

## A SZENT ÉS A PROFÁN SZIMBOLIKÁJA AZ ÉPÍTÉSZETBEN

FIZIKAI ÉS METAFIZIKAI ÜZENETRÉTEGEK ÉPÍTÉSZETI JELEKBEN

SÓLYMOS SÁNDOR\*

tanszékvezető egyetemi docens

### A HIEROPHAN ÉS A PROPHAN ÉRTELMEZÉSE

Ez a tanulmány nem informatív, sokkal inkább meditatív kíván lenni. Nem azt akarom elmondani, hogy ami van, az mit ér(het), hanem azon kívánnék tűnődni, hogy ami van, az mit jelent(het). Nem annyira a „szakralitás” és a „szekularitás” építészeti szimbolikájáról szeretnék beszélni, hanem az építészeti kvalitásokban egyszerre – egymást kiegészítően – megnyilatkozó megszenteltségről és hétköznapi-ságról. Intellektuális magasrendűségről és praktikus célszerűségről. Ebben az értelmezésben a megnyilatkozó szent-ség nem lesz feltétlenül a vallásos értelemben vett SZENTSÉG fogalmával egybeeső, míg a megmutatkozó profán-ság sem lesz feltétlenül az, amivel szellemi dimenziókban nem lehetne mit kezdeni.

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

Fordítva is működik a dolog. Azt is mondjuk, ha valamilyen emelkedett jelentésű dolog, vagy pl. kulturális, vallási, szexuális tabu, művészeti alkotás a szokásostól eltérő, ahhoz nem méltó kontextusban fordul elő, hogy a helyzet, az ilyen környezet a jelentését profanizálja. Pl. amikor híres zenedarabok közismert főtémáját mobiltelefonon halljuk a telefoncsöngés helyzetében, ami hovatovább az eredeti zenemű élvezetét teszi lehetetlenné.

A „szent” és a „profán” szavakat nem a szokásos jelentésben használja a tanulmány. Leginkább Mircea Eliade *A szent és a profán* c. könyvében „A szent megnyilatkozik” című bevezető fejezet értelmezése áll legközelebb az általunk itt al-

\* Magyar Képzőművészeti Egyetem, Művészetelméleti Tanszék, 1062 Budapest, Andrássy út 69–71; tel.: 342-1738/11; fax: 342-1563; e-mail: solymos@arts7.hu

kalmazott jelentésekhez. Ezért választottunk olyan címet, amely félre nem érthető formában utal Eliade könyvére. Az előadásban az építészeti – építészethez közeli – jelenségek, ornamentált, strukturált felületek szimbolizmusával (ennek egy részterületével) szeretnénk foglalkozni abból a megközelítésből, ahogyan ezekben mindenkor/mindenhol megnyilatkozik a kozmikus, az egyetemes elrendezettség, és ahogyan ezek megjelenhetnek a mindenkori/mindenholi kozmosz-felfogásnak megfelelően.

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

## ÉPÍTÉSZETI JELENSÉGEK, JELEK

Az építészeti jelenség mindenkor és mindenhol túlmutat önmagán. Azon túl, hogy célszerű és hétköznapi igényeinket elégíti ki, a világról kulturális és civilizációs kódok révén feltárható üzeneteket is kommunikál. A mindenkori építészet „paradoxális médium”. Amit látunk, amire használjuk térben és célszerűen, azon túl intellektuális viszonyt kell kialakítanunk vele. Az építészet hétköznapi (anyagi, használati) kontextusban működik, de minősége (minemúsége) szellemi, interpretációs kontextusban hat, ott nyeri el az értelmét – ott nyilvánul meg – „nyilatkozik meg”. Intelligibilis (csak elgondolható) térben és célszerűségben kell megragadnunk, interpretálnunk, hogy lényegének közelébe juthassunk. Azt mondja Eliade: „Nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy minden hierophania (a szent-ség megnyilatkozása) – még a legelemibb is – paradoxon. (...) A szent kő továbbra is csak kő (profán nézőpontból), miben sem különbözik az összes többi kőtől. Azok számára azonban, akiknek a kő, mint szent(ség) nyilatkozik meg, a kő közvetlen valósága természetfölötti valósággá alakul át. Azon emberek számára, akiknek vallási élményük van, az egész természet mint kozmikus szentség nyilvánul meg. Ilyenkor a kozmosz egésze hierophaniává válik.” Viszont – egészíteném ki Eliade véleményét a saját szavaimmal – azon emberek számára is, akik esetleg nem igényelnek vallásos magyarázatot a világ dolgaival kapcsolatban, lehetséges a természet vagy a civilizáció jelenségeivel kapcsolatban megrendítő<sup>1</sup> élmény és ezt a művészet ké-

