazdag játéka olyan finom átmenetekkel bontja teljesen nyitottá, hogy ez már majdnem a térrel teszi azonos közegűvé. A barokk tudatosan úgy kezeli a tömeget, mint a térnek valamilyen sűrűsödési pontját. Ezzel éri el, hogy a tömeg nem szakítja meg, hanem inkább kihangsúlyozza, értelmezi az egységes tér kontinuitását.

A tömeg antinomfelfogásából, a térre való beállítottságból következik, hogy a barokk nem zárja önállóvá az interieur-t. Vagy funkcionálisan nyitja meg, s szervesen beköti egy összetett rendszer, pl. egy axiális térsor folytonos áramába, vagy az illúziókeltés hagyományos eszközeivel tágítja – de mindig csak egy irányban – végtelenné. Az illuzionisztikus térnövelés ugyanazt a szerepet játssza egy interieur-re korlátozva, mint amit az axiális kompozíció egy nagy együttes viszonylatában. Tehát nem tagadja, hanem állítja azt a valóságot, amelyet a kor ismert. Nem az a célja, hogy a középkor transzcendens világát közvetítse, hanem az, hogy a kényyszerűen lehatárolt teret hangulatilag beillessze a természeti folyamatok végtelen

sodrába. Ennek ellenére megteremtésének eszközei éppen olyan anyagtagadók, mint a középkorban. Az illuzív élmény felkeltése szükségszerűen megkívánja a tárgyi forma szimbolikus átértékelését, és ez rendszerint együtt jár az anyagtagadással. Ez a tagadás azonban – ugyanúgy, mint a barokk illúzió – paradox jellegű. Feladata végső soron az, hogy a formák folytonosságát, és ezzel a kompozíció valóságot hűen tükröző rendjét megteremtse. Éppen ezért következménye, hatása is más, mint a középkorban. Nem valami kötött formanyelv kialakulásához vezet, hanem ellenkezőleg, a kötetlen, szabad formáláshoz. Ahhoz a szabadsághoz, amely lehetőséget ad az egyéniség alkotó erejének teljes kibontására, az érzelmet, a szubjektív állásfoglalást tolmácsoló expresszív formálásra.

Az expresszív alakítás, a tárgyi forma szimbolikus átértékelése, a hangsúlyozott időbeliség, a tömeg antinom kezelése, a tér és ezzel együtt az interieur megnövekedett szerepe arra utal, hogy a barokkban erősen jelentkeznek olyan vonások, amelyek a térszervezés eszkatologikus típusára jellemzők. Ugyanakkor azonban nyilvánvaló az is, hogy nem ez határozza meg elsődlegesen a korszakot. A mechanikusan értelmezett okság az az alapelv, amely szerint a kor a természet egészét, és ezen belül szűkebb környezetét rendezi. Az axiális kompozícióban, a végtelenre irányított térben, a formák organikus folytonosságában ez érvényesül. Az anyagtagadást, a túlbujánzó formagazdagságot, az illúziókeltés nyíltan irreális eszközeit csak azért vállalja – és mindig tudatosan –, hogy ezt az alapelvet minél teljesebben mutathassa be. Ez a magatartás viszont azt bizonyítja, hogy a térszemlélet alaptendenciája – a reneszánszhoz hasonlóan – most is intellektuális, és az eszkatologikus elemek csak átszínezik, gazdagítják ezt az alapvonást. Ebből következően az a sajátos mód, ahogyan a barokk a teret szervezi, intellektuális-eszkatologikus.

A barokk után következő korszak nem hozott olyan forradalmi változást a természet magyarázatában, mint a reneszánsz vagy akár a barokk. Lényegében véve elfogadta azokat az eredményeket, és átvette azt a vizsgálati módszert, amelyet a tudomány a megelőző másfél évszázad alatt kidolgozott, s ezt tulajdonképpen csak egyetlen új kutatási szemponttal gazdagította. Ez az új szempont azonban elég volt ahhoz, hogy a tudományos világképet alapjaiban formálja újjá.

