



1. A Szt. Péter tér és a vatikáni városrész

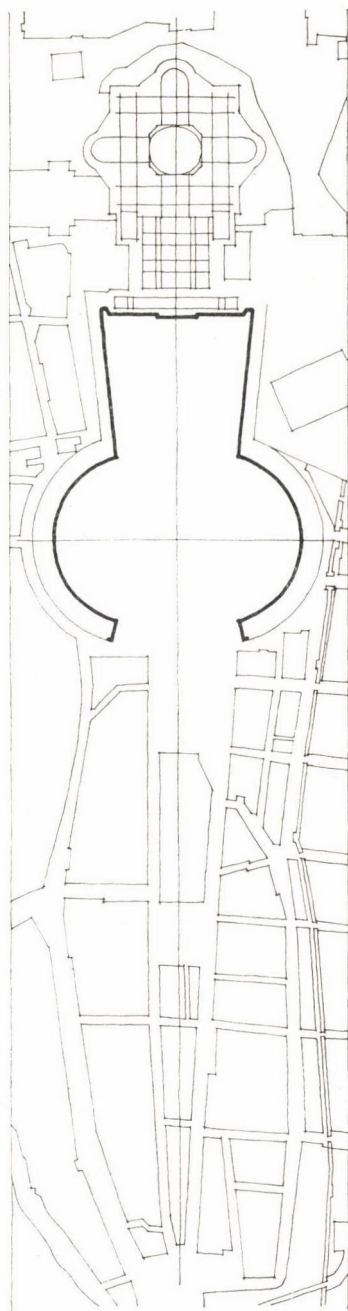
DR. SZENTKIRÁLYI ZOLTÁN

BERNINI TERVE A PIAZZA DI S. PIETRO BEFEJEZÉSÉRE

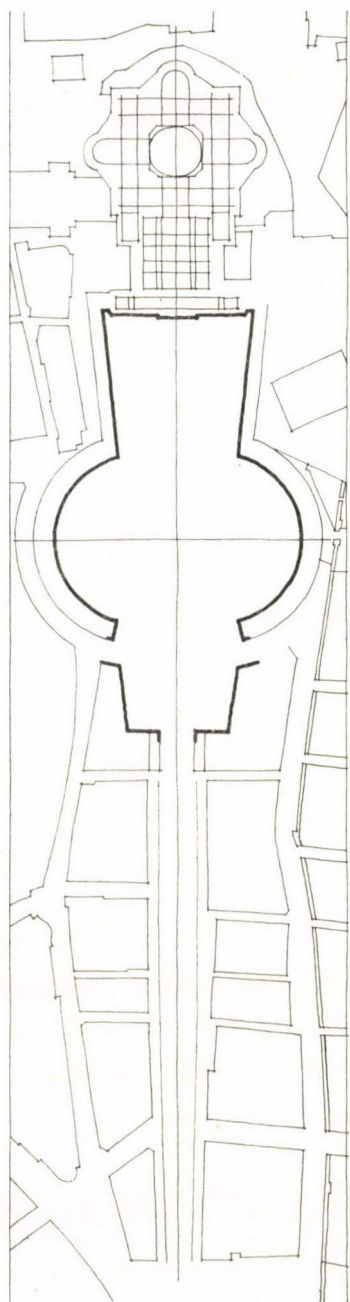
A XVII. sz. közepén Róma volt az építészet egyik jelentős központja. Stílusa Itálián túl szinte Európa egészére szétsugárzott, s meghatározta, vagy legalábbis befolyásolta több országban a barokk helyi, területre jellemző változatának kialakulását. Franciaországban Leveau kastélyai és a Lebrun-féle interieurök, délnémet és cseh területen a XVII. sz. folyamán bevándorolt itáliai mesterek művei, Svédországban a Tessin család munkássága, Ausztriában Fischer von Erlach és Hildebrandt palotái bizonyítják ennek a hatásnak stílusformáló erejét. Magában a központban, Rómában is nagy alkotások egész sora jelzi a gyors fellendülést; a Maderno utáni nemzedék, Bernini, Borromini és Cortona munkái. Róma addig csak egyszer élt át hasonló erejű felvirágzást, másfél ezer évvel korábban, a császárság idején. S ugyanúgy, ahogy az antik Rómát majdnem maradéktalanul jellemezhetjük egy emlékkal, a Pantheonnal, a XVII. sz. alkotásai közül is kiemelhetünk egyet, mely a kor sajátos törekvéseit legteljesebben fejezi ki, a S. Pietro előtti téregyüttest. Igaz, hogy mozgalmasságban, a kontraszt hatást-emelő lendületében nem éri el a Sta. Maria della Pace előterét, a szenvedélyességig felfokozott fény — árnyék játékban elmarad a S. Carlo alle quattro Fontane homlokzata mögött, s a S. Ivo alla Sapienza ellentétes tér és tömegformáinak meghökkentően gazdag játékaival szemben már majdnem hűvösen nyugodtnak tűnik. Hiányzik belőle az Észak-Itáliából délre vándorolt, vagy északon tanult mesterek szabadabb, egyénibb formakezelése. A szertelenségre is hajlamos, kissé túlfűtött barokk fantáziát itt önmérséklő fegyelem korlátozza, de éppen ez a mértéktartás teszi egyedülállóan

rómaivá. Nincs a XVII. sz.-nak még egy alkotása, mely a Rómára akkor jellemző kettősséget, a részletekben is a végtelen távlatot igénylő barokk szellemet és az antik világból átmentett gravitást a S. Pietro kolonnádjaihoz hasonló szervességgel egyesítené. Nem véletlen, hogy a szt. Péter térbe — mintegy szimbólummá tömörítve — már a kortársak is a város egészét beleéreztek. Szépen fogalmazza ezt meg A. E. Brinckmann *Stadtbaukunst* c. munkájában, midőn a szt. Péter tér és a Capitoliumi tér jelentőségbeli párhuzamáról beszél: „jede Säule erinnert an die Piazza di S. Pietro, in jedem schattenden Gesims lastet gravitas der Piazza di Campidoglio. Wie Hirn und Herz dem Charakter in jeder Einzelhandlung zum Durchbruch verhelfen, so erfüllen beide Plätze durch ihre emporgehobene Präsenz jedes Stückchen der Stadt mit ihrer Gesinnung.”

Michelangelo és Bernini két római terét nemcsak a művészi érték azonossága kapcsolja össze, az, hogy hatásuk általánosító erejével tágabb környezetüket, szinte a város egészét saját szintjükhöz nemesítik, hanem a nagy alkotások gyakran közös sorsa, a befejezetlenség is. Michelangelo halála után még két évtized telt el, amikor a Capitoliumi tér mai formájában kialakult. A kivitelező barokk mesterek, különösen Giacomo della Porta és Girolamo Rainaldi, részleteiben módosították az eredeti tervet, s megváltozott a Cordonatát lezáró és a homlokzatok fölé helyezett szobrok mérete, ennek következtében az együttes többi részéhez viszonyított léptékrendje is. A piazza di Campidoglio viszonylag mégis hűen tükrözi az eredeti elképzelést. A tervezetthez képest a megvalósult térben nem a hatás jellege változott meg, hanem annak csupán árnyalati gazdagsága csökkent. A jelentkező kisebb disszonanciák ellenére is töretlenül érvényesül a feltárlásnak és kibontakozásnak az a folyamata, az épület és tér, illetve tér és város egymáshoz való viszonyának ugyanaz a törvényszerűsége, mely Michelangelo eredeti tervét jellemezte. Más okból és éppen ellentétes módon jelentkezik ez a probléma Bernini művénel. A szt. Péter tér két lényeges része, a piazza Retta és piazza Obliqua még Bernini életében és vezetésével, tehát terveinek részletekig menően pontos megtartásával megvalósult. VII. Sándor pápa ha-



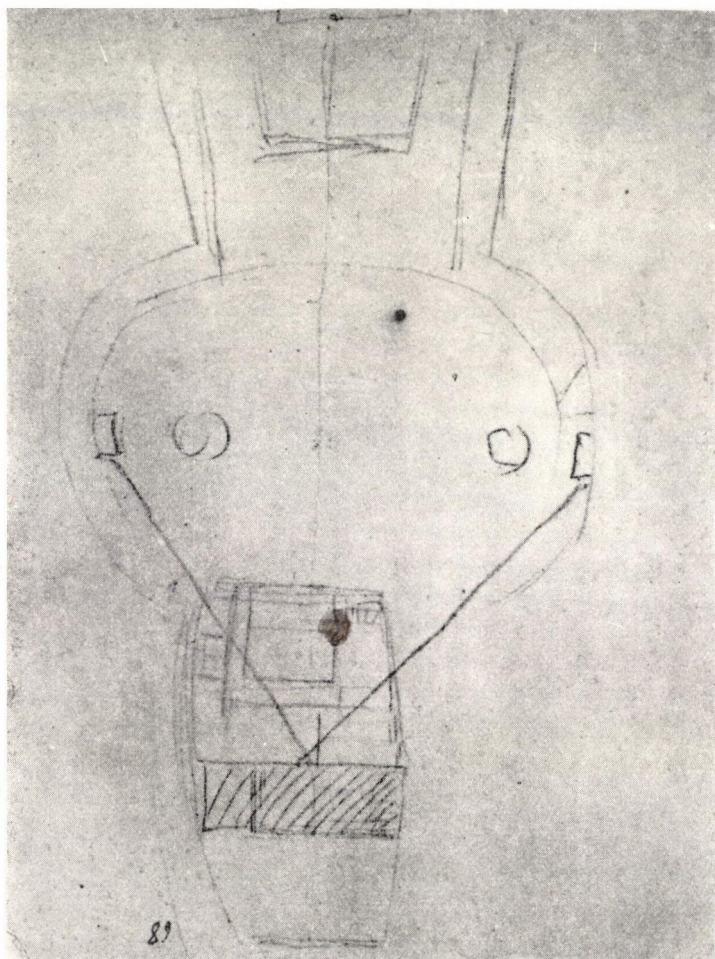
2. A szt. Péter tér és környéke a Borgo városrész rendezése előtt



3. A szt. Péter tér és környéke a via della Conciliazione megnyitása után

lála csupán a teljes befejezést, a szakirodalomban gyakran terzo braccio-ként említett harmadik térrész, — vagy esetleg a kolonnádok között lezáró szárny — építését akadályozta meg. Azonban éppen ennek a „harmadik kar”-nak a hiánya okoz komoly nehézséget, mert a befejezés különböző lehetséges módozatainak feltételezésével különböző, s egymástól eltérő lehetőségeket ad a térrendszer egészének értelmezésére. Az egymásnak többé-kevésbé ellentmondó vélemények illusztrálására elég, ha néhány — az utóbbi évek irodalmából vett — magyarázatot sorravesszük.

Az ötvenes évek legvégén jelent meg Paul Zucker kitűnő várostörténete „Town and Square” címmel. A szt. Péter tér elemzésénél érdekes összefüggésekre hívja fel a figyelmet, pl. arra az azonosságra, mellyel az obeliszks s a két kút — plasztikusba átfordítva — ismétli meg a főtengely mentén jelentkező térbeli tagolás hármass ritmusát. A „harmadik kar” problémáját azonban megkerüli, s a tárgyalást eleve azzal a megállapítással indítja, hogy Bernini három egységre bomló rendszert tervezett: a templomhomlokzathoz közvetlenül csatlakozó piazza Rettát; a burkolat motivációja révén elliptikusnak tűnő piazza Obliquát; és a térre érkezőket összegyűjtő és továbbirányító piazza Rusticuccit, mely sohasem valósult meg, s mely ma a Tiberis parttól a templomig vezető sugárút egy része. („Bernini conceived of the square as being subdivided into three units: the *piazza retta*, immediately before the church façade; the *piazza obliqua*, appearing as an ellipsoid trough the pattern of the pavement, . . . ; and the third, the Piazza Rusticucci, never brought into a definite artistic shape. The Piazza Rusticucci collected and directed approaching visitors toward the *piazza obliqua*.”) Zucker tehát úgy tárgyalja a Rusticuccit — bár méretét, formáját pontosan nem határozza meg — mint a térrendszer egyik fontos elemét, melynek szerepe Bernini szerint az lett volna, hogy közvetítő kapcsot teremtsen a Borgók és a templom tulajdonképpeni előtere között. A piazza Obliqua tehát nem egyszerre, hirtelen tárult volna fel, hanem fokozatosan, a Rusticuccin való végigjárás folyamatában, mely így rávezető, irányító funkciójának megfelelően bizonyára önmagában is irányított, tehát a főten-



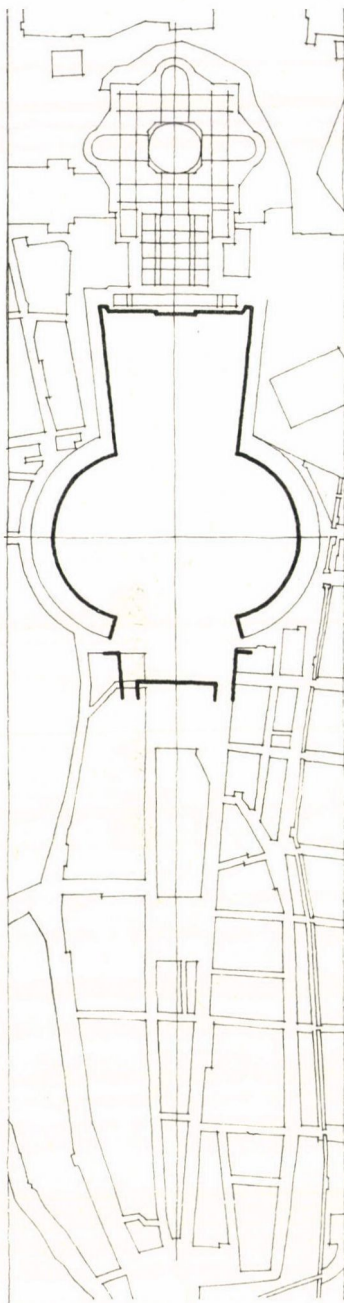
4. Bernini alaprajzi vázlata. (Roma, Bibl. Vat. cod. Chig. közli; Brauer—Wittkower: Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Tafelband, 63 a.)

gely mentén nyújtott térforma lett volna. Ehhez a felfogáshoz Carlo Fontana első terve áll legközelebb, annak ellenére, hogy Zucker bírálja a Fontana-féle terveket.

Bernini egyik legjobb ismerője, Rudolf Wittkower, már nagyobb megszorítással él. Vélményét Bernini egyik vázlatára alapozza, s a Heinrich Brauerrel közösen írott „Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini” c. munkában fogalmazza meg először. (4. ábra.) Az említett vázlat, mely feltehetően 1667-ben készült, a tér sematikus alaprajzát mutatja, s a piazza Obliqua keleti — a Borgók felőli — oldalán egy viszonylag kis mélységű, nagyjából trapéz formájú teret jelöl. A tér méretét, s egyben Bernini szándékát egyértelműen leolvashatjuk a két berajzolt egyenesből, melyek a teret lezáró szárny centrumából indulnak s a kolonnád sarokpontjainak érintése után úgy metszik az oszlopsor íves vonalát, hogy az Obliqua kereszt tengelyét jelző kiemelt nyílások

a két egyenes által meghatározott szögbe még éppen belesznek. Bernini nyilvánvaló módon a piazza Obliqua feltárlásának optimális pontját jelölte ki. Azt a pontot, melyből a teljes tér egyszerre áttekinthető, s a látómező két szélét lefogó hangsúlyos motívumok és a kolonnád kissé már visszaforduló íve biztossá, határozottá teszi a térérzetet.

Ebből indul ki Wittkower. Megállapítja ugyan, hogy Bernini utolsó vázlataiban feladja a homlokzathoz csatolt, nagyszabású átrium gondolatát. Arra törekszik, hogy a tér önállóságának fokozásával, fórumyszerű alakításával kissé függetlenítse egymástól a térrendszert és a templomot. Azonban egyértelműen leszögezi, hogy a piazza Obliqua kelet felé való megnyitása, a piazza Retta térbeli ellenpólusának megteremtése korántsem jelenti a korábbi zárt, tisztán lehatárolt térkonceptió feladását. Bernini mindig tisztán érzékelhető térhatárokkal operált, ezért a könnyű áttekinthetőség számára itt is a szándékolt hatás döntő feltétele volt. („Für das Raumempfinden Berninis, das immer mit klar erfassbaren Raumgrenzen operiert, war die Überschaubarkeit des Platzes von zentraler Bedeutung.”) Az előbb említett könyv, melyben a fenti idézet is található, 1931-ben jelent meg. Wittkower azóta többször visszatért a tér lezárásának problémájára, pl. a *Bollettino d'Arte* 1949-es évfolyamában közölt „Il terzo braccio del Bernini in Piazza S. Pietro” c. tanulmányában, s legutóbb az „Art and Architecture in Italy 1600 to 1750” c. könyv Berninivel foglalkozó fejezetében. Mindezekben majdnem változatlanul fenntartja az első megfogalmazást. Azt mondja, Berninit nem az készítette a korábbi terv megváltoztatására, hogy a kupolára kedvezőbb rálátást biztosítson, hanem csupán az a szándék, hogy az elliptikus tér előtt egy szerény ante-piazzát teremtsen. A látogató így, miután a „harmadik kar” alatt belépett a térre, tekintéssel egyszerre átfoghatta a piazza Obliqua teljes méretét. („He was led to this last-minute change of plan certainly less by any consideration for the visibility of the dome than by the idea of creating a modest ante-piazza to the oval. . . . In addition, the visitor who entered the piazza under the 'third arm' would have been able to embrace the entire perimeter of the oval.”)