<sup>1</sup> Hierosz – szent, Phainomai – megmutatkozni, a megmutatkozó szentség, szent jelenség. A jól megcsináltság a világ kozmikus rendjével tart kapcsolatot. A jól megcsinált mű kozmikus modell, hierophainon, hierophainomena. Miután a jól megcsinált műben (tisztázandó a szkeuo-morfia mint előfeltétel, l. a 9. és 10. lábjegyzet szövegét) a világ rendje tárulkozik fel előttünk, miáltal már nem tudunk úgy nézni rá mint „csak épületekre, csak művekre, csak kulturális jelekre, absztrakt képekre vagy érthetetlen betonfelület-játékokra.” Mert szakrális szimbólumokká váltak a hierophania által. Érzéki evilági létükből intelligibilis létezőkké alakultak át. Átlényegültek.

szíti elő számukra. Sőt a művészet a maga minőségeivel függetlenül a vallásos, vagy vallásosat nem igénylő magyarázatoktól alkalmas a világ kozmikus rendjének megrendítő élményével szembesíteni a szemlélőt.

Nos, ebben az értelemben szeretnénk néhány példa segítségével bemutatni azt a folyamatot, ahogyan az építészeti minőségekben a kozmikus rend mutatkozik meg. Ez a rend kánoni – a mindenkori/mindenholi kozmosz felfogásának megfelelően strukturált és feltárható elvek szerint rendezett – létező, s mint ilyen a hétköznapi ember profán nézőpontja feletti létező, amelynek megnyilatkozása intelligibilis térben és célszerűséggel értelmezhető. S amelynek megértése – függetlenül attól, hogy vallásos, vagy vallásos magyarázatokat nem igénylő értelmezéseket rendelünk-e mellé – szellemi erőfeszítéseket igényel.

Az építészet több, mint a megépített dolog. Építészet ott van, ahol szimbolikus rend van, ahol az elrendezettség a beavatottak számára olvasható üzenet (a kánoni, a kozmikus rend üzenete) míg a laikusok számára is (épp jelenségek a kozmikus utalásai miatt) megrendítő<sup>2</sup> élmény.

Az épületek, az építészeti jelenségek valóságosak és szimbolikusak is egyszerre, van egy sajátos képletszerűségük. Az építészetnek ez a képletszerűsége rendkívül fontos tulajdonsága, mivel a konkrét és egyedi feladatán túl minden épület szimbolikus, strukturális üzeneteket is hordoz. Az építészet térben és időben rögzített szimbolikus és valóságos struktúrák együttese, ennek megfelelően a megközelítéstől<sup>3</sup> függően lehetnek különböző definíciói és/vagy interpretációi.

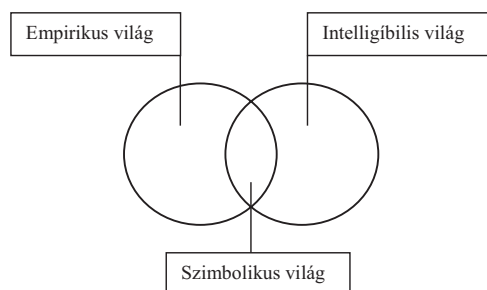
Az építészeti jelenségek jelentéssel bírnak, nyelvszerűen működő jelenségek.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Valójában éppúgy nincs teljesen profán létezés, mint ahogyan teljesen szent sem. A világot profán oldalról közelítők sem vonhatják ki magukat a valóság időnként megnyilatkozó drámai hatásai alól. Ilyenkor hierophania élményük van, s ettől a katharzis, amelyet éreznek. Ám a világot mint a szentség megnyilatkozását szemlélők számára a folyvást jelenlévő profán mozzanatok (zaj, szenny, szagok stb.) elidegenítőleg hatnak, és a feszültség, amit a hierophania teljes átélése miatti törekvés és a valóságosan csonka élmény között tapasztalnak, szintén kathartikus megrendüléshez vezet.

<sup>3</sup> Megközelítésünk fenomenológiai természetű. Az előadásban az építészet jelenségeit mint kulturális jelenségeket fogjuk fel. Az így értelmezett „építészeti fenomén” esetében a spirituális és a materiális összetevők szétválasztása nem csak lehetetlen, de értelmetlen is, hiszen az építészeti jelenségek „kulturális minták” megjelenései. E megjelenésen túl viszont térbeli és időbeli utalások, idézetek, a kulturális folyamatosság vállalása vagy épp ennek demonstratív megtagadása olvasható le aktuálisan az építészeti jelenségekről. Az építészet olyan illusztrációs közeg, amelyben többé-kevésbé az érthető meg (az érhető tetten), ahogyan az emberek vizuálisan észlelhető környezeti megnyilvánulásai mögött mindenkori kulturális értéktételezéseik meghúzódnak, s akaratlanul is a felszínre törnek, sokszor annak ellenére is, hogy szándékaik szerint ezeket leplezni igyekeztek vagy egyenesen mást kívántak volna demonstrálni.