A barokk idején úgy tekintették a világot, mint valami egyszer s mindenkorra befejezett, a végtelen tér egészét betöltő roppant mechanizmust, amely beindításának kezdetétől fogva változatlan, örök törvények szerint működik. Vagyis úgy fogták fel, mint valami öncélúan örökmozgó gépet, amelyben éppen ezért lehetetlen minden változás, és amelynek csak térben kiterjedő fiktív „története” van. A 18. század kezdte felismerni azt, hogy a térbeli mellett a természetnek is megvan a maga időben kibomló, valóságos története. Ez a felismerés aztán merőben új uta-

kat nyitott a tudományos kutatás előtt. A jelenségek térbeli kapcsolatának okozati összefüggései mellett elkezdtek vizsgálni azt a rejtettebb kapcsolatot is, amely a jelenségek időbeli változásának egyes fázisait olyan oksági láncba egyesíti, amely meghatározott fokozatok során keresztül szükségszerűen vezet el a „jelen” állapothoz. A tudományos vizsgálat szempontjai közé tehát bevonult az időbeli okság, s ezzel együtt a fejlődés gondolata.

Hosszadalmas lenne végigkísérni azt az utat, amely a francia enciklopedistáktól, Kant 1755-ben kiadott általános természettörténetétől vagy Wolffnak a *Theoria generationis*-ban felállított téziseitől alig több, mint egy évszázad alatt az energia kvantitatív állandóságának tételehez, a sejtteóriához, a darwini evolúcióelmélethez vagy az elemek periódusos rendszerének a kidolgozásához vezetett. De számunkra jelenleg nem is a tételes eredmények a fontosak, hanem az általános szemléletnek az a változása, amely ezek hatására kialakult, és ez a fejlődéstörténeti gondolat jelentkezéséből anélkül is levezethető, hogy a részletek tárgyalásába bocsátkoznánk. Összehasonlítási alapként ismét vissza kell térnünk a barokkhoz.

A barokk mechanikus univerzumában a praeformált egyes jelenség önmagában véve érdektelen, s ugyanúgy, mint egy gépben a csavar, csak a mechanizmusban játszott szerepe szerint válik jelentőssé. A rész tehát mindig alárendelt, s állandóan az egészre utal. Ennek megfelelően a barokk térszervezetben minden elem megnyílik a környezet felé, s ilyen nyitott formák szerves rendjeként épül fel az a relatív egész, amely végpontjánál töretlenül vált át az érzékelhetővé formált térbeli végtelenbe. Most viszont az egyes jelenség vagy egy szűkebb jelenségcsoport önmagában is jelentőssé válik az egésztől függetlenül, hiszen mindegyiknek megvan a maga külön fejlődéstörténete, s ez a fejlődési folyamat – amelynek a jelenség csupán egyetlen térhez kötött fázisát képviseli – időben a végtelenbe tart. A kozmosz térbeli végtelenje tehát ilyen időben végtelen történések pillanatnyi fázisaiból áll egy egészében is folyton változó nagy rendszerré össze. Ennek aztán egyik következménye az, hogy a barokk szinte érzékelhetően konkrét végtelenje eszméibb, megfoghatatlanná távolodik, az egyes jelenség vagy jelenségeknek egy-egy összetartozó csoportja pedig elég nagy mértékben individualizálódik.

Ezek a kor szemléletére jellemző vonások a tér építészeti szervezésében rendkívül tisztán jelentkeznek. Giedion írja *Spätbarocker und romantischer Klassizismus* c. könyvében, hogy az épület most az azonos formajegyekben jelentkező, alakított végtelen helyett az önmagában való végtelennel kerül kapcsolatba, s egyedi létezőként közvetlenül áll szemben a kozmoszsal. („...es handelt sich um *keine gestaltete* Unendlichkeit, die – einem großen System entsprechend – im Außen- und Innenraum in gleichen Merkmalen sich ankündigen würde. Es handelt sich um die unmittelbare – wenn man will – naturalistische Unendlichkeit: um die Ferne an sich, ... Unmittelbar wird der Bau dem ungestalteten Kosmos gegen-überstellt!”)