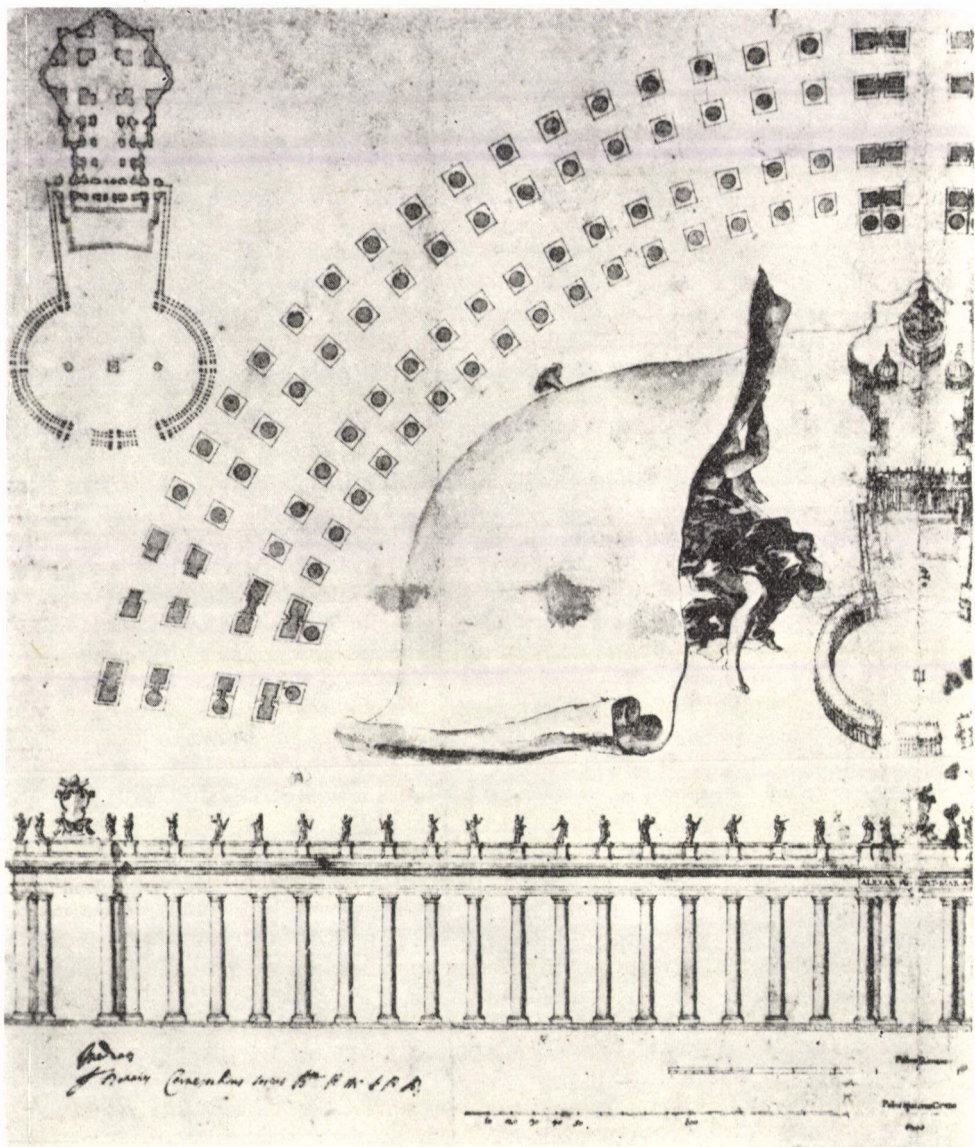


5. A Bernini vázlatnak megfelelően rekonstruált térrendszer

Az, hogy Wittkower a piazza Rusticuccit — még ebben a csökkentett méretében is — szerény ante-piazzának nevezi, kissé túlzó általánosítása egy Chanteloutól vett idézetnek. Chantelou, aki napló formájában rögzítette Bernini párizsi utazásának minden lényeges eseményét, leírja, hogy röviddel megérkezése után Bernini meglátogatta a theatinusok épülő templomát, s azt a tanácsot adta a szerzeteseknek, hogy a tulajdonképpeni templomtér elé egy kis vestibült építsenek. Tanácsát a következőkkel indokolta; egy térbe való belépés után az ember rendszerint hét-nyolc lépést halad előre, mielőtt körültekintene, s teljesen kör alakú templomnál ez zavarja a körforma biztos érzékelését. Vagyis a „belépés” pillanatát meg kell nyújtani úgy, hogy a belépés és körültekintés pontját elválasztó, a tér érzékelése szempontjából holt távolság még a tulajdonképpeni téren kívülre essen. Ezt a megfigyelést Bernini pontosan érvényesítette az Aricciában épült centrális templomnál. A piazza Rusticuccit azonban aligha lehet a fenti értelemben vett szerény előtérnek nevezni, hiszen ez még Bernini vázlatában is kb. 100 m széles, és megközelítőleg 45–50 m mély térséget jelent.

Az előbbieken láttuk, hogy Zucker még elfogadott lehetőségként egy olyan Rusticuccit, mely irányító, rendező szerepet játszik, s így fokozza a teljes rendszer dinamikáját. Wittkowernél viszont a harmadik térrész — kiesit paradox módon fogalmazva — csak önmaga tagadásaként létezik. Vagyis Bernini csak azért bővítette a korábban két tagú térsort egy új elemmel, hogy kijelölhesse azt az ideális nézőpontot, melyre belépve a piazza Obliqua vizuálisan még zártabbá válik, mint amilyen formailag ténylegesen zárt állapotában lehetne. Wittkower ezért elítéli Carlo Fontana terveit, s ezzel együtt természetesen a Borgo legújabbkori rendezését is. Elismeri ugyan, hogy ezek megoldottak egy régi problémát, a tambur és kupola együttes, tehát legkedvezőbb feltárulását. Azonban csak ezt az egyet, s ezt is az eredeti Bernini féle gondolat, a zárt tér eszméjének feladása árán. („This has solved one problem, and only one, namely that of a full view of the drum and dome from the distance; . . . To this fictitious gain has been sacrificed Bernini's idea of the enclosed piazza. . . .”)

Vannak szerzők, akik Bernini felfogásától idegen megoldásnak tartják az elliptikus térnek még azt a kis mértékű bővítését is, melyet az előzőekben tárgyaltunk. A szt. Péter térben csupán az ókeresztény bazilika átriumának barokk utódját látják, tehát egy olyan oszlopfolyosóval övezett, gazdagabb térhatású udvart, mely ennek megfelelően nemcsak hatását tekintve zárt jellegű, hanem formailag is tisztán lehatárolt. Ezt az álláspontot képviseli Pierre Lavedan, akinek összefoglaló nagy várostörténete, az „Historie de l'urbanisme” szintén az ötvenes évek végén jelent meg átdolgozott, új kiadásban. Lavedan teljesen figyelmen kívül hagyja Bernini utolsó vázlatait. A terv végső, kiérlelt változatának azt a British Museumban őrzött rajzot tartja, mely 1659-ben készült Bernini műhelyében a Bonacina-féle metszethez. (6. ábra.) Ekkor a kolonnád építése már eléggé előre haladt, úgyhogy a rajz valójában — de csak arra az időpontra nézve érvényes — kiviteli tervnek is tekinthető. A kivitelezettől két részletében különbözik. A főpárkány fölötti ballusztrád helyett a rajzon még tömör attika szerepel, s a kolonnád két karja közötti nyílást 9 axisos, diadalkapura emlékeztető építmény zárja le. S bár bizonyítható, hogy nyolc évvel később maga Bernini is tovább akarta fejleszteni ezt a tervet, Lavedan mégis ehhez a rajzhoz viszonyítva ítéli befejezetlennek a teret. Azt mondja, hogy a falazott attika ballusztráddá való könnyítése minimális változ-



6. G. B. Bonacina metszetéhez készített mintarajz. (London, British Museum. Közli; Brauer—Wittkower: i. m. 162 a.)

tatást jelent, esetleg előrelépést, a lezáratlanság viszont súlyosan sérti Bernini elgondolását. („L'ajouement de la balustrade est une variante minime, peut-être un progrès; la non-fermeture de la place est au contraire une altération grave de la pensée de Bernin. Son oeuvre est restée inachevée.”) Ugyanezt hangsúlyozza még egyszerűsége, szinte már patetikus lendülettel, mikor Carlo Fontana terveit, illetve az ahhoz hasonló XVIII–XIX. sz.-i terveket kommentálja.

Véleménye szerint ezek alapvetően ellentmondanak Bernini szándékának, aki nem csak nem kívánta növelni a teret, hanem éppen arra törekedett, hogy az építmények gyűrűjével pontosan kijelölje az általa kedvezőnek tartott térhatárokat, mintegy mondván utódainak; eddig, és ne tovább. („Tous contredisent la pensée de Bernin qui non seulement n'a jamais désiré une place plus grande, mais qui voulait marquer par un cercle de batiments les limites admises par lui, comme pour dire à ses successeurs: Vous n'irez pas plus loin.”)

Joggal felmerülhet a kérdés, érdemes és szükséges-e a szt. Péter tér meg nem valósult harmadik szárnyával ilyen behatóan foglalkozni? Hiszen az idézett szerzők véleménye inkább részletekben mond ellent egymásnak, a térrendszer lényegét nagyjából azonos módon értelmezik. Egyetértenek abban — a Fontana terv kiritikájakor ezt mondja közvetve Zucker is — hogy Bernini kezdettől fogva zárt hatású teret tervezett. A primer téreleméhez viszonyítva pedig másodrangú az a probléma, hogy ez a zártság milyen méretű: a kolonnád íves vonalát követő tényleges lehatárolásból adódik-e, vagy — az ante-piazza bekapcsolása után — inkább vizuális hatásában jelentkezik. S mégis azt kell mondanunk, hogy ennek ellenére a lezárás különböző változatainak vizsgálatát — a tárgyalta mellett esetleg egy új lehetőség felvetését — nem csak a történeti hitelesség vágya indokolja, és nem is az alkotás vagy mester korszakot jelző nagyságával szemben érzett kegyelet. Ha ragaszkodunk a zárt tér hagyományossá vált képzetéhez, olyan ellentmondásokba ütközünk, melyek a térendszer belső logikáját veszélyeztetik, s öncélú játékká változtatják azokat a formakapcsolatokat, melyeknek rendjét pontosan megszabja az összhatásban játszott szerepük.

Maga Bernini többször beszélt arról, hogy a tér kialakításával, az árnyok s a forma gondosan mérlegelt megválasztásával arra törekedett, hogy a Maderno-féle homlokzat nehézkességét korigálja. Itt kísérletezte ki az optikai hatásváltozásnak azokat a törvényszerűségeit, melyeket később több munkájánál alkalmazott. Chantelou naplója jegyzi fel, hogy midőn Colbertnek a Louvre előtti tér tervét bemutatta, a szt. Péter térnél szerzett tapasztalatokra hivatkozott. Elmondotta többek között, hogy VIII. Orbán és X. Ince idején már komolyan felvetődött a homlokzat lebontásának gondolata, ő azonban módot talált arra, hogy Maderno hibáját bontás nélkül is helyrehozza. S hogy milyen módot, azt az említetten kívül egy másik Colbert-el folytatott beszélgetésből is tudjuk. Colbert kifogásolta, hogy a Louvre tervezett főépülete túlságosan magas, mellette majdnem hatástalanná törpül a Szajna-parti galéria szárny. Bernini döntő érve ismét a S. Pietro. Az általános vélemény az volt — mondta —, hogy a homlokzat túlságosan nyomott. Ő talált rá az orvoslás módjára. Azt tanácsolta a pápának, hogy két előrenyúló kolonnádot építsenek, mely magasabbnak tünteti fel a homlokzatot, mint amilyen a valóságban. („il a dit qu'il n'avait en ces égards qu'à l'église de Saint Pierre de Rome dont le portail paraissait bas au jugement de tout le monde; il avait trouvé pour remède et conseillé au Pape de faire deux ailes de colonnades qui faisaient paraître le portail plus haut quoique il ne le fût pas;”) Lényegében ugyanezt mondja a Vatikáni Könyvtárban őrzött Chigi kódex egyik Berninitől származó feljegyzése. E szerint a porticus nemesak fokozta a templom szépségét, hanem egyúttal elrejtette sok hibáját is azzal, hogy a homlokzatot, mely önmagában szétterülő, bizonyos értelemben szinte önmaga fölé emelte. („S'aggiungeva che il formare un Portico, non solo apportava maggior bellezza e decoro al Tempio mà veniva à coprire molte imperfettioni di quello, essendo

che la facciata che per se stessa è di forma quatta haverebbe spiccata, et in certo modo si sarebbe sollevata sopra se stessa.”)

Vigaranival folytatott egyik párizsi beszélgetése utal arra, hogy munkáinál milyen gondosan vette figyelembe azt az eltérést, mely a tárgy objektív képét, és az optikai érzékelhetőség módjától függő, érzelmileg már átszínezett képet egymástól elválasztja. Többször hangsúlyozta, hogy „egy és ugyanazon tárgy optikailag merőben eltérő hatású lehet”, attól függően, hogy egy-egy motívum az elemek tényleges méretösszefüggését milyen irányban és milyen mértékig deformálja. A kor többi mesteréhez hasonlóan Bernini is elég akadémikus beállítottságú, alkotásaiban mégsem egy előre felállított forma-kánon személytelen rendje érvényesül. Nem valami elvont szabályból indul ki, hanem a nézőre gyakorolt tényleges hatásból, s ennek gyakran esetleges, előre pontosan ki nem számítható feltételei szerint módosítja munka közben az eredeti tervet. Ez magyarázza meg sajátos tervezési módszerét. Sohasem törekszik részletekig menő, végleges megoldásra. Csak vázlatokat ad, melyek rendszerint a teljes együttesre vonatkoznak. Az első gondolatnak ez a szimultán továbbfejlesztése, melyben minden egyes forma a szándékolt összhatás egy-egy tényezője, változtatások állandó sorozatán keresztül vezet el a megvalósult épületig. És éppen a módszerből következik, hogy a vázlatok mellett azokat a Bernini műhelyében készült precíz rajzokat is, melyek ennek a folyamatnak egy-egy állomását rögzítik, csupán munkaközi rajznak tekinthetjük, mely a későbbiekben többé-kevésbé még módosulhatott.

A Chigi kódex előbb idézett feljegyzésének egy részlete igen érdekesen tanúsítja, hogy Bernini már az első vázlatokat is az adottságok, a helyszín, a reális méretviszonyok gondos vizsgálatára alapozta. A feljegyzés arról tudósít, hogy Bernini, miután felmérte a feladat rendkívüli nagyságát, hiú vállalkozásnak ítélte azt, hogy egy szobába bezárkózva papíron tervezzen meg egy ekkora művet. Kiválasztotta hát a tér legnagyobb álló épületét, s annak homlokzatára nagyban felrajzolt két árkádvét pilaszterrel, párkánnyal és ballusztráddal együtt, azért, hogy a pápa helyszínén és eredeti nagyságban ítélhessen meg az arányokat. Michelangelóra hivatkozott, aki a pal. Farnese tervezett párkányát először fából készítette el, s az épületen az 1:1 modell olyan kicsinek tűnt, hogy utána még majdnem felével kellett megnövelni. („Considerò subito il Bernino la grandezza dell'opera la vastità della Piazza, e la vicinanza della gran mole di S. Pietro, e per questo giudico molto fallace chiudersi in una camera e restringere in un foglio una machina così grande, mà scielse la maggior Casa che fosse in d.^a Piazza, et in grande vi segnò due archi con i suoi pilastri, cornice, et balustrata, acciò S. Santità dalla grandezza del sito ne giudicasse la proportione ricordevole che il Buonarroti prima di principiare il Cornicione del Palazzo Farnese ne fece il modello di legno e messo solo nell'altezza del suo sito riuscì così piccolo, che lo acerebbe quasi la metà...”) Bernini először ilyen 1:1 rajzon kísérletezte ki a legjobb megoldást. A kivitelezés folyamán aztán maga az épület töltötte be a modell szerepét, s a már álló épületrészek tényleges hatását vizsgálva fejlesztette tovább a tervet.

Azt hiszem, további idézetek sorolása nélkül is bizonyított tényként fogadhatjuk el, hogy a kolonnád építésekor Bernini többek között arra törekedett, hogy Maderno homlokzatának hibáit optikailag korrigálja: vagyis a tér formáját, méreteit, az egyes részek kapcsolódásának módját úgy választotta meg, úgy „számította ki”, hogy a templom és a tér együttes jelentkezésének eredményeként a homlokzat optikailag korrigált, tehát érzékelhető képe

különbözzön annak valóságos méretrendjétől. Ha a homlokzat hatása korábban annyira bántó volt, hogy még lebontása is szóba került, a korrekció egyértelműen azt jelenti, hogy a reális és látszati kép között az eltérés — legalábbis a terv szerint — elég nagy mértékű. Annál feltűnőbb, hogy ezt a tényt a szerzők többsége alig méltatja érdeme szerint. A szakirodalomban tudtommal Pogány Frigyes az egyetlen, aki a térrendszerek optikai vizsgálatának módszerét következetesen alkalmazza. Az általa kidolgozott elvekre, s korábbi kutatási eredmények mellett legtöbbször saját megfigyeléseire támaszkodva olyan összefüggésekre hívja fel a figyelmet, melyekből gyakran egy korszak vagy egy mester jellemző kompozíciós eljárásának egész törvényrendszerét megismerhetjük. A „Terek és utcák művészete” c. könyvének szót. Péter térrel foglalkozó részében azonban ő is azt állapítja meg, hogy: „az egyik látszati család mérsékli, talán ki is egyenlíti a másikat, s végül az egész elrendezés a valóságban úgy hat, mintha az ovális tér formája közelebb állna a körhöz, a Piazza Retta pedig kisebb mélységű volna. Végső fokon tehát az alaprajz raffinérijája nem sokat változtat a főhomlokzat méreteinek reális érzékelésén.”