<sup>4</sup> De természetesen amikor nyelvről, jelentésről, fordításról, kódról szólunk a tanulmányban, akkor ezt metaforikus értelemben tesszük, hiszen tisztában vagyunk vele, hogy a kulturális jelenségeknek tulajdonítható jelentések nem mint szavak vagy mondatok jelentései érthetők meg, így egy formális és koherens szintaktikai, illetve szemantikai rendszerként le sem írhatók. Ugyanakkor lehetségesnek tartjuk egy olyan érzék, egy olyan képesség kimunkálását és átadását, amely segítségével a vizuális környezetből kvázi olvasni lehet.

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



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

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

Az empirikus világból vett tapasztalataink tényné lesznek, ha a közgondolkodás szentesíti azokat. A tények a szimbolikus világ paradoxális létezői, hiszen egyszerre tartoznak a tapasztalható és az elgondolható<sup>5</sup> világ dolgaihoz.

A tapasztalati világban való eligazodásunk egyik legfontosabb előfeltétele (többi közt az ember számára is) a térlátás (más lények szaglása, hallása, tapintása révén esetleg jobban képesek tájékozódni). A térbeli eligazodáshoz még nem kell feltétlenül fogalmi kódrendszerrel rendelkezni (a madarak, halak, emlősök sokasága a legkülönbözőbb kódokkal képes tájékozódni, de a térbeliség képzeleiről nem tudjuk, hogyan szoktak kommunikálni, ha egyáltalán szoktak), mégis pontosan lehet a térben mozogni.

Az ember térről alkotott fogalmai ilyen és hasonló – feltár(hat)atlan – képzetek alaprétegeken jö(he)ttek létre. Ám érdekesebb afelől elgondolkodni, hogy az időbeli eligazodásunk fogalmai mennyire a térbeli (helyzet- és mozgás-) képzeleteink alkalmazásai. Előtte, azt követően, közel/távoli, múlt, jövő stb. Gyaníthatjuk, hogy a térbeli távlat képe, képzelete mint szerkezet, mint modell működik a fejünkben (koordináta-rendszerként, de legalább is dimenzió-érzékként). Mondják is az agy-

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

kutatók, hogy a térbeli tájékozódásunk képességének központja a jobb agyféltekében van, míg a beszédé – ami alapvetően mégis csak lineáris jelsorozatok kódrendszere – a bal oldalon helyezkedik el.

Az empirikus térbeli „világmodell”, a távlatok dimenzióérzéke modellként szolgál(hat) az időbeli képzeink szerkezeti modellezéséhez is, hovatovább a logikai, az oksági, de még a modális, értéktermészetű ítéleteinkben is a dolgok között közeli, távoli kapcsolatokat különböztetünk meg. Pl. közvetlen oka, távoli következménye (valaminek), közeli rokona, távoli ismerőse (valaminek), szokásainkhoz közeli, ízlésünktől távolálló (dolog), stb. Az „értékperspektíva” terében értelmezzük az értékek centrumát és az értékek perifériáit is.

Harmóniaképzeink is téri tapasztalataink analógiáiból erednek.<sup>6</sup>

A harmonikus színsorokkal kapcsolatban is hasonlóképp gondolkozhatunk.<sup>7</sup>

Harmóniaképzeink az aranymetszéstől kezdve a harmonikus sorok értelmezéséig a természetben előforduló térbeli látvány, a térbeliség és a centrális projekció okán alakulnak ki a fejünkben. A szubjektív látvány, a perspektív kép<sup>8</sup> és a tárgyak helyének objektív tudása, az ábrázoló geometria szabályrendszere két véglet a világ értelmezésének és megragadásának lehetőségei között.

A civilizált gondolkodásban (reflektáltan) csak viszonylag későn felbukkanó „centrum-periféria elv”, maga is már a tér/idő viszonyainak analógiájára írja le a

<sup>6</sup> A perspektív ábrázolásban látszólag besűrűsödő – egymástól egyébként térben egyenlő távolságra lévő – tárgyak (pl. oszlopok) zenei harmóniát idéznek, éppen mert egyes – a fogólapokon érintővel (bundozás) ellátott – hangszereken (pl. lant, gitár, citera, stb.) láthatóvá válnak a matematikai arányrendszerekkel is kifejezhető zenei harmóniák. A konszonancia/disszonancia elmélete Püthagoraszról kezdve foglalkoztatta a filozófusokat és a matematikusokat. Püthagorasz szerint minél egyszerűbb az összefüggés két hang rezgései között, annál konszonánsabbnak halljuk együtt őket. Az oktáv rezgésviszonya 1:2, a kvinté 2:3, a kvarté 3:4, a nagytercé 4:5, a nagyszekundé 8:9 és a nagy szeptimé 8:15. Ezekből az arányokból kirakott tizenkét fokú skála hangjai a húros hangszereken látható harmonikus arányrendszerek szerint elrendeződő játéktáblát, érintőkkel bordázott fogólapot eredményeznek. A zenei hangközök megkülönböztetésében gyakorlatlan fül számára az egy hangnak hallott kettős hangzatok statisztikailag mérhető mennyiségei is harmonikus mennyiségi haladvány szerint oszlanak el. Az átlag hallgatók 75%-a az oktávot egy hangnak hallja, a kvintet 50%, a kvartot 33%, a tercet 25% és így tovább.