Ezt az egyedi létezés, a környezettől való különválást elsősorban az biztosítja, hogy a térrel szemben ismét a tömeg válik hangsúlyossá. A barokk utáni időszakban azonban ez a tömegesség nem a tömeg tényleges uralmát jelenti, hanem csupán a lehatároltságot, a bezáruló formát, a lehetőleg bontatlan síkokkal történő elválasztást. A zárt tömb helyett tehát a tömböt bezáró sík érvényesül, a kétdimenziós, tiszta felület. Valami olyan anyagnélküliként elképzelt, a tömör anyag súlyát elleplező fal, amelyet szinte csak az elválasztószerep köt tektonikussá. A falnak ezt a sajátos szerepét a vázolt szemlélet indokolja. Az előbb már tárgyaltuk, hogy az „ismert természetben” a jelenségek okszerűen meghatározott térbeli rendje egymástól független történések egyidejű részeiből kapcsolódik össze, tehát ugyanaz a jelenség – egymástól mechanikusan szétválasztva – tagadja és állítja is a térbeli folytonosságot. Ehhez hasonlóan ellentmondásos, kettős jellegű az épület is. Nem annyira független a környezettől, mint a reneszánszban, de nem is tételezi fel olyan szükségszerűen, mint a barokkban. Tagadja és állítja is egyben, éppen ezért nem válhat sem tisztán tömegessé, sem pedig térben feloldottá. S hogy ennek a kettős feladatnak megfelelően, *a három dimenzióban kiterjedő tér vagy a teret foglaló tömeg helyett a kettő határát jelző „érintkezési felület” válik dominánssá. Önálló egységként kezelt, tiszta síkok társulnak szembenálló felekként egymáshoz, s határoznak meg egy olyan térszervezetet, amelyen belül bármilyen nagyságrendű rész független lehet anélkül, hogy ezzel az egész egységét megbontandó.* Ily módon aztán az épület individualizált egységek kötött társulásává változik.

Az egymással szemben álló elemek ilyen társítása, az egymást kölcsönösen kizáró tendenciák egyidejű és lehetőleg csorbítatlan érvényesítése tipikus példája annak az alkotói hozzáállásnak, amelyet korábban konceptív eljárásnak neveztünk. Ha a térbeli rend szerves egysége csak egy hangulati alapként adott, időjellegű végtelenben válhat „valósággá”, akkor a térszervezés – indítékait és indokoltságát tekintve egyaránt – alapvetően teoretikus. Ennek megfelelően a kompozíció módja szükségszerűen antinom-kombinatív, hiszen a rendszert alkotó elemek természetes tulajdonságait a teoretikus elv követelményeihez igazítja, csak most nem egyoldalúan a tér vagy a tömeg tulajdonságait használja fel a másik jellemzésére, mint a reneszánsz, illetve a barokk, hanem egy lehetséges határesetre, a síkre redukálja mind a kettőt, s ezt emeli a „kifejezés” általános eszközévé.

A hangsúlyozott síkszerűség aztán elég szigorúan megszabja a lehatárolás, a felületosztás, a díszítés stb. lehetséges módzatait. Ennek részletesebb tárgyalása helyett Giedion már idézett kitűnő könyvére hivatkozom, amelyben a barokk utáni időszak építészetének rendkívül alapos elemzését adja, s amelynek szellemes megállapításait itt úgyis csak ismételni tudnám. Formai problémák vizsgálata helyett inkább egy olyan jelenségre utalnék, amely szintén a fal szerepének sajátos felfogásából következik.