Mi az oka annak az ellentmondásnak, mely a Bernini által közölt tényeket és a tényleges tér elemzéséből leszűrt megfigyeléseket egymással szembeállítja? Valószínűleg az, hogy rendszerint a terv alakulásának egy korai, esetleg kompromisszumos állapotát tekintjük véglegesnek, s ha el is fogadjuk egy dinamikusabb, nyitott tér lehetőségét, a Bernini tervei szerint megvalósult térrészt, és a vitatott, későbbi kiegészítést egymástól függetlenül vizsgáljuk. Az elemzés így mindkét esetben egy lehatárolt, zárt térformára vonatkozik. A zárt térformán belül azonban — éppen a fentiekben láttuk — önkényessé válik az egész elrendezés. Elismerjük ugyan, hogy Bernini a helyszínen kísérletezte ki az alaprajzi rendszert, s a kolonnád egy-egy részletét. Valós nagyságú rajzon, vagy a már felépült részeken vizsgálta a rész összehatásban játszott szerepét. Határozott elképzelése volt annak a végső élménynek jellegéről is, melynek felkeltésére törekedett. A megvalósult művön azonban nem ezt az egy cél érdekében való szervezethez érezzük, nem azt a rendet, mely egymásra rétegződő hatások sorából szinte felépíti az élményben kibontakozó összképet, hanem az alaprajz kissé öncélú raffinériját. Ha megpróbáljuk kiküszöbölni ezt az ellentmondást, két lehetőség kínálkozik. Az egyik az, hogy elfogadjuk a terv eleve meglévő ellentmondásának. S bár hasonló jelenségre szép számmal találunk a barokkban példát, mégis méltatlanul járunk el Berninivel szemben, ha nem próbálnánk meg legalább keresni olyan megoldást, melynek alapján a tér felépült része Bernini szándékát, elgondolásának szervezethez minden részletében igazolja. Erre viszont csak akkor van mód, ha a piazza Retta és piazza Obliqua együttesét egy még nagyobb szabású, a rávezetés felé megnyitott, dinamikus térbeli rendszer elemeinek tekintjük, és nem lehatárolt, statikus jellegű térformációnak. Ezzel meg is válaszoltuk azt a már korábban felvetődött kérdést, hogy érdemes és szükséges-e a tér lezárásának problémájával ilyen behatóan foglalkozni. Nemcsak szükséges, hanem elkerülhetetlen is akkor, ha Bernini művének belső indokoltságát — azt is mondhatnánk, barokk logikáját — meg akarjuk érteni.

Mielőtt a tér kiegészítésének lehetőségét közelebbről is megvizsgálunk, érdemes kissé elgondolkozni azon, hogy a zárt tér eszméje milyen mértékig egyeztethető össze Bernini felfogásával, s egyáltalán beilleszthető-e a barokk általános térszemléletébe? A zárt tér szigorú elhatárolást, a környezettől füg-

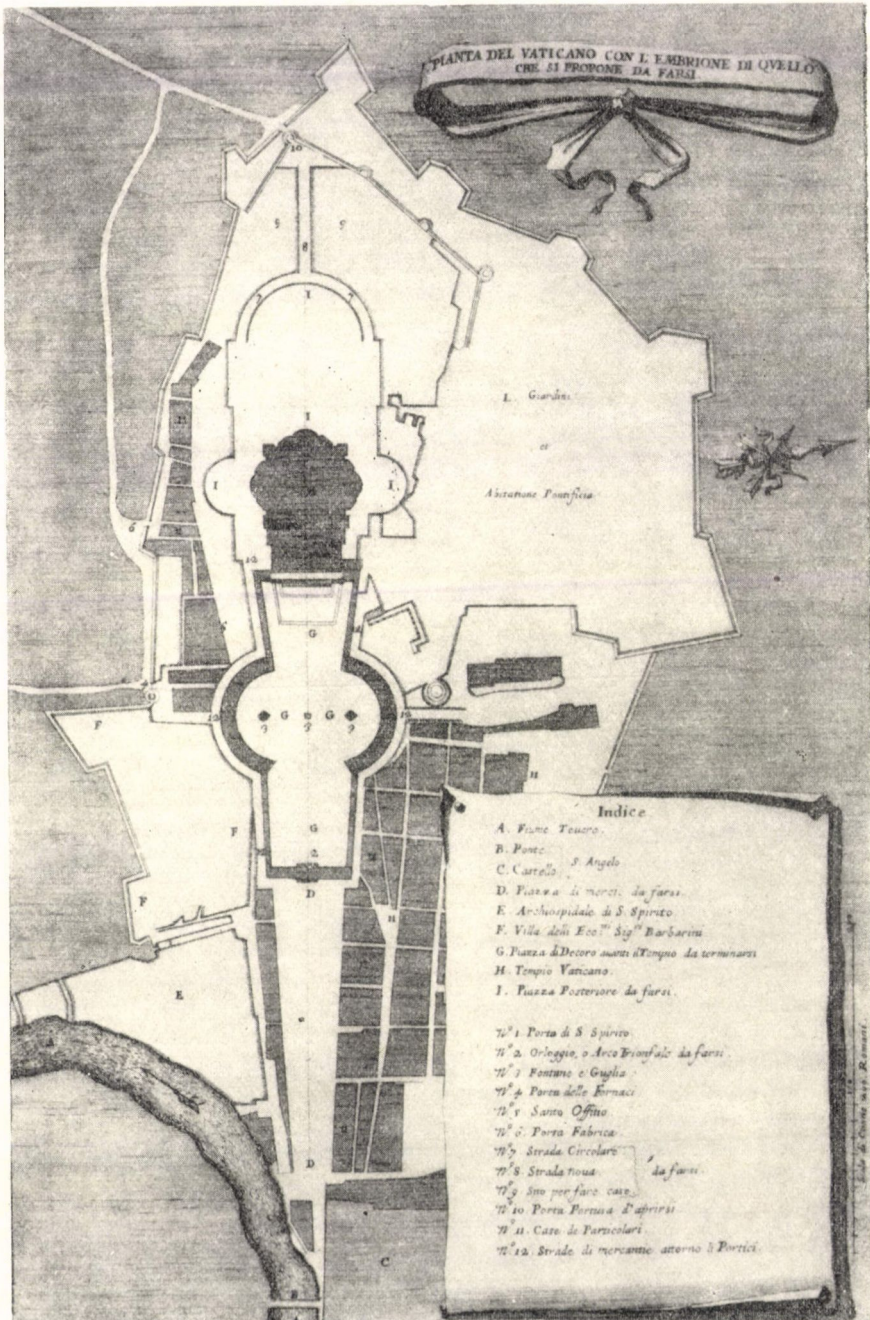
getlenített téralkatot, befeléfordulást jelent. Olyan mesterséges, önállóságában felfokozott térbeli rendet, mely teljességét főként teljes szeparáltságának köszönheti. Ezért — legalábbis a hatás tendenciáját tekintve — statikus jellegű, és a centrumhoz viszonyítva, tehát egy nézőpontra, belülről kifelé szervezett. Azonban mindez renaissance sajátosság, s ezen belül is elsősorban Lorenzo Medici korának Firenzéjére, a XV. sz. második felére jellemző. Arra a korra, melynek számára az ember szinte magát a kozmoszt jelentette, az építészeti környezet pedig azt a teret, melyet a „centrumba állított” ember emelt maga köré. A XVII. sz. közepéig ez az emberközpontos szemléletmód alapvetően megváltozott. Az ember többé már nem megtestesítője, hanem csupán része a kozmosznak, láncszemként illeszkedik be a jelenségek mindent átfogó, okszerű rendjébe. Az ember új „szerepkörére” való ráismerés természetesen hozta magával az élet építészeti alakított „színterének” változását. A korábbihoz képest összetettebb, differenciáltabb lett. Feladata most nem az volt, hogy az elhatároltság érzését biztosítsa, hanem ennek ellenkezője, az, hogy szervezett kapcsolatot teremtsen a környezettel. Igaz, ez a kapcsolat erősen irányított volt, csak egy kötött funkció igényeit elégítette ki. Azonban ez már épp elég volt ahhoz, hogy megszüntesse a tér statikus zártságát, s dinamikussá, a benne lejátszódó cselekmény aktív résztvevőjévé változtassa. Megszűnt az egy nézőpontra való szervezés, melyben egyidejűleg vagy csak a külső vagy csak a belső érvényesült, hiszen a végigjárás folyamatában maga a nézőpont is folytonosan mozgott, így a haladás irányától függően a külső és a belső fokozatosan váltott át egymásba. Ennek a fokozatos átváltásnak sajátosan barokk eszköze többek között az axiális rávezetés. Mi késztette volna Berninit arra, hogy ettől a XVII. sz.-ban korszerű, általánosan követett megoldástól elforduljon, különösen akkor, amikor többi, a szt. Péter térrel egyidőben készült munkáinál betartotta. Sőt, nemcsak betartotta, hanem egy reprezentatív épülettel szemben alapvető követelménynek tekintette. Jó példa erre a Louvre, melynek tervezésénél szinte behatóbban foglalkozott az axist jelző kapucsnokok, a Louvre előtti tér és a hozzá vezető sugárút problémájával, mint magával az épülettel. Építészeti tevékenységén túl Bernini egész munkássága azt mutatja, hogy szemléletétől merőben idegen volt minden, ami statikusan megállapodott. A „Vita del Cavaliere Bernini” c. életrajzában Domenico Bernini írja le, hogy apja új módszert honosított meg a portrészobrászatban, melyet később többen átvettek. Nem kívánta sohasem azt, hogy a megmintázandó alak modellt álljon. Természetes viselkedése, beszéd, mozgás közben akarta megfigyelni, mert — mint mondotta — csak így látta s másolhatta le olyannak, mint amilyen a valóságban. Azt állította, hogy a pózba merevült alak sohasem hasonlít annyira önmagára, mint a mozgó. A mozgásban rejlenek azok a tulajdonságok, melyek az egyén sajátjai, melyek másoktól megkülönböztetik, s melyek így a portré hasonlóságát adják. („Tenne un costume il Cavaliere, ben dal commune modo assai diverso . . . Non voleva, che il figurato stasse fermo, mà ch’ei colla sua solita naturalezza si movesse, e parlasse, perche in tal modo, diceva, ch’ei vedeva tutto il suo bello, e’l contrafaceva, com’egli era, asserendo, che nello starsi al naturale immobilmente fermo, egli non è mai tanto simile a sè stesso, quanto è nel moto, in cui consistono tutte quelle qualità, che sono sue, e non di altri, e che danno la somiglianza al Ritratto.”)

Érdekes felidézni Chantelou naplójából is azt a részt, melyben Bernini és Vigarani egyik beszélgetését írja le. Vigarani az építészetről vallott felfogá-

sát fejtette ki, s azt mondta, hogy az építésznek egyszerre kell lennie geometernek és a perspektíva művészenek. „A Cavaliere azonban sokkal fontosabbnak tartotta — írja Chantelou —, hogy jó szeme legyen a contrapostozhoz. Ezt azzal indokolta, hogy a tárgyaknak nem csak tömeg-értékük van. A környezet nagy mértékben meghatározza, vagy meg is változtatja megjelenésüket.” S elég csak futólag áttekinteni Bernini szobraihoz, hogy megértsük; számára a contraposto nem a test szerves felépítésének antik normáját jelentette, a mozdulat dinamikus egyensúlyát, és nem is ennek valami barokká felgazdagított változatát. A contraposto Bernini szóhasználatában inkább a szobor és az ezt körülvevő légtér egymáshoz való viszonyát jelöli, illetve ennek egy sajátosabb válfaját, a szobor tér-foglalását. Azt a viszonyt, melyben a szobor már nem annyira térmeghatározó plasztikus elemként szerepel, hanem elsősorban a tömeg formáiban adott negatív téregységként. Ezért fordít Bernini már szinte érthetetlenül nagy figyelmet látszólag jelentéktelen részletek megmunkálására. A gazdag csigákban omló paróka, a valószínűtlen könnyedséggel hullámzó lepel nála nem öncélú hatásvadászat, hanem olyan eszköz, melynek segítségével a tér két ellentétes formája között a kontinuitást biztosítja.

Ha az így értelmezett contrapostot az építészetre alkalmazzuk, könnyen levonhatjuk a tanulságot. A térbeliségnek ez a már majdnem irreális túlfokozása tulajdonképpen nem más, mint az egy nézőpontra szervezett, zárt tér jogosultságának tagadása. A zárt tér ugyanis főként plaszticitásával hat, a teret rejtő tömeg formáival; az érett quattrocento centrális templomaihoz, a pratoi Madonna delle Carcerihez, vagy a római Tempiettohoz hasonlóan. Bernini vázolt szemléletének azonban egy ezzel éppen ellentétes térforma felel meg; a mozgás folyamatára szervezett, a tér és tömeg ellentétét a térbeliségben feloldó, a környezethez folytonos átmenetekkel kapcsoló nyitott tér. Az a kísérlet tehát semmiképpen nem lehet indokolatlan — amennyiben Bernini rajzai erre módot adnak — hogy a szt. Péter teret is megpróbáljuk a fenti követelményeknek megfelelő, nyitott rendszerre kiegészíteni. Ezt egyébként a Chigi kódex már többször idézett feljegyzésének az a részlete is támogatja, mely „eszmeileg” indokolja a tér rendeltetését. A feljegyzés azt mondja, hogy a S. Pietro az összes többinek anyatemploma, ezért egy olyan portikuszt kellett csatolni hozzá, mely mintegy demonstrálja azt, hogy anyagilag kitaruló karral fogadja be a katolikusokat. („... essendo la Chiesa di S. Pietro quasi matrice di tutte le altre doveva haver' un Portico che per l'appunto dimostrasse di ricevere à braccia aperte maternamente i Cattolici...”). Miért akarta volna Bernini zárt térrel szimbolizálni az ölelés megnyíló mozdulatát? Erre, valamint az eddigi felvetődött kérdésekre részben magyarázatot ad a tér építésének története.

Az új székesegyház építésének, s vele együtt a környék átrendezésének gondolata már a XV. sz. közepén felmerült. V. Miklós pápa — feltehetően a kor nagy építész-teoretikusának, Leon Battista Albertinek bevonásával — a Borgo városrész teljes felújítására dolgoztatott ki terveket. A lebontott régi városrész helyére három széles utat terveztek, melyek az Angyalvár mellett kialakított előtérrel vezettek volna a S. Pietro előtti hatalmas térhez. Az egykorú leírásokból viszonylag pontosan kirajzolódik a renaissance terv képe. Diadalkapuival, oszlopcsarnokos útjaival, az antik fórumok formáját idéző tereivel kissé akadémikus lehetett. A rendeltetés, a hely adottságaitól függetlenül egy olyan teoretikus elvet „illusztrált”, melyhez hasonlót Alberti fogal-

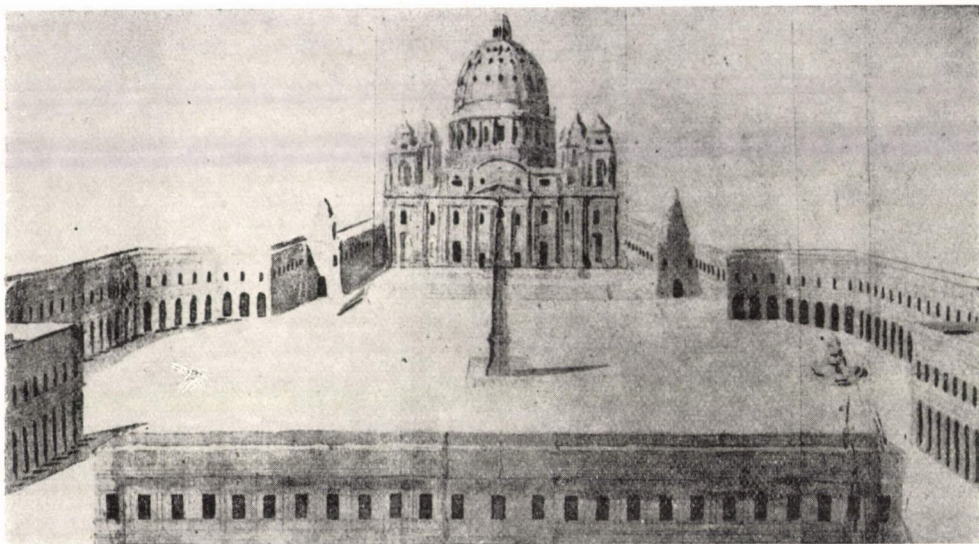


7. Carlo Fontana terve. (Közli: E. Coudenhove—Erthal: Carlo Fontana, 39. tábla.)

mazott meg a „De re aedificatoria” c. munkájában. Mégis ez a terv az, melynek nagyvonalúsága, korán túlmutató szervezete a XVIII. sz.-ig állandóan hatott, s így a tér fejlődésének sorsát bizonyos mértékig meghatározta. V. Miklós tervének alap gondolata, az Angyalvár s a templom reprezentatív összekapcsolása, későbbi tervjavaslatokon sokszor szerepel.