<sup>7</sup> A színtelítettség sorozatszerű változásait a természetben az ún. tónusperspektíva (vagy légperspektíva) jelenségeiben figyelhetjük meg. A színek telítettsége a látványban a térbeli távolságuk arányában harmonikusan változik. Ezzel analógiában egyszerű színsorok elemei a téri elhelyezkedés szerinti helyi értékkel rendelkezhetnek. A színek fizikai jellemzői, keveréseik arányai hasonló módon mennyiségi és statisztikai összefüggéseket mutatnak, végső soron matematikai harmónia képzeink is a térbeli érzékelésünk és tájékozódásunk tanult képességeivel analógiásan függnek össze.

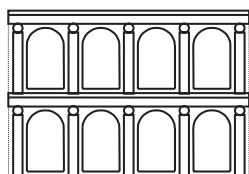
<sup>8</sup> A perspektívában harmonikusan torlódnak és egybemosódnak a tőlünk távolodó dolgok. A látvány szubjektív, a rendszer hierarchizált. A derékszögű (Monge-féle projekció) tere tapasztalatainkkal ellenkezik, viszont gondolatilag bejárható, nincsen benne kitüntetett hely. A látvány (csak részeként ábrázolható – képsíkokra vetített képek) csak elgondolható, fejben rekonstruálható (bizonyos határok között axonometrikus képpel felidézhető), viszont objektív kép(zet). A rendszer poliarchikus.

fejlődés/halmozódás minőségeit, amely analógia révén akár a bonyolultságot is térbeli halmozódásként ábrázolhatjuk.

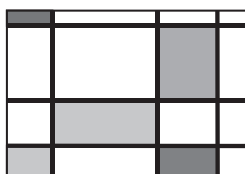
A nyelv nem informatív – metakommunikatív és/vagy redundáns – rétegei is tér/idő analógiákkal kommunikálnak. Amint a fogalmi módon felépített téri analógiáink – perspektíva, axonometria, ortogonális pszeudo-perspektíva, tónus-perspektíva, stb. – látás-tanulás útján elsajátítható képzeink, a fogalmi módon felépített időbeli analógiáink – az idő-távlat, az eseménysorozat, a történelmi fejlődés, haladás, maga a történelem, mint konstrukció, – ha igényesen művelik, nem csak kronologikus, de regionális összefüggéseket is tárgyal. A legtöbb intelligibilis képességünk a térbeli látás-tanulás révén alapozódik meg és a tér/időbeli tájékozódás – mint fundamentális analógiák – megtanulása révén válik lehetségessé.

### HÁROM KÉP

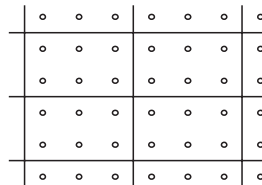
Álljon itt kiindulásképpen három ábra, három építészeti jel.



A Colosseum-motívum



Egy Mondrian-kép



A „Tadao Ando-motívum”

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

Rétegezett üzeneteket hordoznak.

A rétegezett üzenetben egymás mögé csúsztatott (részben elfedett) kulturális minták a térbeli perspektíva analógiájaként idézik az időbeli távlatot, de ennek szimpla jelentését meghaladva sajátos módon kvázi „kulturális perspektívát” mutatnak fel. Bizonyos értelemben újra előkerül itt a térbeli határátmenetek „küszöb-effektusa”. Világok határa, a határátmenet, az előjelváltás, az átlénygülés helye.

Amint az egyre beljebb lévő rétegek üzenetei felé közelítünk, a jelenségek egyre bonyolultabb jelentésekkel lesznek terheltek. Ezeket a határátmeneteket idézi fel a kulturális perspektíva mint hierophan metafora. A jelentős kulturális korszakok szimbolikus megidézése, az átlényegített kulturális érték felmutatása. A rétegezett üzenet, az időbeli távlatot, mint a megszentelődés folyamatának metaforális terét állítja elénk. A távlat, amelyen át a kulturális üzenet érkezik hozzánk, szimbolikus. A hierophania az egykor volt (csak elgondolható) korok határán, s végül a mi (tapasztalható) korunk határán mint szimbolikus tény van jelen, s mindmégannyi kulturális átlényegülés aktusán át üzen.

#### A COLOSSEUM-MOTÍVUM

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

Fel kell azonban eleveníteni vele kapcsolatban azt, hogy az etruszk eredetű pilléres-arcivoltos római architektúra – oszlopos-architrávós görög architektónikus ábrázolatokkal<sup>9</sup> való – ornamentális díszítésére nem elsősorban dekorációs megfontolások késztették az első Colosseum-motívum megalkotóit, ami természetesen nem a Flaviusok arénáján bukkant fel. Az első „számon tartott” ilyen építészeti jel – a hellenisztikus előképeket leszámítva, klasszifikálhatóan római kulturális kontextusban – a Tabulárium keleti homlokzatán bukkant fel i.e. 78-ban. Hajnóczy Gyula ezt írja erről (*Az építészet története, Ókor II. köt. 175.*): „Az Itáliában bárhol kiérlelődött építészeti vívmányokat Róma városa mintegy ‘szentesítette’; rajta keresztül terjedtek el és általánosodtak az elért eredmények. Ez történt a Latiumban először felvetődött íves-gerendás szerkezettel is. A ‘Colosseum-motívum’ első Róma-városi alkalmazása a Tiberis-parti Forum Holitorium – zöldségpiac – folyosórészletéből és a Capitolium dombjának a Forum Romanum felé eső oldalába épített állami levéltár, a Tabularium homlokzatáról ismeretes.”