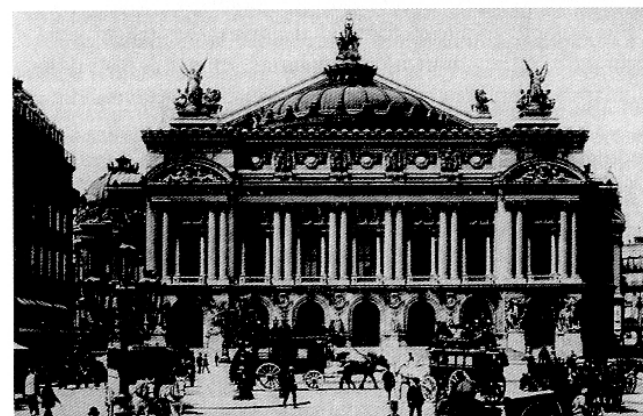
Az a tény, hogy a reneszánsz eszmeivé zárt tömege vagy a barokk végtelenre irányuló tere helyett most egy eddig merőben alárendelt eszköz, a teret rendező sík került az alkotómunka központjába, már egyedül azt bizonyítja, hogy kezd kibontakozni egy olyan funkcionális szemlélet, amely az építészetben eddig ismeretlen volt. A térszervezés legalapvetőbb eszköze, a fal kezd felszabadulni a másodlagos, jelentéshordozó szerepkörből és a térszervezés primer elemeként, önmagában mint fal érvényesül. Az önálló, „felszabadult” fal aztán kezd lehetőséget adni arra, hogy lassanként kiforrjék a konstruktív alakításnak egy olyan – szintén merőben új – típusa, amelynél a konstruktivitás nem csupán azt jelenti, hogy a fal szerkezetileg ősintén felel meg valamilyen ráruházott szerepkörnek, hanem éppen megfordítva azt, hogy alakítása a szerkezet igényeiből indul ki, s ettől függően válik alkalmassá arra, hogy valamilyen feladatot teljesítsen.

A 19. század végéig mégis a konstruktív alakítás alig jelentett többet rejtett lehetőségnél, és csak ritkán vezetett olyan alkotásokhoz, mint Schinkel berlini áruháza, a londoni Kristálpalota, Labrouste párizsi könyvtára vagy az 1889-es világkiállítás gépcarnoka. Szabad érvényesülését eléggé gátolta a térszervezés erősen spekulatív jellege, amely „felszabadította” ugyan a falat, de inkább csak elvileg, majdnem anyagtanulási síkra redukálva, s talán még ennél is jobban visszafogta a korra általában véve jellemző historizálás. Ez utóbbit gyakran szokták merőben negatív jelenséggént értékelni, pedig eredetét, indítékait tekintve ugyanúgy haladó, mint a kor – kétségtelenül progresszív – tudománya. A természettudomány és a művészetek területén majdnem pontosan egy időben jelentkezik a fejlődés gondolata, és ezzel együtt a történeti múlt kutatásának igénye. Kant híres műve, az *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* – amelyet Engels a *Természet dialektikájában* minden későbbi fejlődés kiindulópontjaként értékel – 1755-ben jelent meg, Winckelmann alapvető munkája pedig, a *Geschichte der Kunst des Altertums* 1764-ben. Mindkettőt azonos szándék vezérli: az, hogy a teljesebb megismerés előtt a jelen történeti igazolásával nyissa meg az utat. S a historizmus tulajdonképpen nem egyéb, mint ez a történetileg igazolt jelen.

A történeti igazolás formái aztán – egyre gyorsuló ütemben – már majdnem divatszzerűen változtak, s a klasszicizáló késő barokktól, illetve a korai romantikától kezdve a klasszicizmus különböző válfajain és a fejlett romantikán át az eklektikáig „stílusok” és irányzatok olyan tömeget produkáltak, amelyek mögött látszólag szinte lehetetlen a közös alapot felfedezni. A nehézség azonban csak addig tűnik lebíráhatatlannak, míg az azonosságot olyan stílusjegyekben keressük, amelyek ebben a korban természetüknél fogva heterogének, tehát az alkalmazott architektonikus elemek formai sajátosságaiban. De ugyanúgy, ahogy pl. egy barokk térszervezethez sem tartoznak hozzá szükségszerűen a stílusra egyébként jellemző dekoratív részletek, a 19. századot is lehet a formától bizonyos mértékig elvonatkoztatva