Az első lépést ebben az irányban VI. Sándor pápa tette meg. Az 1500-as jubileumi évre kiépítette Róma első sugárútját, a Borgo Nuovót, mely egyenes vonalban vezetett az angyalvártól a vatikáni palotaegyüttes bejáratához. Ezzel egy olyan kötöttséget teremtett, melyet nem hagyhattak figyelmen kívül azok sem, akik az új térnél a korakeresztény átrium udvarszerű, zárt hatásának megőrzésére törekedtek. Az új útvonalnak a templom tengelyéhez viszonyított aszimmetriája, s a XVI. sz. közepétől kezdve szinte kötelező axialitás azt kívánta, hogy a Borgo Nuovo szimmetrikus ellenpárját is kialakítsák. Ezzel viszont a két utat egymástól elválasztó háztömb még inkább olyan szigetté változott volna, mely a templomra való rálátást éppen a legkedvezőbb ponton zárta el. Ezt a tényt már a XVI. sz. végén felismerték. A korai barokk legjelentősebb római maecenása, V. Sixtus volt az, aki a város egészével együtt a Borgo rendezését ismét tervbe vette. Első lépésként megvalósította azt, amivel V. Miklós óta pápák egész sora foglalkozott; Domenico Fontanával felállíttatta a régi S. Pietro tengelyében az obeliszket. További elképzeléseiről az a közlemény tudósít, melyet *Geschichte der Päpste* c. munkájában Pastor publikált. Az obeliszk felállításának évében, 1586-ban kelt közvélemény szerint a pápa szándéka az volt, hogy lebontatja a két Borgo között a házakat. („ch'el habbia pensiero di buttare a terra tutte le case, che fanno isola per mezzo Borgo da Ponte fino alla Piazza di S. Pietro.”) Az így kialakuló útvonal, s az ennek tengelyét jelző obeliszk tulajdonképpen ugyanazt a megoldást ismételte volna, melyet Fontana a város egyéb részein is alkalmazott, pl. a piazza del Popolara befutó három sugárútnál, vagy a Via Sistina és Sta. Maria Maggiore kapcsolatánál.

A XVII. sz. közepén az út megnyitása még sürgetőbb követelményként jelentkezett. Már nem csak az axialitás és a szimmetria kívánta meg. A korábbiak mellé újabb indok társult. Közben felépült Maderno hosszháza, s előtte a monumentális homlokzat. Attól kezdve a kupola és templom együttese csak távoli nézőpontról érvényesülhetett, közelebből kellemetlen egymásbametszések rontották le az összhatást. A kupola bevonását a templom összképébe csak úgy lehetett biztosítani, ha lebontják a Borgok közötti részt, s a teret kinyitják az Angyalvár felé. Az új feltételeknek megfelelő tervet Virgilio Spada dolgozta ki, s 1651-ben terjesztette az építkezést irányító kongregáció elé. Lényegében V. Sixtus elképzelését valósította meg, de a terv indoklásánál új motívummal is találkozunk. Azért választotta ezt a megoldást, mondja, hogy a templomra nagyobb rálátást biztosítson. („pro maiori ac longiori prospectu templi Vaticani”) Hasonló megfontolásból indult ki a század végén Carlo Fontana. 1694-ben adta közre „Il Tempio Vaticano” c. munkáját, melyben két tanulmánytervet közölt. Különösen a második terv érdekes. (7. ábra) Akkor már majdnem három évtizede befejeződött a piazza Obliqua építése. Fontana ehhez egy mély, a piazza Rettához hasonlóan trapéz alakú előteret kapcsolt, s ennek folytatásaként egy térszerűen tág, a két Borgo közötti részen létesített útvonalat. Javaslatában tehát megismételte ugyanazt a gondolatot, mely a templom és a tér építőit már több, mint két évszázada foglalkoztatta. Fontana tervével tulajdonképpen le is zárul az a fejlődés menet, melyet a fentiekben



8. Carlo Rainaldi terve. (Roma, Bibl. Vat. cod. Chig. Közli; Brauer—Wittkower: i. m. 189 e.)

röviden vázoltunk. Azok az építészek, akik a XVIII—XIX. sz. folyamán a Borgo rendezésével foglalkoztak, rendszerint az ő megoldását variálták. Lényegében ide sorolhatjuk a harmincas évek közepén megindult, modern átépítést is, melynek eredményeként a via della Conciliazione és a piazza Rusticucci mai formájában kialakult.

A terveknek azt a csoportját, mely az eddig tárgyaltaktól eltérő, ezekkel jórészt ellentétes megoldást javasol, összefoglalóan talán az átriumos tervek csoportjának nevezhetjük. Ezeknek legjellemzőbb, közös vonása az, hogy a templom elé udvarszerű, minden oldalról zárt teret helyeznek, mely visszaidézi a S. Pietro régi átriumának hangulatát. Az első ilyen tervet Carlo Maderno készítette. Olyan alaprajzi rendszert választott, mely az adottságokhoz viszonyítva a legracionálisabb megoldásnak látszott. Zárt négyszög alakú teret, melynek méretét és formáját szinte megszabta maga a templom és a vatikáni paloták együttese. Szándéka azonban nem egyedül az volt, hogy az adottságokhoz ésszerű módon illeszkedjék. Ezt már a terv felszínes elemzése is megmutatja. Maderno célja elsősorban az, hogy olyan előteret alakítson, melyen életének legnagyobb munkája, a homlokzat — és kizárólag csak az — minden zavaró, külső behatástól mentesen érvényesülhet. Mivel a homlokzat már eleve inkább palota benyomását kelti, semmint templomét, ezt a feltételt legteljesebben egy palotaudvar elégíthette ki. S Maderno tényleg ezt tervezett. Négyszintes szárnyakat, körbefutó, azonos architektúrával. Számára a tér csupán eszköz volt, s feladata az, hogy szinte semleges keretként, az elaprózott lépték kontrasztjával még lenyűgözőbbé fokozza hatásában a templomot.

Madernótól néhány évvel később többen átvették az átriumszerű tér gondolatát. Közöttük egy művészetpártoló dilettáns, Papirio Bartoli, és egy nem túlságosan ismert nevű mester, Martino Ferrabosco, akit a S. Pietro munkálatainál már korábban is foglalkoztattak. Ez utóbbi vezetésével indult meg

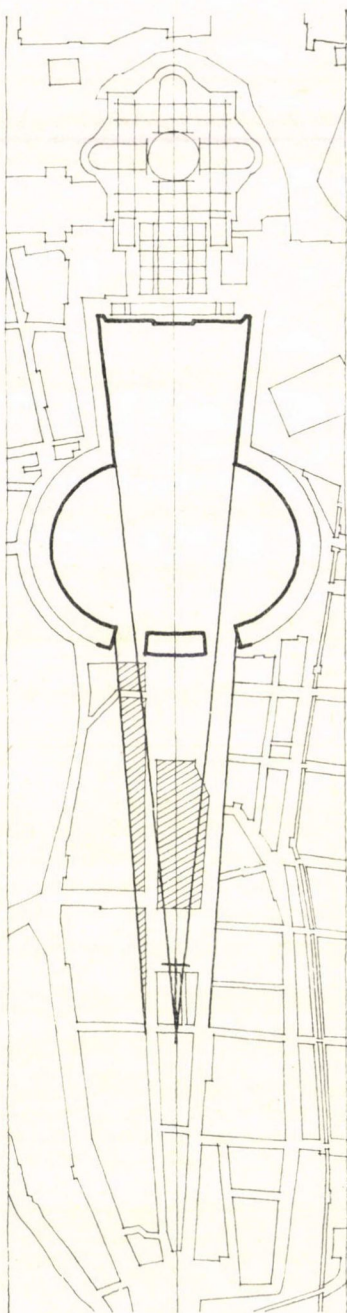
1617-ben a tényleges építés. Ferraboscóval azután le is zárult azoknak a sora, akik a tér problémájának megoldását a Maderno által kezdett úton keresték. Tervéből nem sok valósult meg. Egyetlen szárny, és ez is csak néhány évtizedig állott. Ez a néhány évtized azonban elég volt ahhoz, hogy Carlo Rainaldit — aki tervébe szervesen belekomponálta a Ferrabosco szárnyat — erősen vitatható kompromisszumokra kényszerítse. (8. ábra.)

Rainaldi 1650 után kezdett a tér építésével intenzívebben foglalkozni. Elsősorban arra törekedett, hogy az addig ellentétes szempontokat összeegyeztesse. Ez a kísérlet tervének minden változatára jellemző. Olyan megoldást keresett, melybe szervesen beépül minden lényeges javaslat, mely az V. Miklós utáni két évszázadban felvetődött. Összhangba akarta hozni a környezetet s a helyszín adottságait azokkal a követelményekkel, melyeket a hagyomány tisztelete támasztott. Az, hogy ez a nagyszabású szintézis mégsem sikerült, nem csak Rainaldi képességén múlt. A Maderno-féle térelképzelést nem lehetett egy — a barokk értelemben véve korszerű — nagyobb rendszerbe beilleszteni. Így Rainaldi kudarca egyben a Maderno terv kritikája is. Tervezés közben számolnia kellett a már álló építményekkel; az obeliszkkel, Maderno kútjával és a Ferrabosco szárnyal. Ez utóbbit pontosan megismételte a mai piazza Retta déli oldalán. Az így nyert négyszögű térhez olyan váltakozó oldalhosszú oktogont kapcsolt, melynek centrumát az obeliszk határozta meg, szélességét pedig a kút helyezete. A Borgok felől egy alacsonyabb kereszt szárny zárta el a térsoportot. (Rainaldi tervének azok a változatai, melyeken az oktagonális részt íves vonalúval, kör vagy elliptikus alaprajzú térrel helyettesíti, jellegüket tekintve a tárgyalta tervvel azonosak.) A tér túlságosan nagy volt ahhoz, hogy egy előudvar közvetlenebb hatását keltse, s architektúrája elaprózottabb, semhogy valóban monumentális lehessen. Ellentmondásai akkor váltak különösen szembevetővé, amikor Rainaldi megkísérelte, hogy a tér zártságát kissé fellazítsa, s jobban bekapcsolja a környezetbe. Szándéka az volt, hogy a Ferrabosco szárny folytatásában és ennek déli megfelelőjeként két sugárutat nyit. De mivel a tér egész rendszere figyelmen kívül hagyja a Borgo adottságait, e rend továbbvitéséből csak kényszerű megoldás születhet. Rainaldi két útja közül az északi belefutott volna az Angyalvárba, a déli jóval hamarabb, a mai Viktor Emánuel híd környékén ért volna ki a Tiberis partra, a kettő közötti részt meg ferdén metszette volna át az értelmetlenné vált Borgo Nuovo. Rainaldi tervének mégis van egy vitathatatlanul nagy érdeme. Nem az, hogy több gondolata átkerült a végleges megoldásba, bár ez sem elhanyagolandó. Ami azonban ennél fontosabb; az ellenpélda erejével bizonyította be, hogy a Maderno-féle zárt tér eszméje még korszerűsített formában sem valósítható meg, csak bántó megalkuvások árán. A végső megoldást tehát azon a vonalon kell keresni, melyet V. Sixtus, a XVII. sz. közepén pedig Virgilio Spada képviselt. Rainaldi tervének ezt a tanulságát Lorenzo Bernini ismerte fel.

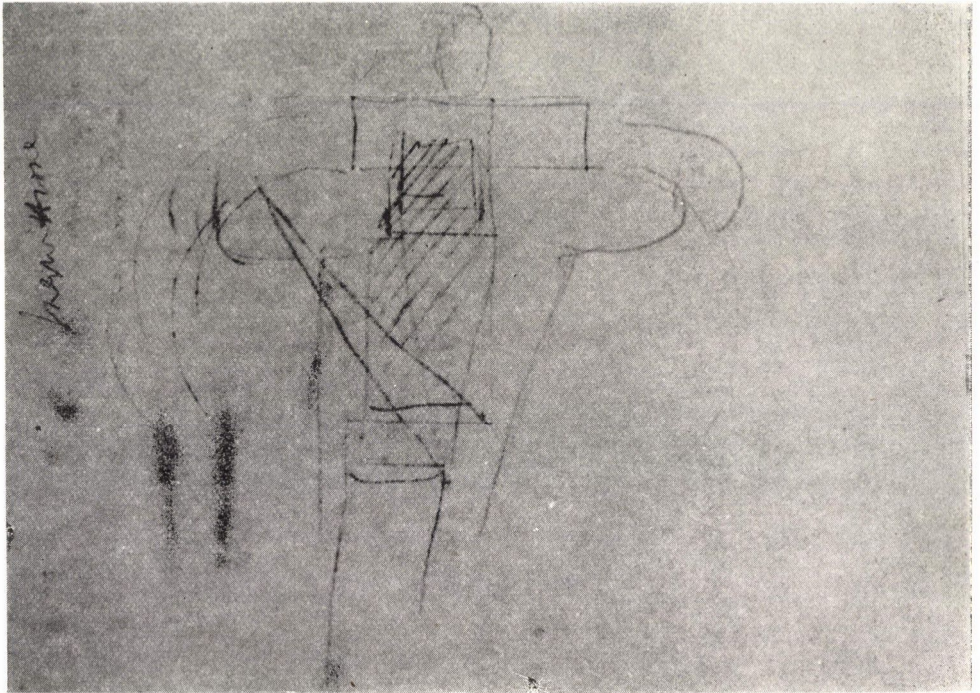
Látszólag ez ellen szól az a tény, hogy Bernini terve meglepően sok egyezést mutat Rainaldiéval, különösen annak elliptikus változatával. Úgy tűnik, mintha csak nagyvonalúbban bontotta volna ki azokat a lehetőségeket, melyek latens módon már Rainaldi tervében is adva voltak. Megszüntette a térfal szintek-re való tagolását, ezzel kiküszöbölte azt a léptéktörést, mely addig a nagyméretű teret, s a hozzá viszonyítva kicsinyes architektúrát egymással szembeállította. Felfokozta a hatás gazdaságát azzal, hogy a homlokzat elé quadratikussal helyett trapéz formájú térrészt helyezett, és így az alaprajzi kontúrát kissé erősebben

megmozgatta. A Borgo felőli részen azonban ő is Rainaldihoz hasonlóan lezárta a teret. Az 1667-ig készült rajzokon, vagy érmeiken mindig szerepel a kolonnád ívét továbbvezető harmadik szárny. A kissé behatóbb elemzésből mégis az derül ki, hogy a két terv között az egyezés formális. Az egyezésnél jelentősebbek azok a különbségek, melyek a kettőt egymástól elválasztják. És mindkettőre, a formális egyezésre és a lényegi eltérésre is található viszonylag pontos magyarázat. Az utóbbira Bernini már vázolt szemlélete, mely a megvalósítandó feladat egy-egy részletében is a mű egészével, s ezen túl a tágabb környezettel való szerves összhangot igényelte. Az előbbire pedig az építkezést legfelsőbb szinten irányító egyházi testület, a Congregazione della Fabbrica di S. Pietro tagjainak hagyományt-őrző, a konvenciókhoz ragaszkodó magatartása.