<sup>9</sup> Minden építészeti metafora alapja a szkeuo-morphia (szkeuo – tárgy, morphia – alakúság), hiszen emiatt lehetséges egyáltalán, hogy az épület, a homlokzat, a dekorált felület metaforálhassék, önmaga helyett álljon. Az archaikus görög erdei fatemplom formája kanonizált szakrális követelményként jelenik meg később az időtlenség anyagában, a kőben. A kő szentélyek a fatemplomok formáit idézik, de az örökkévalóság kozmikus rendjébe emelve a fából kialakított és jól megcsinált szentély formáját. A kő formában kanonizált rend a hierophania révén jelenti számunkra azt a megszentelt kulturális hagyományt, amely minden későbbi kultúra felé eldönthető utalási pontot jelent, vagy megnevezik és hivatkoznak rá, vagy elhallgatják, és akkor ez az üzenet. A Colosseum-motívum profán, aquae-duct hatású architektúrája meglehetősen „ronda” képlet, melyet hierophan kozmikus képletté avat a görög architrávós építészeti motívum mint dekoráció szerepeltetése.



Hogyan kerül a „szent-ség” és a zöldésgpiac profán építészeti feladata egy helyre?

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

A rend kozmikus, a rendetlenség kaotikus. A KAOSZ és A KOZMOSZ épp olyan aszimmetrikus ellentétkategóriák, mint A PROFÁN és A SZENT. Egyik felette áll a másiknak. A szent törvény megnyilatkozása is hierophania. A hierophania felmutatása a szent(ség) metaforikus felidézése. Hiero-Arche, azt jelenti; szent-elv. A hierarchia felette áll a poliarchiának és az anarchiának. Minden hierarchia is paradoxon. Ami látszik belőle az nem szent, amire utal, az viszont igen. A szkeuo-morphia<sup>10</sup> hasonlatos dolog, mint a hierophania. Az átvett alak átlényegül azáltal, hogy a pusztuló romló anyagból az időtlenség a minőség anyagába kerül át. A szkeuomorphia is határátmenet, a küszöbeffektussal együtt.

I. e. 170 körül a milétoszi Buleuterion külső architektúráján jelenik meg először – úgymond, nem szakrális célra – az az építészeti eszköz, amely a zárt kváderfalas épület homlokzatát a korábban csak szakrális célra használt architrávós, oszlopos architektúra ornamentális díszeivel dekorálta. Ennek jelentését Szentkirályi Zoltán az *Építészet világtörténete* c. könyvében (I. köt. 182.) így elemzi: „A tanácsház és a színház közvetlen kapcsolatának még jobb példája a milétoszi Buleuterion. Az embernek szinte az a benyomása, hogy valóban valami színházat foglaltak be egy

<sup>10</sup> Szkeuo-morphia, tárgy-alakúság, az egyiptomi és a görög építészetben jelentkező – eredetileg a rézkorban felbukkanó és a régészek által leírt – jellegzetes formaátvitel megnevezésére szolgáló görög régészeti műszó. A mulandó és romlandó szerves anyagokból készülő tárgyak, épületek kanonizálódott – megszentelt – formáit nem romló, időtlen agyagokba – fémbe, kőbe – viszik át, mintegy az időtlenség számára biztosítva a közmegegyezés által már szentesített szimbolikus formákat. A szentesített hagyomány formája a „jól megcsináltság” metaforája, a kozmikus rend idézete lesz az időtlenségbe való átvitel révén.



reprezentatív védőépületbe (...) A benti pilaszterek a külső felületen dór fél-oszlopokká erősödnek. A nyeregtető, zárt tömegformában van valami templomszerű. Olyan, mint egy magas lábazon álló pszeudo-peripterosz, s ugyanakkor – kétszintesével – kissé emlékeztet a halikarnasszoszi Mauzóleumra is. (...) A hellenizmus építészetében alig találunk olyan részletet, amelyet korábban ne ismertek volna. A régi formanyelvet használták, csak más kontextusban, a megváltozott tartalomhoz illő szabályokkal. (...) A színházszerű megjelenés, a feltárulás látványossága, a mesterségesen felfokozott pátosz – ami keresett beállításokból, és a sokszor túltengő díszítésből árad – a formálás választékossága külön-külön és együttesen is arra hivatott, hogy a közeledőknek az uralkodói hatalom nagyságát szuggerálja.” Az uralkodói hatalom – tesszük hozzá már a saját szavainkkal – szent szolgálat, küldetés – a korabeli értelmezésben. Az uralkodó az első szolgája a gondoskodó államnak, s azért van szükség az ő szolgálatára, mert az állam polgárainak van rá szüksége. Ez szentesíti az uralkodó hatalmát, és ez szentesíti az uralkodó cselekedeteiben megnyilvánuló gondoskodó állam építészeti reprezentációját is.