Színház, Bordeaux



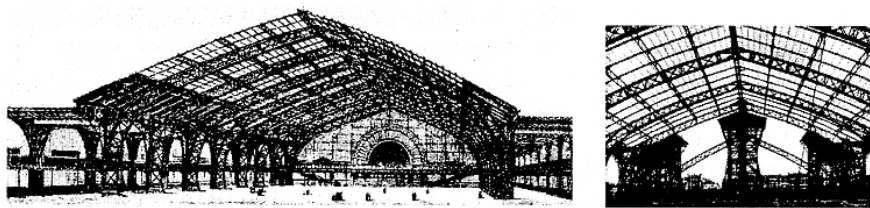
Charles Garnier:
Opera, Párizs

vizsgálni. Nem az jellemzi elsősorban, hogy mit vett át és honnan, hanem az, hogy az átvett elemeket milyen elvek szerint, hogyan használta fel. S ebből a szempontból a klasszicizmus, a romantika és az eklektika között már korántsem olyan éles a különbség. A kompozíció rendszerét tekintve Victor Louis bordeaux-i színházát nem választja el nagyobb távolság a párizsi operától, mint a firenzei S. Lorenzót a velencei Sta. Maria Maggioletól vagy a salzburgi dómot a Vierzehnheiligentől. És ahogy pl. a reneszánsznál mondtak sem azonos módon érvényesek a korszak egészére – a quattrocento első felében még nem, az 1540-es évek után már nem elég tisztán jelentkeznek –, úgy a barokk utáni kor tárgyalt karakterisztikumai is főként a 19. század első felére jellemzők, amelyhez viszonyítva a 18. század vége előkészítő jellegű, az eklektika pedig olyan utójáték, amelyet a stílus késői periódusának nevezhetünk.

A késői periódusoknál általában megfigyelhető, hogy a felszínessé vált formarendszer mögött már a következő korszak feltételei érlelődnek. Ilyen előremutató, a régi formák kereti között érlelődő új vonása volt pl. a késő reneszánsznak az axialitás, a késő barokknak a klasszicizáló szemlélet újjáélesztése és ezzel párhuzamosan az ún. barokk-gótika. Az eklektika idején pedig ilyen új vonás az öntöttvas és az acél egyre szélesebb körű használata, az új szerkezetben rejlő lehetőség kikísérletezése. Ami tehát benne értékes, az nem az üressé merevedett forma vagy az átöröklött, felbomlani kezdő kompozíciós rend, hanem a 20. századra utaló konstrukció.

Azt az egységes stílust, amely tehát a 18. század hatvanas éveiben indult, a 19. század első felében élte virágkorát, és az eklektikában jutott el fejlődésének ellentmondásos, késői szakaszához, talán leghelyesebb átfogóan romantikának nevezni. Ezt az elnevezést indokolja az, hogy a kor ismert világának törvényeit a romantika tükrözte vissza a legteljesebben; az egész másfélszázados időtávon belül a romantika volt az egyetlen irányzat, amely változó formákkal ugyan, de végigkövette a stílus fejlődését; és végül az a múlta irányuló magatartás, amely a historizmus különböző irányzatainál alapmotívumként megjelenik, lényegében véve mindig romantikus.

Ha – összegezve az eddig mondottakat – megpróbáljuk ezt a tágabb értelemben vett romantikát a térszervezés alapkategóriáival jellemezni, meg kell állapítanunk, hogy *alaptendenciáját tekintve továbbra is intellektuális* ugyanúgy, mint a reneszánsz vagy közvetlenül előtte a barokk. *Ezt bizonyítja a teoretikus indoklás túlsúlya, a konceptív alkotóeljárás, a kompozíció antinom-kombinatív jellege, valamint a kornak az a jellemző vonása, hogy a valóságban egységként adott tömeg-tér-idő összefüggést tiszta fogalmakként szétválasztja, s az önállósult komponensek között csupán a tudatban, utólag teremt valamilyen magasabb szintű, fiktív egységet.* A síknak ez az újszerű értelmezése azonban – ahogy már tárgyaltuk – a térszervezés funkcionális felfogásának olyan elemeit rejt magában, amelyek lehetőséget adtak a konstruktív szemlélet fokozatos kibontakozására, s amelynek eredményeként a század nyolcvanas éveitől kezdve olyan alkotások születhettek meg, mint Eiffel tornya vagy Contamin és Dutert gépcarnoka. *A térszervező elemek primer szerepé-*



Charles-Louis-Ferdinand Dutert: Az 1899-es párizsi világkiállítás gépcarnoka

hez, az anyag és a szerkezet objektív adottságaihoz való igazodás viszont a racionális típus jellemző vonása. Ennek a kettősségnek megfelelően tehát a romantika térszervezési módját meghatározó páros kategória az intellektuális-racionális.