Bernini munkássága a szt. Péter tér építésén VII. Sándor uralkodásának idejére esik, sőt, közvetlenül a pápa személyéhez kapcsolódik. VII. Sándor 1655-ben lépett a trónra, s Bernini alig néhány hónappal később 1656 elején kapta a megbízást. A munka ettől kezdve 11 éven keresztül megszakítás nélkül folyt, s VII. Sándor halálának évében, 1667-ben váratlanul és végleg abbamaradt. Ez a tény már önmagában is azt sejteti, hogy Berninit egyedül a pápai akarat támogatta, erre pedig csak a kongregáció ellenállásával szemben lehetett szüksége. Az építkezés nem maradt volna ilyen hirtelen abba — és éppen a befejezés előtt —, ha a kongregáció egyetértésével találkozik. Ezt egyébként az üléseken felvett több jegyzőkönyv is tanúsítja. Az első változattól kezdve erős kritikával fogadták Bernini javaslatait, különösen Pallotta kardinális. A bemutatottnál ünnepélyesebb, kisebb méretű, zárt teret kívántak. Az ünnepélyesség alatt pedig nem az architektúra tényleges méltóságát értették, hanem inkább a szertartások kötött, szigorú merevségét. Ezért kifogásolták már az első, egyébként elég konvencionális tervnél még azt a kis szabadosságot is, melyet a trapézalaprajzú térforma jelentett. Berniniről viszont tudjuk azt, hogy munka közben mindig gondosan felmérte a lehetőségeket, s engedett, vagy módosított akkor, ha a terv megvalósítása akadályokba ütközött. Kerülte az irreális ötleteket. A XVIII. sz. ismert,



9. A Bonacina metszetnek megfelelően rekonstruált térrendszer

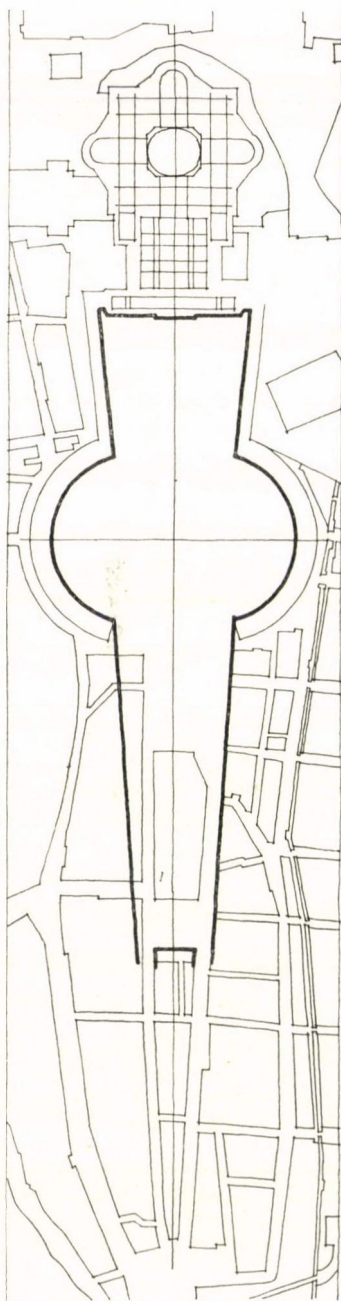


10. Bernini perspektívikus vázlata. (Roma, Bibl. Vat. cod. Chig. Közli; Brauer—Wittkower: i. m. 62 b.)

korai klasszicista teoretikusa, Francesco Milizia is idézi egyik gyakori mondását, mely szerint az építész ügyességét arról lehet felismerni, képes-e arra, hogy a helyszín adta nehézségeket szépséggé változtassa. („l’abilità dell’Architetto si conosce principalmente in convertir i difetti del luogo in bellezza.”) A mondást illusztráló példaként általában a Scala Regiát szokták említeni, ezt teszi Milizia is. De értelmezhetjük az idézett mondást kissé tágabban, hiszen egy építész számára nem csak az építési hely, hanem a megbízó által támasztott nehézségek is leküzdendő akadályt jelentenek, melyhez alkalmazkodni kell. Bernini pedig tudott alkalmazkodni, ezt Chantelou naplója tanúsítja. Otthonos volt az udvarok világában, a barokk etikett formáit jól ismerő társasági ember. Tudta, mikor mennyit kell engedni azért, hogy a főúri megrendelőkkel elfogadtassa, s ha lehet saját gondolatuként mondassa ki kívánságait. Ez történt most is. A piazza di S. Pietro nemcsak Bernini művészetének, hanem diplomáciai készségének is kitűnő bizonyítéka. Úgy intézte, hogy neki inkább elfogadni kellett, semmint javasolni a kedvező megoldást. Egy tőle származó feljegyzés mondja el, hogy miután a pápa pillanatok alatt átlátta, milyen hátrányokkal járna egy quadratikus alaprajzú tér, szinte már emberfeletti ítélőképességgel úgy döntött, hogy a portikusz elliptikus formájú legyen. („Havendo dunque in un’istante antiveduto S. Santità gl’inconvenienti che s’incorrevano nel far d.º Portico in forma quadra con giudizio più che humano risolve farlo in forma ovata.”) Bernini csak alkal-

mazkodott a pápai döntéshez, de azért figyelembe vette a kongregáció óhaját is. Olyan térrendszert tervezett, melynek a templomhoz csatlakozó két eleme önálló, zárt egységként hat, és formálásban is emlékeztet azokra a tervekre, melyeknél az alapvető cél az udvarszerű hatás elérése volt. Azonban a térnek ez a része csak ideiglenesen lehatárolt. Egyértelműen egy további, harmadik térrész felé utal, azzal együtt válik teljessé, illetve vált volna teljessé, ha VII. Sándor pápa halála ezt meg nem hiúsítja. Bernini terve így átmeneti — kis túlzással még azt is mondhatnánk, kompromisszum szülte — formájában vált „befejezetté”. Hogy a fenti állításról megbizonyosodjunk, vizsgáljuk meg magát a tervet, mégpedig azt az 1659-es, zárt változatát, mely a Bonacina-féle metszethez készült. (6 és 9. ábra.)

Bernini határozottan törekedett arra, hogy a Borgo Nuovót szervesen bekapcsolja a térrendszerbe. Akkor válik ez különösen szembeütővé, ha Maderno vagy akár Rainaldi tervével hasonlítjuk össze. A piazza Retta északi oldalán a korridor helyét nem a Ferrabosco szárny vagy a vatikáni palotaegyüttes határozta meg, hanem a Borgo Nuovo. Majdnem pontosan annak tengelyvonalát folytatja. Ha a két korridor homlokvonalát meghosszabbítjuk, azok nagyjából a Borgón álló templom, a Sta. Maria in Traspontina magasságában metsződnek, és éppen megfelelik a két Borgo külső oldalai közti távolságot. A Borgók és a tér tengelye itt találkozik először. Egy új út tehát, mely a Borgo Nuovo szimmetrikus megfelelője, akkor illeszthető be legjobban a városrész adott szerkezetébe, megvalósítása akkor kívánja a legkevesebb bontást ha erről a pontról kiindulva folytatja a Borgo Vecchio ettől keletre fekvő szakaszát. Végül még egy érdekes jelenségre érdemes felfigyelni. A két korridor felső lezárása nem vízszintes. A templom felé enyhén emelkedik, de más hajlásszöggel, mint a talajnyívó. Ha a párkányvonalakat meghosszabbítjuk, ezek szintén az előbbi ponton metszik egymást és ugyanakkor a talajszintet. A piazza Retta tehát optikailag egyértelműen erre a pontra komponált. Ha figyelembe vesszük még azt is, hogy a korridor lejtése a homlokzat övpárkánya és a kollonád közötti szintkülönbséget hidalja át, akkor kiderül, hogy ez az egy centrumra irá-



11. A Bernini vázlat alapján rekonstruált térrendszer

nyitott rendszer a kollonád magasságát is pontosan megszabja. Az a pont tehát, melyhez viszonyítva a tér indokolttá, logikussá válik, jóval kívül esik azon a határon, melyet a Bonacina metszet megjelöl. Ahhoz, hogy ez a szervezettség valójában hasson, szellemes optikai játékból tényleges hatóerővé emelkedjen, a kéttagú teret egy harmadik elemmel kell megnövelni. Egy olyan térrésszel, melynek formáját a Borgo Nuovo s az ennek szimmetrikusan megfelelő új út vonala, mélységét pedig az említett pont helyzete határozza meg.

A térnek ilyen magyarázata talán belemagyarázásnak, a kiegészítés pedig indokolatlanul önkényesnek tűnik. Valóban fenntartással kellene fogadnunk, ha a mondottakon kívül nem igazolná Bernini egyik vázlata. (10. ábra.) Ezt az 1667-ben készült, eléggé hevenyészett rajzot a szakirodalom alig méltatja figyelemre. Aki mégis foglalkozik vele, pl. Wittkower, úgy tárgyalja, mint a tér egyik szimbolikus, antropomorf ábrázolását, mely az ismert rajztól, a világot átölelő óriás figurájától csupán annyiban különbözik, hogy megfogalmazása architektonikusabb. Pedig eléggé nyilvánvaló, hogy több puszta szimbólumnál. Konkrét perspektíva, mely a gondolat lényegét rögzítő, gyors vonalakkal, de felismerhető módon a teret és a Borgók egy részét ábrázolja. A pontos felismerést talán az nehezíti meg, hogy a rajz látszólag eltér a valóságtól. A piazza Rettát pl. teljesen elhagyja. A templomhomlokzathoz közvetlenül a kollonád két íve csatlakozik, és ez — a sematikus jelzett kupola tojásdad, fejre emlékeztető formájával együtt — tényleg módot ad az antropomorf értelmezésre. Bernini azonban maga oszlatja el a lehetséges félreértést. A piazza Obliquához a rajz előterében trapéz alakú tér kapcsolódik, melynek déli fala szimmetrikusan megismétli a Borgo Nuovo vonalát. A tér közepén sraffozott folt húzódik végig, mely feltehetően a Borgók közötti volt háztömböt jelzi, s ezt a trapéz keskenyebb végénél harántirányú négyszög szakítja meg, a régi piazza Scossacavalli. Ennek a Borgo Nuovo felé eső sarokpontjaiból két egyenes indul, melyek közül az egyik érinti a kollonád délkeleti véghomlokzatát, s tovább haladva metsződik az ív templom felé eső oldalával. A trapéz torzulásából az következik, hogy az egyenes kezdőpontja egyben a perspektíva nézőpontja is, melyet a rajz az alpasíkba transponálva jelöl. Bernini tehát azt vázolta fel, hogyan jelenik meg a térrendszer akkor, ha a Borgo Nuovón közeledve eljutunk a piazza Scossacavallihozi illetve belépünk arra a trapéz formájú térre, mely a kolonnádoktól idáig nyúlik. Ebből a nézetből pontosan úgy tárul fel a téregyüttes, ahogy azt a vázlat mutatja; a piazza Retta nélkül.

A vázlat feltárulási pontját és az előbbieken tárgyalt optikai centrumot mintegy 50 m választja el egymástól. Vízszintes vetületben kb. ugyanezt a méretet adja — átlagos szemmagasságát véve alapul — annak a két pontnak a távolsága, melynél a korridor meghosszabított párkányvonala a horizontsíkot, illetve a talajszintet metszi. Az utóbbiból függőleges élként, az előbbiből vízszintesen lezárt keskeny felületként jelenik meg a korridor. Igaz tehát, hogy a vázlatban adott nézőpontról már éppen rálátunk a piazza Retta oldalfalaira. A nagy távolság miatt azonban a térmélység szinte elhanyagolhatóan esekély, de még ezt is tovább mérsékli az, hogy a korridor párkányvonala innen horizontálisnak tűnik, s töretlenül folytatódó síkká kapcsolja össze a homlokzatot a kolonnádokkal. Bernini vázlata mindenben megerősíti azt, amit az előbb a tér rendszeréből következő lehetőségként tárgyaltunk. A feltételezett harmadik térrésznek csupán a mélységét kell kissé esőkkenteni ahhoz, hogy a kettő egymással pontosan fedésbe kerüljön. De láttuk, hogy ez az eltérés

indokolható. Szükségszerűen adódik akkor, ha a horizontmagasság méretkorrigáló hatását figyelembe vesszük.

A tér kiegészítésének azt a módját, amellyel foglalkoztunk, és egyben a rekonstrukció jogosultságát elég meggyőzően igazolja Bernini tárgyalt vázlata. Ezen túl azonban az építés története is szolgáltat hozzá bizonyítékot. 1667 elején a munka befejezéshez közeledett. A piazza Obliqua teljesen, a piazza Retta jórészt készen állott, már csak a déli korridoron dolgoztak. Utána a harmadik szárny építésére került volna sor. Ennek terve évekkal korábban, a kolonnádokéval egy időben készült, s Bonacina metszetén már az a végleges megoldása szerepel, mely a későbbi rajzokon, vagy érmeiken szinte változatlanul tér mindig vissza. A kongregáció február elején megtartott ülése mégsem ezt az ismert és elfogadott tervet tárgyalta, legalábbis erre enged következtetni az, hogy nagyobb méretű előkészületek fölött döntenek, mint amekkorát a 7, esetleg 9 axisos szárny felépítése igényelne. A pal. del Priorato di Malta egész tömbjének lebontásáról tárgyalnak. Bernini valószínűleg már ekkor ismertette módosított javaslatát, melynek modelljét két héttel később, febr. 19-én terjesztette a bizottság elé. Az új tervet merev ellenállás fogadta. A jegyzőkönyv szerint mindenki egyhangúlag a pápa véleményét osztotta; a tervet majd akkor vizsgálják meg s döntenek fölötte, ha a folyamatban levő munkák már befejeződtek. („Si è considerato il modello dell Orologio da farsi nella Piazza di S. Pietro, et unitamente tutti hanno riverito il pensiero di Sua Santità, il quale è che si sollecitino per hora le guide e le selciate della Piazza, e che di poi con le dovute considerationi si pigliarà risolutive . . .”) A kongregáció két ülésének anyaga nem különösebben jelentős, részlet a tér történetére vonatkozó adatok sorából. Összevetésük mégis érdekes következtetésre ad lehetőséget. Az első ülésen még úgy tárgyalják a lezáró térrészt, mint az építés soronkövetkező, közeli feladatát, s megbízzák Berninit a pontos terv kidolgozásával. Két hét múlva pedig, amikor a modell elkészült, azzal az indokkal utasítják el, hogy a harmadik szárny kérdésével foglalkozni még túl korai. Az építés feltételei közben aligha változtak. Annál inkább változhatott a terv. Erről részletes leírás, vagy rajz nem maradt fenn. Van azonban néhány olyan tény, mely arra utal, hogy lényegét tekintve egyezett az előbbieken tárgyalt Bernini vázlattal, és ez elfogadható magyarázatot adna arra is, miért halasztották az érdemi megvitatást későbbi időpontra.

A jegyzőkönyv az új tervet Orologio néven említi. Ha a modellt nem is, a hozzá készült egyik vázlatot ismerjük. Ez egy 9 axisos építményt mutat, a nagyobb méretű középső nyílás két oldalán és a széleken kissé leszűkített oszlopállással, a főpárkány fölött toronyszerű, diadalív motívumra emlékeztető felépítménnyel. Motívumrendszere majdnem azonos a kolonnádokéval, az összkép attól mégis erősen különbözik. Formálása sokkal könnyedebb, s ez már eleve arra utal, hogy Bernini a piazza Obliquától távolabb kívánta elhelyezni. Feltételezhető helyét is megkapjuk, ha megpróbáljuk rekonstruálni tényleges méreteit. A kolonnád oszlopainak átlagos tengelytávolságát véve alapul a rajz mintegy 35–40 m-es szélességet ad, ami majdnem pontosan megfelel a piazza Scossacavalli keleti oldalánál a Borgók közötti háztömb szélességének. Ez önmagában még nem bizonyít. Az eddig tárgyaltak után mégsem tarthatjuk ezt a méretmegfelelést pusztá véletlennek. Igen valószínű, hogy az óratorony a piazza Scossacavalli-ig nyúló harmadik térrészt zárta volna le.

Hasonló eredményre jutunk akkor is, ha Carlo Fontana már említett rajzát behatóbban megvizsgáljuk. (7. ábra.) Fontana 1667 körül Bernini műhe-

lyében dolgozott, s jól ismerte az új térrész tervét, melynek munkáiban minden bizonnyal ő maga is részt vett. Ezért érthető, hogy amikor „Il Tempio Vaticano” c. könyvét kiadja — alig másfél évtizeddel Bernini halála után, 1694-ben — a tér továbbépítésére tett javaslatok között mesterének elgondolását is megismétli. Egyedül annyit változtat rajta, hogy fokozza a piazza Retta oldalfalainak konvergenciáját, s majdnem felére csökkenti le a harmadik térrész mélységét. A térre való belépés helyét azonban nála is a korridorok meghosszabbított vonalának metszéspontja határozza meg. A tér feltárlásának jellege tehát nem változott, csupán a kibontakozás időtartama vált rövidebbé.