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

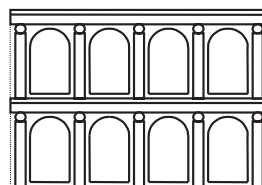
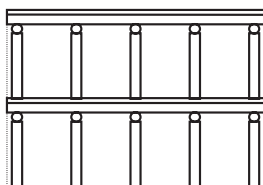
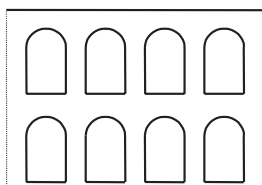
Ez után a görög kitérő után, úgy gondoljuk, már nem kell külön bizonyítani, hogy a zöldségpiac és a levéltár épülete is állami célokat szolgál, ennek okán a hierophania velük kapcsolatban is követelmény lehet. Mégis Colosseum-motívumnak hívjuk ezt az építészeti képletet és nem Zöldségpiac-motívumnak,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

A görögöknél az istenségek szent ligete vagy szentélye az istenek nevére kapta a nevét. Például a Liceum latin név mögött a farkas képében megjelent Apolló istenség szent ligete a Lükeion (Apollo Lükeiosz ligete) neve húzódik meg. A múzsák szent ligetéről kapta nevét a Müszaion (latinul Múzeum). A római „minden

istenek szentélye”-ként épült templom pedig a Pán-théión (latinul Panteon). A szentélyek, szent ligetek elnevezésének szokását a hellenizmus közvetítette Róma számára. Ennek a hagyománynak a folytatója volt a nem éppen szerénységéről híressé vált uralkodó Néró császár (Claudius Drusus 54–68), aki palotája kertjében saját gigantikus szobrát állíttatta fel, mely őt magát istenséggént ábrázolta, és e szent ligetet a kolosszusról Colosseumnak hívták. Néró császár szent ligetének helyén építtettek a Flavius császárok kolosszális méretű arénát (i.sz. 75 körül) megtisztelve ezzel Róma népét – egyben szent küldetéssel gondoskodva róluk – és nem utolsó célként profanizálva ezzel Néró emlékét. Nem meglepő ezek után, hogy az épület négy emeletes, archivoltos, pilléres fal szerkezetének vigasztalanul ismétlődő – a vízvezetékek építészeti hatását nem sokkal meghaladó – unalmas nyílászorait a görög építészet architrávós oszlopos architektúrájával ornamentálták. Szentestítették a profán célra épített otromba épületet a gondoskodó állam szent küldetését immáron jól kifejező architektonikus minőséggel.

A római művészet – képzőművészet, építészet, irodalom és zene – a nagyszabású reprezentatív formák, a demonstratív méretek, a pompa és az attraktivitás mellett a centralizált, hierarchizált, szimmetrikus strukturális minták dominanciáját is átveszi a – paradigmikusnak tekintett – keleti birodalmak mintakészleteiből. A reprezentáció egyben kulturális demonstráció is. Egykor volt nagyszerű elődök, előképek immáron igazolt, megszentelt kulturális mintáinak felidézése az állam küldetéses céljainak megszentelése, azonosulás a nagyszerű előzményekkel. Nyilvánosan tett ígéret, a gondoskodó állam garanciája a polgárok felé, az erőfeszítések vállalása, a szent célok követésének megfogadása.

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



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

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

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

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

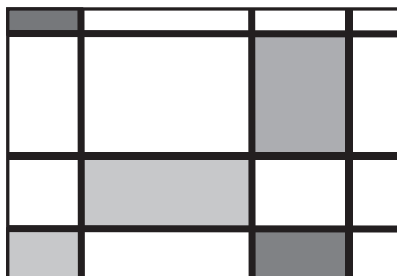


A Diadalív-motívum az orientális civilizációs minták kifejezésének legalkalmasabb eszköze, a centralizált és a hierarchizált-centralizált homlokzati struktúrák csúcsa. Építészeti archetípus.

Az antikvitás egészén – majd a középkoron át a reneszánsz és a barokk, de a historicizmus neo korszakain is – végigvonuló dekorációs hagyomány kiindulópontja, amely a hierarchia és a szimmetria révén a hierophania eszközével adja hírrül a gondoskodó állam jelenlétét, képességeit és a kozmikus rend fennállását is egyben. A Colosseum-motívum és a Diadalív-motívum és általában is a hierophan architektonikus struktúrák használata, az építészeti kánon szimbolikus megidézése, majd rendre visszatérő – a megváltozott viszonyoknak megfelelő – renovációja a mindenkori klasszicizálás oka és magyarázata is egyben. A hierophania a mindenkori/mindenholi (későbbi) építészetben a görög, hellenisztikus, római konti-

nuitást bizonyítja. Az majdnem mindegy, hogy valójában volt-e kontinuitás ezek között a kulturális jelenségek között, vagy a kontinuitás bizonyítása itt már mint egy civilizációs technika működik. A korábbi kulturális rétegek újrainterpretálása révén a hierophania újraszervezi, bonyolultabb struktúrákba foglalja a korábbi kultúrák „jelvényeit”, például állítva ezeket a későbbi civilizációk számára.