A romantikával tulajdonképpen le is zárhatjuk ezt a rövid történeti áttekintést. Ami utána következik, az már napjaink építészete, s a modern építészet vonatkozásában a természettudomány és művészet fejlődésének párhuzamát, a térszemlélet változásának a megváltozott világképben rejlő indokait a szakirodalom annyiszor és olyan részletesen feldolgozta, hogy újbóli elismétlésük – különösen abban a korlátozott terjedelemben, amelyre e tanulmány lehetőséget ad – szinte már banálisnak tűnne. Éppen ezért megelégszem annak a ténynek egyszerű rögzítésével, hogy korunk építészete – alaptendenciáját tekintve – egyértelműen racionális. Sohasem valami eleve megfogalmazott teoretikus szabályból indul ki, hanem a funkció, a felhasznált anyag és a választott szerkezet részletekig menő analíziséből és e komponensek immanens tulajdonságainak megfelelően, alkalmanként külön dönti el a csak arra az egy esetre érvényes megoldást. Alkotómódszere tehát majdnem személytelenül objektív.

Az objektív alkotómódszerből következik, hogy határozottan tagadja annak a tematikus formanyelvnek létjogosultságát, amely közvetlen vagy másodlagos imitációval, metaforikus utalások egész rendszerével támogatja a „teljesebb” megértést, s amely a történeti architektúra fejlődésének – kezdeteitől a romantikáig – állandó kísérőjelensége volt. A modern építészeti formái egyszerűen „csak” konstruktívak. Mindenfajta túlformáltság nélkül a tényleg szükségesre szorítkoznak – még akkor is, ha ez a szükséges nem a szerkezeti minimummal azonos –, és szerkesztésük tiszta logikájával, a leplezetlen anyag természetes szépségével hatnak.

A gyakorlati rendeltetésből adódó igények maradéktalan érvényesítése, a konstruktív formálás és az anyaghoz való maximális hűség, vagyis a térszervezet funkcionális elemeihez való feltétel nélküli igazodás döntően megszabja a kompozíció lehetséges módját. A 20. században jórészt értelmüket veszítik az olyan hagyományos meghatározások, mint az additív, konjunktív vagy antinom-kombinatív rendszer. A kompozíció nem kívülről vetül rá rendteremtő elvként a térszervezetre, hanem belőle következik. Önmaga is belülről objektíve meghatározott, ezért esetenként lehet más és más. Nem formailag rendezi egységessé az elemek kapcsolatát, hanem megfordítva, az elemek természetes kapcsolatából adódó rendet emeli törvényszerűen indokoltá. Megerősíti, állítja a valóságban adott összefüggéseket. *A kompozíció módja tehát – nem formáját, hanem jellegét tekintve – affirmatív.* Egy nem egészen alaptalan hasonlattal élve azt mondhatnánk, hogy *az affirmatív kompozíció ugyanazt jelenti az építészetben, mint a statisztikusan*

érvényesülő törvényszerűség a tudomány különböző területein. Az adott feltételeknek megfelelően előírja az elemek bizonyos csoportjának viselkedését, hatásuk irányát, anélkül azonban, hogy ezzel az egyes elemet valamilyen eleve kötött magatartásra kényszerítené.

Az afirmatív kompozíció egyik legfontosabb, lényegéből fakadó tulajdonsága az, hogy nem bontja meg a tömeg, a tér és az idő egymást kölcsönösen feltételező szerves kapcsolatát. Nem koncentrálna tömegessé, mint az ókor, nem oldja közép-kori időfolyamattá, s nem helyettesíti az újkorhoz hasonlóan egyik tényezőjét sem a másikkal; bár mindezekre lehetőséget ad. S ez érthető, ha arra gondolunk, hogy a történeti korszakok sem merőben önkényesen jártak el. Az említett változatok közül bármelyik a valóságban adott ellentmondás tudati feloldásának egy-egy lehetséges változata, így természetes, hogy mérsékelt lehetőségként az afirmatív kompozíció keretein belül is megmarad. Csak ameddig a történeti korszakokban ez a valóságot deformáló – vagy talán helyesebb azt mondani, hogy a valóságot egyetlen formához kötő – szemlélet a térszervezés fő irányvonalát határozta meg, addig most másodlagos kiegészítő jelenségként csupán a racionális alaptendencián belül érvényesül.