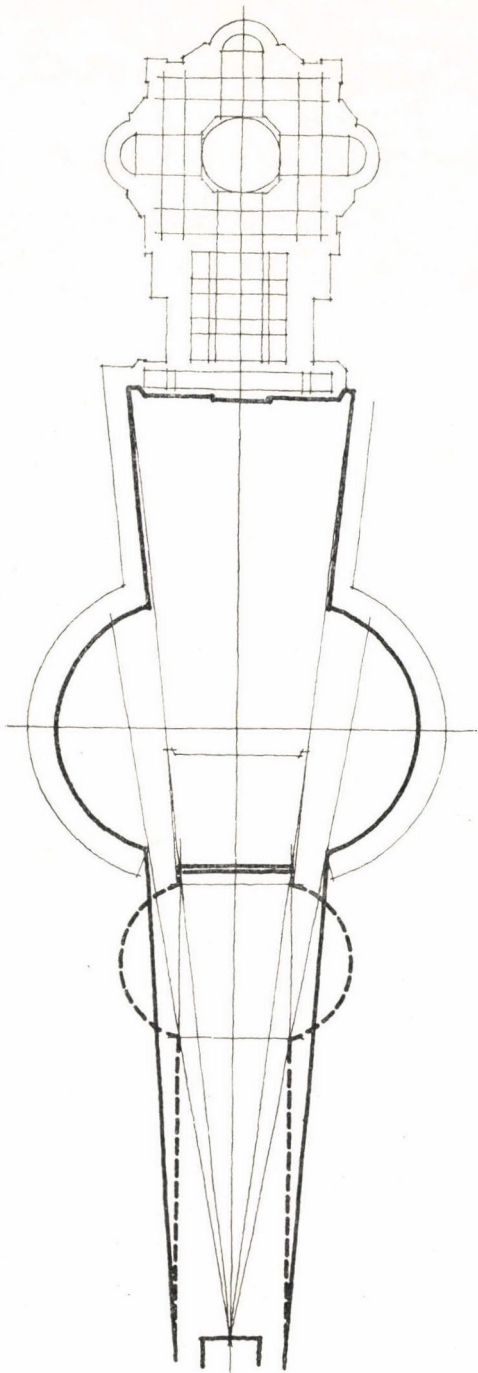
Fontana tervét a szakirodalom rendszerint elítéli. Általánosan vehetjük Wittkower véleményét, aki azt mondja, hogy a tanítvány doktriner módon banalizálta a mestertől átvett gondolatot, s veszni hagyta azt, ami a tér hatásában legdöntőbb; a piazza Obliqua áttekinthetőségét. („...in der Fassung Fontanas geht nicht nur die entscheidende Überschaubarkeit der Piazza Obliqua vom Platzeingang aus verloren, sondern eine eingehende Analyse ergäbe auch, daß die Leistung des Schülers in allem und jedem eine doktrinäre Banalisierung des Projektes von 1667 bedeutet.”) Ez az álláspont akkor lehetne indokolt, ha egyértelműen bebizonyosodna, hogy Bernini tényleg a zárt térhatás megőrzésére törekedett. Azonban láttuk, hogy az érvek — Bernini saját rajzai is — nem e mellett, hanem inkább ez ellen szólnak. Ezért jobban megközelíti a valóságot az a nézet, melyet az Istituto di Studi Romani gondozásában megjelent római várostörténet, a „Topografia ed urbanistica di Roma” szerzői képviselnek. Azt mondják, hogy Fontana néhány javaslata közel áll Virgilio Spada elgondolásához. Az a javaslata viszont, hogy a meglévőhöz kapcsolva még egy teret alakítson ki, hasonlót a későbbi piazza Rusticuccihoz, de annál mélyebbet, valószínűleg közvetlenül tükrözi Bernini utolsó terveit. („In alcune di queste proposte il Fontana giunge a soluzioni analoghe a quelle di Virgilio Spada, . . . Ma la proposta, che sembra rispecchi piu direttamente gli ultimi concetti del Bernini, è quella della formazione di una piazza aggiunta, analoga a quella che fu la piazza Rusticucci, ma assai piu profonda, . . .”) Azt hiszem azonban, hogy a fenti véleményt megfogalmazhatjuk kissé konkrétan, kevésbé óvatosan is. Fontana terve — bár némi módosítással — de lényegében pontosan megfelel annak a térrendszernek, melyet az 1667 előtti tervek elemzésére és Bernini későbbi vázlataira támaszkodva elég nagy biztonsággal rekonstruálni lehetett. Gondolatok ilyen mértékű véletlen egyezése majdnem teljesen elképzelhetetlen. Ha viszont Fontana már kezdettől fogva jól ismerte az utolsó Bernini-féle koncepciót, a két terv egyezik és ez az egyezés nem lehet véletlen ötlet-azonosság, akkor indokolt, hogy Fontana tervében ne csak a Bernini koncepció torzított tükörképét keressük, hanem a változtatások ellenére is magát az eredeti tervet. Ebben az esetben viszont a Fontana rajz értéke megnövekszik. Egyszerű utánzathból döntő bizonyítékká emelkedik, mely végső soron — és nem csak közvetve — igazolja azt a hipotézist, melyet a tér kiegészítésére már korábban felállítottunk.

Miután a befejezett tér alaprajzát megismertük, sétáljunk végig rajta képzeletben, s próbáljuk meg rekonstruálni a térhatást. Azt a végső élményt, melyet a végigjárás folyamán feltárló képek együttese nyújthatott volna. (Az elemzés során erősen támaszkodom Pogány Frigyes munkáira. Nemcsak az elemzés módszerét veszem tőle át, hanem azokat a konkrét megállapításokat is, melyeket saját megfigyeléseiből kiindulva a „Terek és utcák művészete” c.

könyvének szent Péter térrel foglalkozó részében kifejtett. Az eredmény természetesen nem minden részletében azonos. Az eltérés azonban nem nagyobb, mint amekkora a vizsgált térformák különbözőségeiből elkerülhetetlenül adódik.)

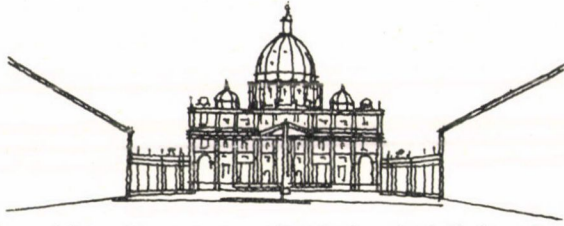
A térrel szemben támasztott igény már kezdettől fogva igen sokrétű. Kb. 100 000 ember részére kellett helyet biztosítani úgy, hogy a vatikáni palota erkélyén, vagy a templom áldásosztó loggiájában megjelenő pápát a tér minden pontjáról látni lehessen. Ez a megkötés számos problémát eredményezett, melyeknek egyidejű kielégítése szinte megoldhatatlan feladatnak látszott. Közülük kettőt érdemes külön kiemelni. Az a vizuális kapcsolat, melyet a zarándokok és a pápa között biztosítani kellett, megkövetelte, hogy a tér a templomhoz közel, egy lehatárolt területen belül bontakozzék ki. Ugyanakkor jelentkezett egy ezzel merőben ellentétes szempont. Azt kívánták, hogy Michelangelo kupolája a térre való belépés helyéről teljes szépségében érvényesüljön. Ehhez viszont a tér mélységét — az ideális határvonalhoz képest — legalább kétszeresére kellett megnövelni. A szent Péter térhez készített tervek ezért oszthatók a XVII. sz. elejétől kezdve tisztán két csoportra. A Maderno-féle megoldásban, sőt még Carlo Rainaldinál is az első, Virgilio Spada javaslatában pedig a második szempont dominál. Egyedül Bernini terve az, mely mindkét követelménynek egyaránt megfelel. Természetesen nem egyidejűleg és egy nézőpontból. Ez egyrészt lehetetlen, de különben is tagadná a barokk kompozíció egyik alapelvét, az időbeli folyamatosságot. Azt a módszert, mely a térbeli formákat úgy szervezi, hogy a különböző nagyságrendű elemek töretlen átmenetekkel kapcsolódjanak egymásba, s ennek eredményeként az együttes egy-egy részletéről nyert, hangulatilag is átszínezett képek fokozatosan vezessenek el a végső benyomáshoz. Ahhoz az összképhez, mely nem azonos a feltárási folyamat egyetlen megállított szakaszával sem, hanem a folyamat egészét összességében tartalmazza. A Bernini terv megértéséhez is az szükséges, hogy ne egy nézőponthoz viszonyítva elemezzük, hanem a mozgás folytonosságára épített, dinamikus hatású térrendszerként.

Az együttest két viszonylag rövid, egyenes út, a Borgo Nuovo és Borgo Vecchio megmaradt szakasza kapcsolta az Angyalvár előtti részhez. A közeledő ezeken végighaladva léphetett volna be a térre, annak a pontnak a közelében, melyet a korábbiakban már vizsgáltunk, és amelyről megállapítottuk, hogy a piazza Retta — bizonyos értelemben pedig a teljes térrendszer — optikai szervezőpontja. Egyedül már ez indokoltá tenné, hogy részletesebben foglalkozunk azzal a képpel, mely innen elénk tárul. Ezen túl azonban van még egy nem kevésbé fontos indoka. Bármilyen jellegű legyen is egy tér, nyitott vagy zárt, könnyen áttekinthető vagy problematikus, megértésében, hatásában mindig döntő szerep jut az első benyomásnak. Statikus térformánál azért, mert az első feltárási szinte maradéktalanul adja a teljes élmény minden szükséges feltételét. Ezért hat „befejezett”, esztétikailag „teljessé” záruló, önálló egységként. Dinamikus térrendszerénél pedig azért, mert az első ízben feltárási kép adja meg azt a hangulati alapot, melyre az összhataás szervesen ráépül. Ez a hangulati alap később módosulhat, akár át is válthat az ellenkezőjére, viszonyítási alapként még ekkor is aktív szerepet játszik. Az első képhez viszonyítva válhat „intimé” egy túltengő méretű interieur, vagy növekedhet monumentálissá egy különben nem túl nagyléptékű részlet. Mindez akkor kap különös jelentőséget — főként a barokkban — ha az építés irányított, a valóságostól eltérő, illuzív élményt akar kiváltani, s ennek érdekében az optikai hatásmó-



dosítás minden lehetséges eszközt kihasználja. Berniniről pedig tudjuk, hogy a szt. Péter térnél nem utolsó sorban a Maderno homlokzat optikai korrekciójára törekedett.

Maderno homlokzatának a nehézkes megjelenés, a nyomott arányok mellett volt egy másik jellemző tulajdonsága. Valódi, roppant méreteit alig lehetett érzékelni. Közelről még majdnem hegyként tornyosult az ember fölé, az épülettől távolodva azonban ez a monumentalitás egyre jobban csökkent. Magyarázata a felülettákolás módjában rejlik. Magassága a lépcsőzet felső szintjétől számítva meghaladja a 45 m-t. Ha ebből leszámítjuk az attika és a főpárkány méretét, még mindig egy megközelítőleg 30 m magas és 100 m-nél szélesebb felület marad, melyet csak a középrizalit és a korinthusi lizénák, illetve háromnegyed oszlopok rendje bont kisebb, vertikális szakaszokra. Az oszloprendnek viszont már az antik óta talán leg-sajátosabb vonása az, hogy mindig egy viszonylag steril, belső arányrendszer testesít meg, s önmagában, közbeiktatott motívumok nélkül nem érzékelteti a valódi, abszolút méreteket. Nem alakulhatott ki a megszokás révén sem olyan méretrend, melyet szinte ösztönösen asszociálhatnánk egy-egy oszlopformához, hiszen a léptékskála már a görög építészetben igen tág határok között mozgott. Delphoiban az athéniak kincsesháza, vagy az athéni Niké Apterosz és a Lyzikratész emlék jelentheti az egyik pólust. Ezeknek közvetlen, bensőséges világából számtalan átmenet vezet a selinusi G. templom, a milétoszi Dydimaiion vagy az athéni Olympeion lenyűgöző nagyságáig. Éppen ezért a S. Pietro homlokzatát is tetszés szerint növelhetjük meg, vagy csökkenthetjük le képzeletben, ez a primer tagolás jellegét, megjelenésének módját alig

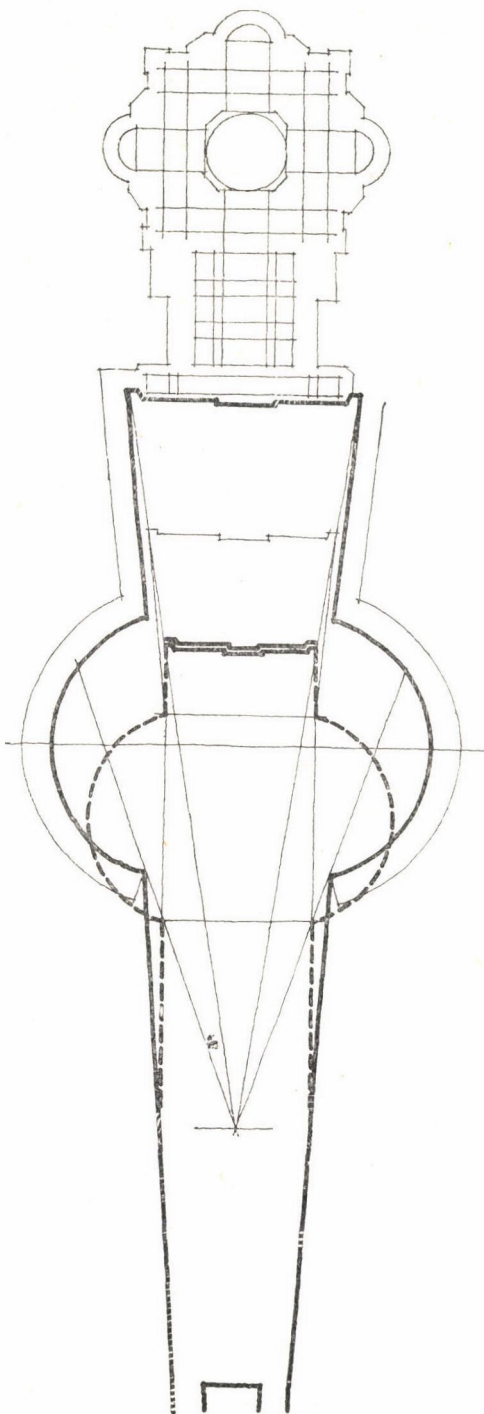


12—13. A térrendszer feltárulása a harmadik térrész elejéről. (Az alaprajzban szaggatott vonallal jelölve az érzékelhető térforma.)

befolyásolja. A tényleges méret érzékeléséhez nem az oszloprend ad támpontot, hanem azok a motívumok, melyek a közbenső falmezőket osztják; az ajtó és ablaknyílások, illetve az ablakokhoz hasonlóan keretezett fülkék. A S. Pietronál azonban ez a támpont is megtévesztő.

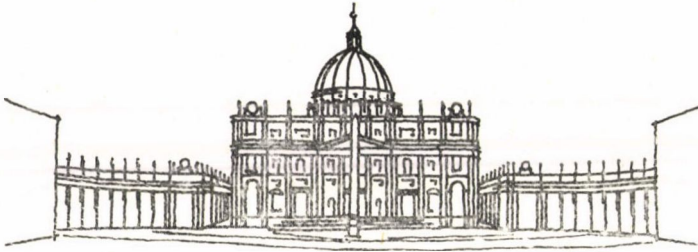
Maderno azt a tagolásrendszert vette át, melyet a szentély felőli részen Michelangelo alkalmazott. A rokonjellegű formák hatása nála mégis alapvetően módosult. Michelangelonál ez egy hangsúlyozottan centrális tömböt motívál, a kupola alépitményét. A tagoltság mértékét, egy-egy részforma nagyságát a kupola léptéke határozza meg. Ahhoz viszonyítva válnak indokolttá még olyan részletek is, melyek önmagukban, környezetükből kiemelve túlzottnak tűnnének. A nézőben fel sem merül az igény, hogy valamelyik formát a felhasználás helyétől függetlenül, analógiák alapján, ismert és megszokott épületekkel összevetve értelmezze. Maderno homlokzatánál viszont éppen ez az immanens indokolttság szűnik meg. A homlokzat elszakad a kupolától, önállóvá válik. Önállóságát a térbeli távolságon túl még csak fokozza kétdimenziós, síkban kifejlődő jellege. Ugyanaz a nyílásmotívum, melynek feladata korábban az volt, hogy a díszítendő felületet a kupola léptékéhez illő nagyságrendben ossza, — szerepe tehát kizárólag plasztikai — a megváltozott körülmények között maga is szerepet vált, s tényleges nyílásként kezd funkcionálni. A forma elsődleges, praktikus oldala válik uralkodóvá. Ez pedig egyben azt is jelenti, hogy hozzá a megszokott, a használat módjától függő tartalmat asszociáljuk. Mivel a homlokzat már eleve palotaszerű, ez az asszociált tartalom lényegében nem más, mint a S. Pietro-nak s hozzá hasonló megjelenésű, ismert palotáknak önkéntelen azonosítása.

A palotaépítészetben kialakult egy olyan racionális, a használhatóságot biztosító méretrend, melyet akkor is betartottak, ha az épület megjelenését, nagyságát zömmel a használatától független szempontok határozták meg. Kötött volt pl. a parapet, az erkélykorlát, vagy bármilyen fajta mellvéd mérete, mely mindig a mellmagasság alatt maradt, tehát nem haladta meg a 100—120 cm-t. Ezt a kötött méretet egyáltalán nem befolyásolta az, hogy fölötte milyen méretű nyílás helyezkedik el. Nem valami elvont arányviszony szabályozta, hanem elsősorban a praktikusság. A S. Pietro homlokzatánál Maderno fordítva járt el. Úgy ismételte meg kétszeresére növelt méretekkkel a későcinquecento-ban gyakori, nagyszloprendes palotasémát, hogy közben változatlanul megtartotta az eredeti arányösszefüggéseket. Ennek eredményeként a kapuszerűen tág emeleti ablakok alatt a ballusztteres mellvéd, vagy középen az áldásosztó erkély korlátmagassága nagyobb 2 m-nél. A méretnövelés emiatt elég problematikus. Kissé távolabbról nem érzékeljük azt a monumentalitást, melynek



a tényleges nagyságból adódnia kellene. Egy-egy részlethez, pl. az ablak mellvédjéhez a megszokott, a tapasztalat révén automatikussá begyakorlott méreteket asszociáljuk, s ehhez csökkentjük le képzeletben a homlokzat egészét. Nehéz eldönteni, hogy ezt az ellentmondásos jelenséget tudatos megfontolás teremtette-e, vagy véletlenszerűen keletkezett. Az azonban biztos, hogy az összhatásnak máig is egyik döntő tényezője. A homlokzat valódi, és erősen redukált, asszociatívnak nevezhető képe között olyan feszültség támad, mely nemcsak a külső hatását, hanem közvetve a belső hangulatát is jelentékenyen módosítja. Lehetséges, hogy Madernónál ez a feszültség a véletlen szülötte, Bernini azonban igen tudatosan kiaknáta. A homlokzat optikai korrekcióját olyan eszközök segítségével valósította meg, melynek érvényesülését maga a homlokzat támogatta.