#### A MONDRIAN-MOTÍVUM

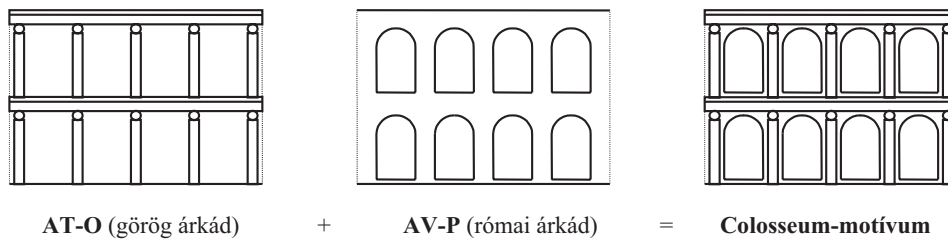


A középső képre – egy Mondrian-képre – rögtön rá lehetne vágni, hogy nem építészeti jel. Szeretnénk azonban emlékeztetni Gerrit Thomas Rietveld (1888–1964) holland építészre – Piet Cornelius Mondrian (1872–1944) barátjára –, aki a Mondrian alapította De Stijl csoport tagjaként épületek kompozíciós elveként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

Együtt fogalmazták meg 1918-ban Rotterdamban a De Stijl csoport kiállványát, együtt alkották meg és értelmezték a később neoplaszticizmusként emlegetett geometriai idealizmus művészeti programját. Rietveld utrechti Schröder-háza (1924) szinte egy háromdimenziós Mondrian-kép. A neoplaszticista építészet kiállványaként értelmezhető, mint ahogyan a Mondrian-képek mindegyike is a neoplaszticizmus egy-egy kiállványaként áll előttünk ma is.

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

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



A mellérendelő egyensúlyban levő gerendarács-struktúra az antik konstrukció „minimál-jele”, a mellérendelő egyensúlyban levő tégláarkád-struktúra az antik plaszticitás „minimál-jele”. A szuperpozíciójukból létrejövő hierarchizált egyensúlyban levő Colosseum-motívum az antik civilizáció „minimál-jele”, amelyből sem elvenni nem lehet, sem hozzátenni nem érdemes.

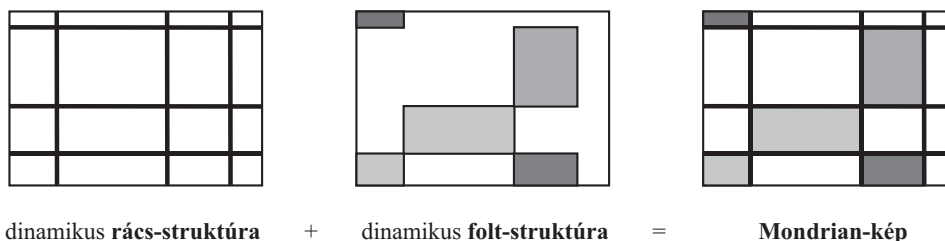
A 19. századi historicizmus meghaladásaként értelmezhető a Mondrian-motívum. Amennyiben egyaránt jellemző a historikus építészet jelenségeire és a historizáló 19. sz. építészetére, hogy az esetlegesen, többszörös szuperpozíciók révén létrejött kulturális jeleket – hierophan struktúrákat – a történeti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

A 20. század modernizációs sürgetettsége, az industrializmus racionális kellése és a hagyományok meghaladásának optimizmusa a művészet és egyben a civilizáció megújítását már nem a felület dekorálásában, nem a historikus szuperponáló technika rétegeinek kicserélésében látta megvalósíthatónak, hanem a Neue Sachlichkeit, az új tárgyi(la)go(sság, a Neue Einheit, az új egység(esség) elvében, gyakorlatában és az ezeket kifejező új hierophaniában.<sup>11</sup> Az Art Nouveau anti-historizmusa megállította az időt, a De Stijl kilépett az időn kívülre ahistorikus minőségeket kívánt megragadni, és ezekkel műveleteket végezni.

A neoplaszticizmus eszméje tovább élt, mint ameddig a művészeti mozgalom gyakorlata működött. Mondrian és Rietveld két- és háromdimenziós dinamikus

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

struktúrái az új építészet nemzetközi mozgalmának – és e nemzetközi mozgalom legelszántabb élcsapatának a CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) avantgardistáinak – fegyvertárába kerültek. Ott találjuk a dinamikusan szervezett rácsozatot akár vasból, akár vasbetonból, de ott találjuk a dinamikusan szervezett foltstruktúrát is, akár az épületek alaprajzi vagy homlokzati formáiról is legyen szó. „Részben az egész”-ként idézik a neoplaszticizmus alapelveit.