Ez a másodlagosan érvényesülő tendencia azonban elég erős ahhoz, hogy a modern építészetet olyan eltérő, egymással látszólag szembenálló megoldásokhoz vezesse, mint Louis Kahn orvosi kutatóintézete a pennsylvaniai egyetemen, Wrighttól a New York-i Guggenheim Múzeum vagy Mies van der Rohe-tól a Seagram Building. Mindháromra egyaránt jellemző a természetes anyagkezelés, a konstruktív szerkesztés és általában a racionális térszervezés valamennyi sajátossága. De ameddig Louis Kahn úgy kapcsolja be az épületet a tér korlátatlan, szabad áramába, hogy tiszta tömegformák játékosan gazdag csoportjára bontja, addig Wright az egész tömeget szinte folytonossá teresíti, Mies van der Rohe pedig élesen kimetszett, csupán az anyag transzparenciája által fellazított kubusként kontrasztosan állítja be a környezetbe. Vagyis *a racionális tendencián belül az első a térszervezés topografikus típusa felé tolódik el, a másodikban inkább az eszkatologikus szemlélet elemei érvényesülnek, a harmadik pedig a különbségek kiemelésével, tehát az intellektuális típus szellemében teremt ellentmondásos kapcsolatot a tér szervezett és természetes szakaszai között.* A három megoldás közül mindegyik a modern építészet egy-egy irányzatát jellemzi. Az első azt a dekoratívabban alakító irányzatot, amelyhez többi között a Stijl-csoport, Le Corbusier számos munkája, vagy pl. az újabb törekvések közül az újbrutalizmus sorolható; a második az organikus építészetet; a harmadik pedig azt az erősen konstruktív irányzatot, amely az ötvenes évektől kezdve az építészet internacionális „stílusává” vált.

Az elmondottakból egyértelműen következik, hogy a 20. század építészetét már nem lehet egy kategóriapárral jellemezni, mint ahogy a történeti korszakokét.

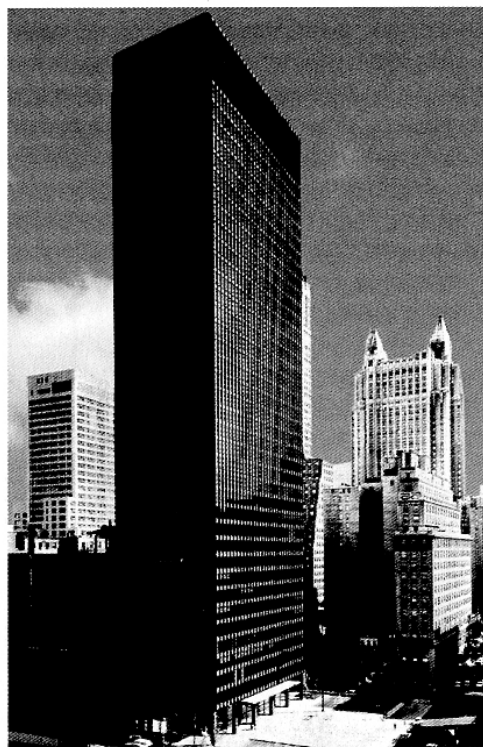


Louis I. Kahn:
Richards Medical
Research Building,
Philadelphia,
Pennsylvania



Frank Lloyd Wright: Solomon R. Guggenheim Múzeum, New York City

Ludwig Mies
van der Rohe,
Philip Johnson:
Seagram Building,
New York City



A racionális alapformán belül szekunder jelleggel az összes többi típus alkalmazásra kerül, közülük tehát bármelyik az alaptípushoz kapcsolva egy-egy irányzatot határozhat meg. Ezek szerint a modern építészet ugyanúgy lehet racionális-topografikus, mint racionális-eszkatologikus vagy racionális-intellektuális. A racionális térszervezés szintjén alapjában véve összefogja a művészet egész fejlődését.