Bernini végső tervében a piazza Rusticucci trapéz formájú, elnyújtott tér, melynek oldalai a templom felé enyhén szétartanak. A divergáló forma tulajdonképpen egy ellenperspektívát teremt. Korlátozza a mélység érzetét keltő rövidülést, ezáltal a látszati tér mélységét a valósághoz képest elég erősen lecsökkenti. A redukció mértéke természetesen akkor a legnagyobb, ha a Borgók betorkollásának helyéről, a teljes rendszer kezdőpontjáról szemléljük. (12. és 13. ábra.) Innen a templom és a néző közötti érzékelhető távolság megközelítőleg a felére csökken. Úgy tűnik, mintha a piazza Obliqua keleti oldalának távolságában állana egy a valódinál felényivel kisebb épület. Ez pedig pontosan megfelel annak a méretesökkenésnek, melyet az előbbieken tárgyaltunk. A piazza Rusticucci kezdetéről nézve a homlokzat asszociatív képe és az ellenperspektíva által kijelölt helye tö-



14–15. A térrendszer feltárlása a harmadik térrész közepéről

kéletesen fedésbe kerül. A két tényező kölcsönösen támogatja egymás hatását, úgy, hogy a feltárló kép szinte már egy stabil, valóság-hű állapot benyomását kelti.

Joggal idézhetjük fel Francesco Milizia egyik megállapítását. A Scala Regiával kapcsolatban írja, hogy néha úgy tűnik, Bernini már nem is a hely adottságaihoz alkalmazkodott, hanem magát a helyszínt alakította a képesnek megfelelővé. („cosicchè sembra, che non la scala sia adattata al luogo, ma il luogo alla scala.”) A S. Pietrora vonatkoztatva is elmondhatjuk, az előbbi képnek minden egyes eleme olyan szerveséggel kapcsolódik össze, mintha Maderno a hosszázat és a homlokzatosat a Bernini által később választott nézőpont ismeretében tervezte volna. Ilyen távrolról szinte eltűnik a hosszahajó, rá látunk a tambur alsó párkányára. A kupola látszólag előbbre kerül, mintha közvetlenül a homlokzatsík fölött emelkedne, s ezzel majdnem maradéktalanul visszaáll a centrális hatású tömegnek az az egysége, mely Michelangelo tervét jellemezte. A kezdőpontról nézve a térrendszer egésze a templomnak ehhez az optimális feltárlásához igazodik. Nem önállóan hat. Szervezett keret csupán, melynek feladata az, hogy legelőnyösebb oldaláról mintegy bemutassa a templomot. Tulajdonképpen nem is térként jelenik meg. Térszerűvé tágult, ünnepélyes felvonulási út, mely törés nélküli, folytonos átmenetet teremt a Borgók és a templom előtti tér között, s ugyanakkor már a belépés pillanatában határozottan irányítja a tekintetet. Ezt az irányítottságot nem bontja meg egyenetlen mellékes, a figyelmet elterelő motívum sem. Azon a ponton állunk, melynél a korridorok meghosszabbított párkányvonala a horizontsíkot metszi, így a piazza Retta még egyáltalán nem jelentkezik, s a piazza Obliqua is éppen csak jelzi az út végében érzékelhető kis teresedés. A harmadik térrész rávezető, úthoz hasonló funkciója csorbítatlanul érvényesül.

Továbbhaladva a kezdő kép jellege hirtelen megváltozik. (14 és 15 ábra.) Az addigi stabilitást egy újszerű, szinte lépésenként módosuló, de állandóan egyensúlyban tartott belső dinamizmus váltja fel. A kibontakozás folyamatának egy-egy lehatárolt szakasza most sem bizonytalan. Önmagában véve továbbra is meghatározott minden egyes új kép, csupán a korábbiakhoz viszonyítva válik instabillá, s kezd egyre jobban ellentmondani az általános tapasztalatnak.

A tárgyak térbeliségének, a tér mélységének ismeretét gyakorlat útján sajátítjuk el. Mozgásélmények sorozata alakítja ki azt a képességünket, hogy egy távolságot megbecsüljünk. A belénk idegződött tapasztalat alapján tudjuk, hogy a megbecsült távolság mekkora utat jelent, megtétele milyen mozgásmennyiséget igényel, s hogy ennek során milyen ütemben közeledünk a végpontjához. A S. Pietronál ez a tapasztalat látszólag csődöt mond. Előre-

haladunk, de nem közeledünk. A templom érzékelhető távolsága változatlanul megmarad még akkor is, mikor az eleinte teljes hosszúnak vélt útszakaszon már végighaladtunk. Úgy tűnik, mintha az épület mozgásunkkal egyező ütemben hátrálna előttünk. E jelenség magyarázata annyira kézenfekvő, hogy nem szükséges részletesebben tárgyalni. A harmadik térrész ellenperspektívájának ereje állandóan csökken, de ugyanakkor fokozatosan megnyílik a piazza Retta, s egyre jobban kitarúl a kolonnád első íve. A három tényező pedig együttállításában szinte rögzíti a kezdeti távolságot, de csak azt. A perspektíva adta csalódás nem változtat azon a tényen, hogy valójában mégis megtettük az út egy jó részét, s ennek megfelelően növekedtek a homlokzat relatív, a látómezőhöz viszonyított méretei. Az optikai percepcio valószerű, csalódásmentes elemei azonban itt nem a biztosabb képalkotást szolgálják, nem a térrendszer reális felismerését segítik elő. Az állandóan növekvő méret és az állandóvá rögzített távolság ellentétes, a tapasztalattól idegen egysége szinte szabad utat nyit a képzetnek, s a látvány illuzív oldalát erősíti. Az ellentmondás egyik eredménye az, hogy majdnem tetszésünk szerint választhatjuk meg azt a háttérvonalat, melynél az illuzív kép és a valóság egymásnak pontosan megfelel, s így a tényleges adottságtól függetlenül, egyéni igényeink szerint fokozhatjuk a tér és a templom monumentalitását.

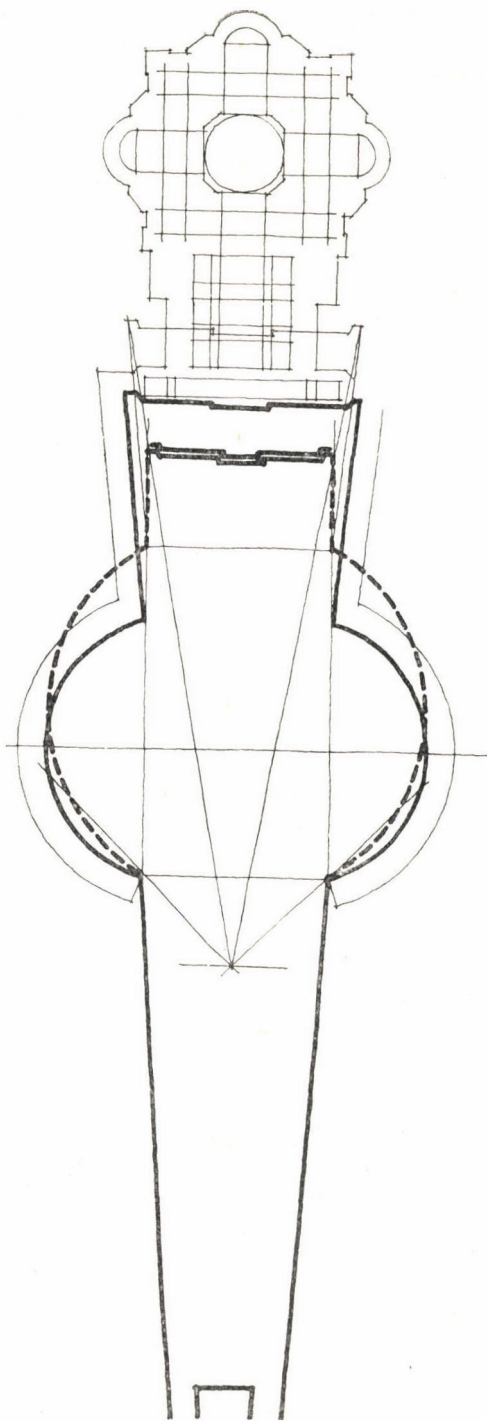
A harmadik térrész feladata éppen ez az előkészítés, a teljes élmény intonációja. Az, hogy megteremtse a néző és a templom között azt a sajátos kapcsolatot, melynek ereje hat akkor is, mikor a feltárlás feltételei már megváltoztak. Az előkészítés szakaszában tehát a mondanivaló központi témája a S. Pietro. A tér szerepe alárendeltebb, az, hogy a főtéma érvényesülését támogassa. Ez a viszony majdnem teljesen visszájára fordul, mikor a kolonnádok közelébe érkezünk. (16. és 17. ábra.) Nagyjából ez az a távolság, melynél a kupola és a homlokzat metsződése kezd kellemetlenné válni. A tambur elsüllyed a párkányvonal mögött, s a laternáig felnyúló obeliszk háttérében, a palotaszzerű épülettől független motívumként jelenik meg a kupola. Mégsem érezzük bántónak ezt a szervezetlenséget. Figyelmünk más témára összpontosul. Hatalmas méreteivel, teljes szélességében tárul elénk a piazza Obliqua. Látványa a tényleges nagyság s a gyors kibontakozás miatt annyira megragadó, hogy hozzá képest szinte észrevétlenné mérséklődik az együttes többi része. Önálló, domináns hatását tovább fokozza a kiemelt, a két szökőkúttal és az obeliszkkal jelzett kereszt tengely, a haladás korábbi irányát gátló kontraszt. A kompozíció hangsúly a templomról a terre toldik át, olyan mértékig, hogy itt tulajdonképpen nem is maga a templom vesz benne részt, hanem inkább annak a tudatban élő, az előkészítés fázisában kialakított képe.

Az illúzió és valóság társításának korábbi feltételei természetesen most is adóttak. E nélkül illuzórikussá válna az a törekvés, hogy a centrális és hosszahajós tömeg kapcsolásából eredő hibákat a néző egy tudatbeli kép segítségével korrigálhassa. A piazza Obliqua elliptikus jellegű tér. Nem kimondottan ellipszis, mert egy kissé nyújtott négyszögből s az ezt két oldalon bővítő körszegmensektől áll. Első feltárlásánál mégsem az elliptikus formát és nem az összetett rendszert érzékeljük. Ha elérkezünk annak a pontnak a közelébe, ahol az együttes fő tengelye és az Obliqua nagyobb méretével azonos átlójú, az obeliszk köré megvondható kör egymást metszi, a tér nem elliptikusnak tűnik, hanem kör alakúnak. A csalódás többszörösen is megalapozott. Részben az általános tapasztalaton nyugvó, pszichikai magyarázata van, de a térszint alakításának módjából is következik.

A templom eddig folytonosan hátrált, s távolsága most még nagyobbnak látszik, mint amekkora a térre való belépés pillanatában volt. Ez a mélységirányú mozgás szinte magával vonja a kolonnád velünk szemben fekvő sarokpontjait. Önmagában már ez elég lenne ahhoz, hogy a teret körre tágítsa, de ítéletünket még szilárdabbá teszi a tapasztalat. A valóságban tiszta körformával eléggé ritkán találkozunk, csak akkor, ha a kör a látókúp tengelyére merőleges síkon s ugyanakkor koncentrikusan helyezkedik el. Tudjuk viszont azt, hogy az ellipszis általában nem más, mint a kör egyik speciális megjelenési formája, mely a szükséges nézőpont megválasztásával, vagyis a megfelelő síkra transzponálva körre változik. Ez a tapasztalat annyira általános, hogy az ellipszisbe rendszerint mindenfajta transponálás nélkül beelátjuk a kört, néha még akkor is, amikor ez merőben indokolatlan. Építészeti tereknél nem minden esetben következik be az érzékelt formának ez az automatikus kiegészítése. A S. Andrea al Quirinale, vagy a S. Carlo alle quattro Fontane pl. olyan egyértelműen körülhatárolt, kisméretű tér, melynél a forma tévedésmentesen percipiálható, legfeljebb a hossz és szélesség közötti különbséget véljük a ténylegesnél kevesebbnek. A szt. Péter térnél azonban a feltételek olyanok, hogy szinte kényszerítik a nézőt valamilyenfajta kiegészítésre.

A piazza Obliqua akkor tárul fel a legteljesebben, ha a mai piazza Rusticucci középpontjára állunk. A kereszt tengelyt jelző porticus innen kb 150, a kolonnádok nyugati széle pedig majdnem 200 m. A nagy távolság eleve megnehezíti a méretek pontos érzékelését. A különbségek eléggé elmosódnak, ezért a térformát a körhöz közelállónak érezzük. Tovább erősíti ezt a csalódást az, hogy az alaprajz önmagában véve nem befejezett. Határát ugyan kijelöli két oldalról egy-egy körszegmens, de ezek megszakadnak, még mielőtt félkörre zárulnának. A megkezdett vonalat viszonylag szabadon vezethetjük tovább. Önkéntelenül az egyetlen rögzített méretet, a nagytengely hosszát vesszük alapul, és a tér mélységét ennek arányában növeljük meg bezáruló körre. Bernini azonban itt sem elégedett meg azzal, hogy a tervbe vett hatást néhány tényező összjátékára bízva. Minden lehetséges eszközt felhasznált, hogy az optikai csalódásnak a teljes valóság látszatát kölesönözze. A tér nivója nem vízszintes, a centrum felé teknőszerűen mélyül. Az enyhe lejtés nem annyira az alapfelületet, hanem inkább az alapfelületre való rálátást növeli meg, különösen a kistengely mentén, s ezzel segíti elő, hogy a tér a ténylegesnél mélyebbnek tűnjék.

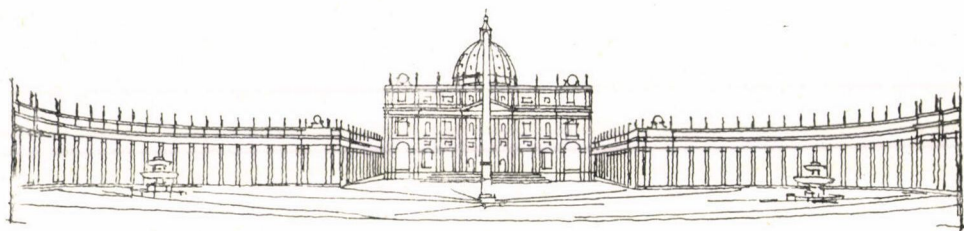
A körre táguló elliptikus tér távolítja, a trapéz formájú piazza Retta közelebb hozza a templomot. A két hatás egymás ellenében dolgozik, gyakorlatilag meg is semmisíti egymást, mégsem tekinthetjük ezt a megoldást az alaprajz öncélú raffinériájának. Egy nézőpontból, statikus szemléletben érthetetlen, a rendszer egészébe, a határok barokk sorozatába mégis szervesen belepül. Az előbb már tárgyaltuk azt, hogy a piazza Obliqua első feltárulásánál a kompozíció súlypontja áttolódik, s a templom korábbi szerepét maga a tér veszi át. Ez a témaváltás kezdetben főként vizuálisan jelentkezik, figyelmünket a nagyszabású látvány attraktív ereje nyűgözi le. Az eleinte formális szerepére később telítődik tartalommal, s válik funkcionálisan igazolttá. A kolonnádok körébe lépve gyorsabban jutunk el az obeliszkgig, mint ahogy ezt vártuk. A körülöttünk hirtelen kibomló, centrális jellegű tér, a haladás felgyorsult ritmusa azt az érzést kelti, hogy nem csak mi haladtunk. Mintha életre támadt volna Bernini híres vázlata, a világot átölelő óriás, maga a tér jön elénk, valós cselekvéssé válva a fogadás szimbólumát. Levétközi addigi tartózkodását a



templom is. Az obeliszkig érve megszűnik az ellipszis távlatnövelő hatása, a trapéz alakú piazza Retta ellenperspektívája meg egyre erősebben érvényesül. Az ellentét révén felfokozott mozgás váratlanul szinte emberközelségbe hozza a homlokzatot. (18. és 19. ábra.)

Előkészítő szakaszában a S. Pietro előtti térsor még kissé alárendelt szerepet játszott. Egy rajta kívül álló célra irányult. Rávezető, szervező feladata volt az elsődleges. A piazza Obliquán önálló térré teljeseedik. Ez az önállóság azonban nem valami renaissance szellemű önmagába zárttság. Függetlensége csak viszonylagos, közvetve még ez is a templomot szolgálja. Azzal, hogy magára vonja a figyelmet, áthidalja azt az útszakaszt, melyről nézve a kupola és a homlokzat összemetsződése a legkellemetlenebb, és éppen a kritikus út megtételéhez szükséges idő tartamát tölti ki a befejezettség, a megérkezés élményével.