Korábban tárgyaltuk már, hogy a térszervezés alapformái a tér észlelésének feltételeiből levezethető tiszta alapformák, amelyek lehetőségként minden egyes kor számára ugyanolyan mértékben adóttak. Az aztán, hogy a rendelkezésére álló lehetőségekkel melyik kor hogyan áll, melyik alapformát preferálja, s melyiket hanyagolja el részben vagy teljesen, az a kor általános ismereteinek színvonalától és az ezek által meghatározott világlejtől függ. Azt az alapformát emeli a térszervezés uralkodó tendenciájává, amelynek segítségével az értelmezett világegyetem, és ennek emberi léptékre

redukált mása, az alakított környezet között a legteljesebb összhangot tudja megteremteni, tehát azt, amelynek törvényei a természetben, a világban felismert rendhez legközelebb állnak. A többi alapformát csak kiegészítő szerepkörrel, az uralkodó tendencia alá rendelve, annak jellegéhez igazítva használja fel. Azt hiszem, a történeti áttekintés során ezt az – akkor még csak hipotetikus felállított – tételt sikerült elfogadhatóan igazolni. Az igazoláson túl azonban a művészet fejlődésének történeti kategóriái egy további érdekes megfigyelésre is lehetőséget adnak.

Az alapformák vizsgálatánál a tér észlelésének – s ezt szeretném külön hangsúlyozni, hogy nem a tér ösztönös érzékelésének, hanem tudatos észlelésének – legalapvetőbb mozzanatából indultunk ki: a tárgyhoz kötődő, helyismeretet adó tájékozódásból, s az egyszerűtől a bonyolultabb felé haladva jutottunk el a topografikustól az eszkatologikus és intellektuálison keresztül a térszemlélet, illetve a térszervezés legösszetettebb, a valóságot leginkább megközelítő formájához, a racionálishoz. Az alapformákon belül felállított sorrend tehát egyen a valóságos térszervezők megismerésének kötött útvonala is, s mint ilyen, objektíve meghatározott.

A történeti korok elemzése azt mutatja, hogy a művészet a fejlődés során ugyanazt az utat járta végig. A megismerés természetes és szükségszerű menete szerint váltotta fel az ókor topografikus szemléletét a középkorban az eszkatologikus, s adta át a helyet az újkor kezdetén a jelenségeket, a tapasztalati adatokat mélyebben elemző intellektuális szemléletnek. Sőt, az egyes alapformák uralmának idején, tehát egy-egy nagyobb történeti korszakon belül a fejlődés mintegy megismétli ezt a menetet, s a kort jellemző alaptendenciához szintén a kötött sorrendben társulnak kiegészítő, szekunder jelenségek a többi alapformák, s határozzák meg a főirányon belül a részkorszak térszemléletének, s ezen keresztül térszervezésének speciális módját. Ebből viszont az következik, hogy a művészet fejlődésének története lényegében véve a valóság egyre sokoldalúbb, egyre teljesebb megismerésének története. Sajátos belső törvények szerint lejátszódó, objektíve meghatározott folyamat, amely független a közvetlen rendeltetéstől, a technikai felkészültség színvonalától vagy a funkció változásaitól. Nem a mindennapi élet praktikus igényeit szolgálja, hanem az egyetemes megismerést.

A tanulmány tulajdonképpen célja ennek bizonyítása volt, s kategóriákat szinte csak azért kellett felállítani, hogy ezt a bizonyítást, a művészet objektív fejlődés-vonalát tisztábban lehessen kibontani. Ennek érdekében az egyes történeti korszakoknál a térszervezésnek csak azokat a tulajdonságait elemeztem, amelyek a korhoz kapcsolt kategóriapár megválasztásának igazolásához feltétlenül szükségesek voltak, s arra törekedtem, hogy az elemzést a térszervezés alapformáinál tárgyalt jellemzőkre korlátozzam. Emiatt aztán a megfogalmazás néha a szükségesnél élesebbre, a valóságnál kissé merevebbre sikerült, de talán sohasem annyira, hogy ez a kor valósághű képét, a térszervezés tényleges sajátosságait jelentékenyen torzítná.