A feltárlás utolsó fázisában újból a templom dominál. A piazza Retta megismétli a bevezető térrész rendszerét, így hatásának jellegével is azt a folyamatot vezeti tovább, melyet a piazza Obliqua átmenetileg megszakított. De csak a módszer azonos, a téma időközben módosult. Ilyen közelről a kupola már majdnem észrevétlenül háttérbe húzódik. A kibontakozó képet egyértelműen a homlokzat uralja. A tér ennek hangulatához igazodik. Tágan lendülő kolonnád helyett tömörebb, lizénákkal tagolt korridor keretezi. Az axiális rávezetés itt kissé megtorpan. Egy udvarszerű térbe torkollik, mely az Obliquara emlékeztetően már-már önállóvá teresedik, de bizonyos mérvű gátlással átveszi az indító képsor dinamikáját is. A tér kettős jellegű. Önmagán túl, a fölé rendelt homlokzatra utal, s ezzel haladásra ösztönöz, ugyanakkor a lát-

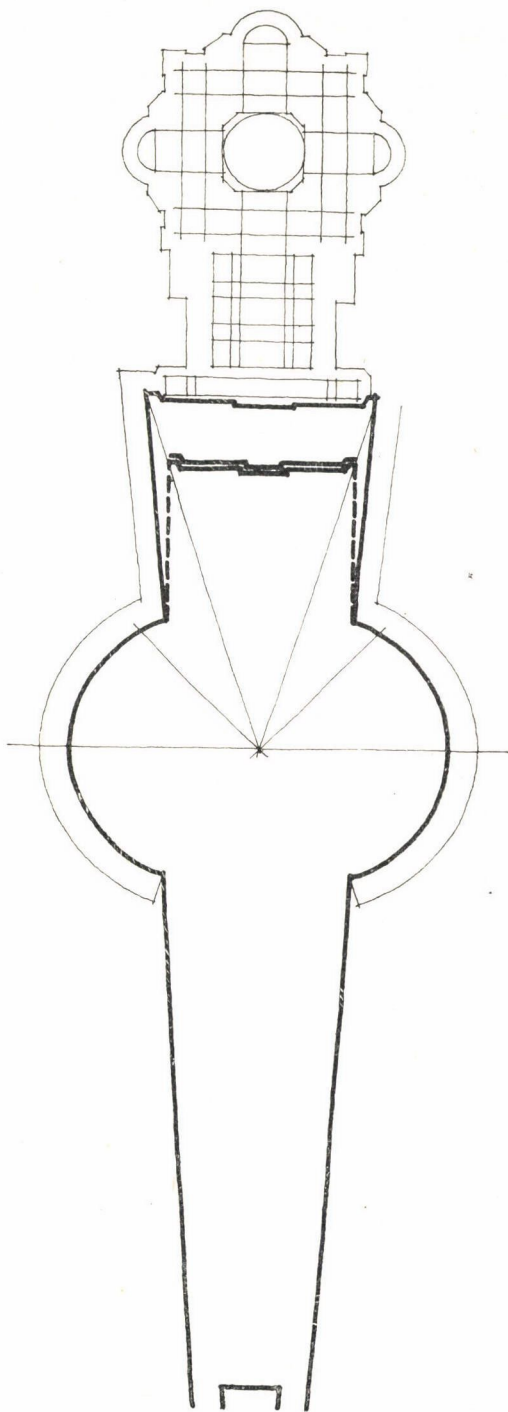


16—17. A térrendszer feltárlása a piazza Obliqua közeléből

vány nyugalmával — különösen kezdetben — megállásra késztet. A francia kastélyok előudvarára hasonlít. Azok gyűjtik be ilyen szervezettel a környezetet, s korlátozzák lassú átmenettel az épülethez illővé a tájat. Az eltérés tulajdonképpen csak az, hogy a S. Pietrónál az utolsó térrész nem a végtelen természeti teret, hanem a végtelenre csupán illuzionizmusával utaló tércsoportot kapcsol össze az épülettel.

A piazza Retta feladata az, hogy valamilyen szintézist teremtsen, hogy fokozatosan oldja fel a térrészek egymás közötti és a templomhoz viszonyítva jelentkező feszültségét. A feloldás már eleve kettős természetű folyamatot jelent, hiszen az adott tulajdonságok megőrzését és megszüntetését egyidejűleg követeli. A S. Pietrónál azonban ennek még további, speciális indoka is van. A centrális tömeg hosszirányú bővítéséből, és a homlokzat nyomott arányaiból, ellentmondásos tagolásából adódó hibákat Bernini már kezdettől fogva kettős módszerrel korrigálta. Olyan rálátást biztosított, melynél a kupola vertikálitása ellensúlyozta, s ezzel mintegy magához emelte a homlokzatot. Ezen kívül a feltárlás feltételeit úgy szabályozta, hogy sem a nagyságrendet, sem a távolságot pontosan felmérni ne lehessen. A néző így állandóan arra kényszerült, hogy a látott képet korábbi élmények asszociációk alapján folytonosan továbbépítse, s az illuzív benyomások egymást módosító sorozatából önállóan rekonstruálja a reálisnak vélt összefüggéseket. A tudat aktív, képalkotó tevékenysége azonban ezáltal a valóság korrekciójának egyik jelentős eszközévé vált. Lehetőséget adott arra, hogy a ténylegesen érzékelt helyébe egy olyan új, de szintén illuzív látványt konstruáljunk, mely tartalmazza a feltárlás korábbi képsorának számos jellemző elemét, s ugyanakkor a teljes bizonyosság látszatát adja, hiszen éppen az érzéki csalódás kiküszöbölésének igényéből keletkezett. A térkompozíciónak e két alapvonását veszi át a piazza Retta.

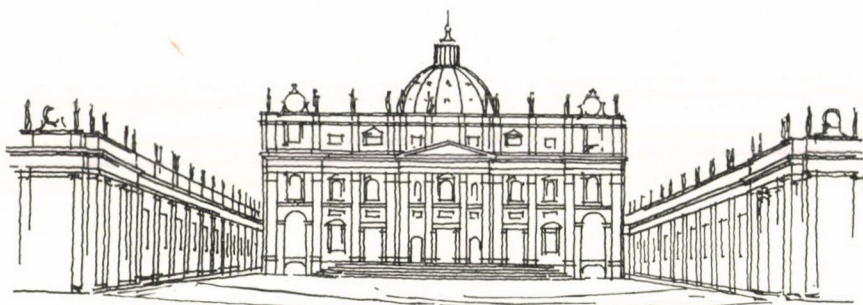
Közeli nézetből a kupola már nem érvényesül. Nem emelheti fel magához a homlokzatot, ezért — Bernini szavaival élve — a homlokzatnak kell önmaga fölé emelkednie. („... in certo modo si sarebbe sollevata sopra se stessa.”) A szakirodalom elég részletesen tárgyalja, hogy Bernini ezt milyen eszközökkel valósította meg. Alkati adottságainkból következik, hogy helyzetünket mindig egy derékszögű koordinátarendszerben határozzuk meg. A biztos helyzet-érzés vágya általában annyira erős, hogy az alaptípushoz közelálló térformákat gyakran nemesak viszonyítjuk e koordinátákhoz, hanem ösztönösen át is formáljuk derékszögűvé. A trapéz így bizonyos határok között — természetesen csak akkor, ha a szimmetria tengelyében állunk — derékszögű négyszögnek érzékeljük. A hozzánk közelebb fekvő méretet vetítjük át automatikusan a távolabbi oldalra. A S. Pietro esetében ez azt jelenti, hogy a homlokzat szélessége látszólag a piazza Retta kisebb oldalának hosszára csökken. A magasság



helyes érzékelését azonban semmi nem gátolja, ezért a csalódás itt nem annyira a méreteket, hanem elsősorban az arányokat változtatja meg, és a homlokzatot a ténylegesnél magasabbnak tünteti fel.

A divergáló forma ugyanakkor továbbra is biztosítja azt, hogy maga a tér együtt mozogjon a rajta haladóval, s ne csak passzív keretként övezzé az embert. A templomhomlokzat lassan most is hátrál. Igaz, hogy mozgásának üteme nem annyira gyors, mint eleinte. Az ellenperspektívát adó tér mélysége, ennek megfelelően ereje a korábbihoz képest lényegesen csökkent, a piazza Retta közepéről pedig, mikor a látómezőt egészében a homlokzat tölti ki, teljesen meg is szűnik. A tér önmozgásának ilyen mérvű korlátozása érthető. Feladata itt már nem az, hogy dinamikája révén közvetlenül hasson. Az épület túlságosan közel van ahhoz, hogy valóság-hű érzékelését az illúziót rontó, bántó torzulás nélkül módosítani lehessen. A merev térhatárok fellazításának célja inkább az, hogy a piazza Obliqua átmeneti nyugalma után újra felidézze, ébren tartsa az első benyomások hangulatát, visszaállítsa a néző és a templom korábban kialakult viszonyát, s ezzel megteremtse annak a léptékváltásnak pszichikai feltételeit, mely a végső élmény kibontásának egyik jelentős eszköze.

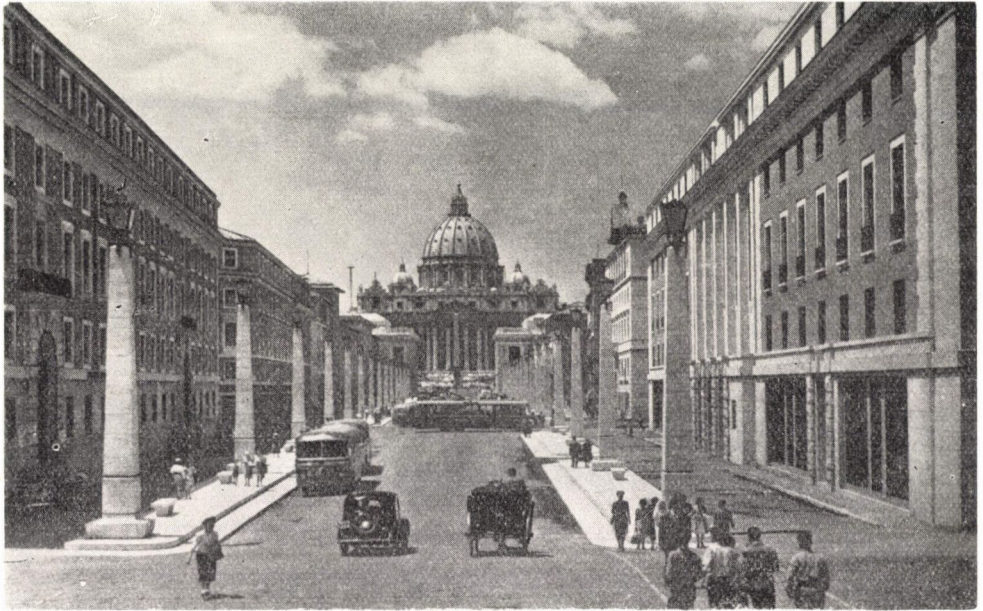
A szt. Péter térnél hiányzik az a közbeiktatott léptékrendszer, mely fokozatos átmenetekkel vezet az embertől az épületig. Ez természetes, hiszen az abszolút méretek pontos közvetítése, a térbeli viszonylatok vizuális rögzítése megszüntetné azt a lehetőséget, hogy a valóságot egy csupán a tudatban élő, de a realitás erejével ható kép segítségével korrigáljuk. A feltárlás első szakaszában — mint már tárgyaltuk — a közvetítő lépték szerepét olyan asz-



18–19. A térrendszer feltárulása a piazza Obliqua középpontjából

szociatív méretek töltik be, melyeket a megszokás, a tapasztalat adta beidegzés társít egy-egy formához. Ennek alapján a térrendszer egészét s vele együtt a templomot a tényleges nagyságnak majdnem felére redukáljuk. Ahhoz, hogy ez az asszociatív méret valójában hasson, bizonyos távolság szükséges. A piazza Rettán már érvényét veszti. Az épület fokozatosan saját méreteihez növekszik. Ekkorra viszont — kellő perspektíva hiányában — a homlokzatot csak részleteiben tudjuk áttekinteni, s most az előbbi folyamat fordítottja játszódik le. Korábban a tényleges épület hozzánk viszonyított nagyságát határoztuk meg, s az ehhez szükséges léptéket adta egy tudatunkban élő méretrendszer. Most a templom összképét őrzi tudatunk, egy bizonytalan nagyságrendű, dinamikus, tágítható képet, s ehhez viszonyítva válnak relatív léptékké azok a részletek, melyeknek abszolút méretét közvetlenül, csalódás nélkül érzékeljük. Eddig úgy éreztük, hogy a változó, egymást helyesbítő benyomások fokozatosan megközelítik, s egyre tisztábban tükrözik a valóságot. A térsort végigjárva aztán kiderül, hogy ez a közelítés látszólagos volt. Amikor alkalmunk adódna arra, hogy legalább retrospektíve, de végre tévedéstől mentesen a tér teljes rendszerét magunk számára összegezzük, nemcsak az élményszerű reális elemek összegeződnek, hanem ellentmondásai is. A lépték, amelyhez viszonyítanánk, egyértelműen meghatározott. A kép azonban, melynek valós nagyságát keressük, meghatározatlan. A kétszeres áttétel, az ellentmondásból támadó feszültség szinte korlátlan szabadságot ad a képzeletnek. Végső soron a befejező élményt — a valóság adataiból elindulva — igényeink, tetszésünk, nem egy esetben hangulatunk szerint magunk alakítjuk.

Bernini kompozíciós módszere szokatlan tisztasággal áll előttünk. A tervbevett korrekcióhoz nem valami későrenaissance szellemű, egy nézőpontra szervezett álperspektívát használt segítségként. A perspektivikus hatások egész sorát alkalmazta, s kapcsolta be olyan szervességgel a mozgás folyamatába, hogy a néző akaratlanul is átveszi e rendszer logikáját, s a szükséges módosításokat önmagában, de mindig a rendszer által szabott határokon belül, egyedül végzi el. Érdemes lenne részletesebben foglalkozni a térkompozíciónak ezzel a sajátosan barokk módjával már csak azért is, mert az illuzionizmusnak és a korra elég gyakran jellemző teatralitásnak igen érdekes problémáit veti fel. A kérdés azonban annyira szerteágazó, hogy tárgyalása szinte önálló tanulmányt igényel, s ez már meghaladja e dolgozat eredeti célkitűzését. Elég, ha néhány megjegyzésre szorítkozunk, mely a vizsgált téma szempontjából elsősorban fontos.



20. A via della Conciliazione

Az az élménysor, melynek menetét az eddigiekben röviden felvázoltuk, csak akkor teljes, ha a S. Pietro előtti együttest egy nyújtott, már majdnem útként ható harmadik térrésszel kiegészítjük. Ez biztosítja azt az előkészítést, melyre alapozva a térrendszer minden további eleme, egyébként önkényesnek tűnő megoldása indokolttá válik. Az esztétikai elemzés tehát továbbmenően megerősíti azt a hipotézist, melyet az építés történetének néhány adata, s különösen Bernini perspektivikus vázlata már eddig is elfogadható módon igazolt. Látszólag ugyan ez ellen szól Bernini másik vázlata (4. ábra), melyen a piazza Obliquához csak egy kis mélységű bevezető rész csatlakozik. Azonban ha figyelembe vesszük azt, hogy mindkét vázlat egy időben, 1667 elején készült, amikor Bernini nem csupán a tér továbbépítésének elméleti lehetőségét vizsgálta, hanem konkrét tervet dolgozott ki a befejezésre, joggal tekinthetjük mindkét változatot egy egységes elgondolás részeinek, a kongregáció elé terjesztett terv résztanulmányának. Semmi nem indokolja, hogy az utóbbit önálló javaslatként kezeljük. A rajz határozottan feltünteti a piazza Rettát és a kolonnádokat, a Rusticucci helyén viszont nem teret jelöl, hanem egy pontosan nem azonosítható alaprajzot, ennek északi oldalán felismerhető módon a Borgo Nuovot, a délin pedig egy ívesen hajló, a kolonnád sarokpontjától induló útvonalat. A két út térhez viszonyított helyzete, általában a piazza Obliquától keletre eső terület ábrázolása eltér az akkori tényleges állapottól, de lényegében egyezik a perspektivikus vázlat megfelelő részével. Valószínű tehát, hogy Bernini itt nem a tér kialakításának konkrét formáját, hanem a teljes térrendszer feltárulásának egyik jellemző pontját vizsgálta. A tér feltárulását arról a pontról, melyet a 16. és 17. rajz elemez, s melynek jelentőségével, az összhatásban játszott szerepével már foglalkoztunk. Ebben az esetben viszont

az alaprajzi vázlat szervesen beilleszthető a Bernini tervbe, s nem cáfolja, hanem igazolja a rekonstrukció helyességét.

Bernini végső tervétől a szt. Péter tér mai formája elég erősen, és éppen lényeges vonásaiban különbözik. A szakirodalom méltán bírálja a harmincas években végrehajtott munkát. Ekkor ugyanis megváltozott az addigi, befejezetlenségében is hiteles állapot, de a továbbépítés figyelmen kívül hagyta a rendszer adottságait. Bernini kezdettől fogva a Borgo Nuovohoz alkalmazkodott, ennek iránya határozta meg a kolonnádok közötti nyílást és a piazza Retta keleti sarokpontjait. Az új terv azonban a Borgo Vecchio déli vonalát őrizte meg, ennek szabálytalanságát vetítette át a via della Conciliazione északi oldalára. A tér és a Borgók közötti szerves kapcsolat ezzel lényegében megszűnt. A tervezők nyilvánvaló módon arra törekedtek, hogy csak a templomot vonják be vizuálisan a városképbe. Ennek érdekében az út tér felőli végét még jobban leszűkítették, s két benyúló, pylon-szerű építménnyel akadályozták meg, hogy a tér távolabbi nézetből érvényesülhessen. Kétségtelen, hogy ez a megoldás átmentette a térhatásnak azt a váratlan, kissé középkorias jellegét, melyet az átmenetnélküliség, a hirtelen kibomlás biztosított, de ezt a feltárulást egy olyan esetleges ponthoz kötötte, melynek helyét semmi nem indokolja. A piazza Rusticucci ma túlságosan kicsi ahhoz, hogy perspektívája a tér hatásában önállóan is belejátsszon, ahhoz viszont túlságosan mély, hogy a piazza Obliquát legattraktívebben bemutató előtér szerepét játszassa. A szt. Péter tér együttese a nagyarányú rendezési munka ellenére sem vált befejezettebbé. A kiegészítés nem Bernini tervét követte. A befejezetlenségből adódó, s három évszázad alatt megszokott ad hoc vonásokat merevítette véglegessé.

Érkezett 1965 december hóban.