A dinamikus egyensúlyban levő rács-struktúra a mindenkori konstrukció „minimál-jele”, a dinamikus egyensúlyban levő folt-struktúra a mindenkori plaszticitás „minimál-jele”. A szuperpozíciójukból létrejövő dinamikus egyensúlyban levő Mondrian-kép a mindenkori civilizáció „minimál-jele”, amelyből sem elvenni nem lehet, sem hozzátenni nem érdemes. Egy ahistorikus Mondrian-motívum, egy historikus Colosseum-motívum egyenrangú jelek.

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

A racionalista építészet és a purizmus összefüggései – „képletszerűen” is kifejezhetők. A purizmus – szótári jelentése szerint – a stílus tisztaságra való törekvés, a tartózkodás a fölösleges eszközök és kifejezések használatától. A purifikáció maximájának megjelenése összefügg a racionális modernizációs ideológiák megjelenésével, melyek könnyen minősítik fölösleges formai elemmé, ami a tradicionális, esetleg értékracionális szempontból hozzátartozik az emberi élethez. Az életmód, a lakáshasználat tekintetében az iparosítás és a tömegtermelés szempontjai fontosabbak lesznek, mint a valóságos emberi igények. Illetve lehetségessé válik egy olyan modernizációs helyzet, amelyben a tömegtermelés valóságosabb emberi igénynek tűnhet, mint maga a kozmikus harmónia. Az industrialista purista

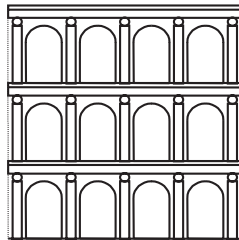
szándék szerint – amint ezt Adolf Loos 1908-ban leírta – „Az ornamentika bűn”. A kérdés csak az, hogy „mi minősül ornamentikának?”. A kérdés nem is annyira teoretikus, mint láthatjuk a purifikációnak áldozatául eshet akár maga a Mondrian-motívum is. Az egyszerűség, a tárgyilagosság nevében „túldíszített mintázatnak” tűnhet. Lévé – és a hierophaniája is ebben rejlik – kiegyensúlyozottan egységes mindkét komplementer rétege. Szimbolikájuk egy és ugyanaz. Idővel a purizmus nevében egyenként eltávolíthatók – persze csak akkor, ha már a kódrendszer ismertté és elfogadottá vált. Ha meggondoljuk, ez sem új. A szent(ség) a keresztfában éppúgy megnyilatkozik, akár ábrázolják rajta Krisztus testét, akár nem.

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

A racionalista purizmus a távlatot, a mélységet nem kívánja értelmezni – hiszen a türelmetlen modernizáció ideológiai nehezen szembesíthető korábbi kulturális mintákkal – a rétegezetséget fölösleges formai eszköznek tekintik. A purista megfontolások alapján a „kivonás művelete” révén jön létre kulturális jel. Ezt láthatjuk az olasz purista és racionalista építészet mestereinél is. Giuseppe Terragni a Como-i fascista pártház homlokzatán a „Colosseum-motívum”-ból purifikált AT-P „görög árkád” derékszögű formai rendjét alkalmazza. Ezt látjuk Guerrini, La Padula és Romano művén is az EUR-ban a Palazzo delle Civiltà Italiana homlokzatán, ahol a „Colosseum-motívum”-ból purifikált AV-P „római árkád” íves formai rendjét alkalmazzák. Az eredmény modern historicista purifikáció.

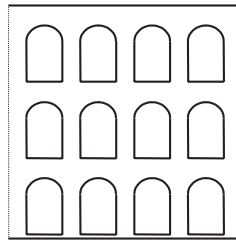
Mindkét példa – annak ellenére, hogy a racionalizmus és a purizmus radikális eszközeinek iskolapéldái, mégis – egymásra vonatkoznak, és kultúrtörténeti elemzések kiegészítő elemeiként egymással együtt tárgyalandók.

klasszicista építészet



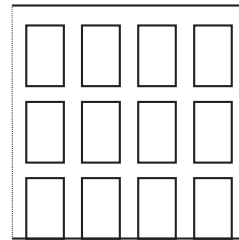
Colosseum-motívum

racionalista építészet



AV-P „római” árkád

purista építészet



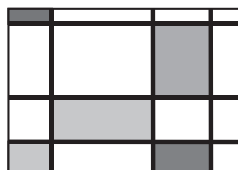
AT-P „görög” árkád

–                      =



De ezt láthatjuk Le Corbusier életművében szinte egy időben – a Ronchamp-i kápolna ablakstruktúráinak<sup>12</sup> formai kialakításánál és a Chandigarch-i kormányzósági palota vasbeton homlokzati rajzolatán éppúgy, mint az United d’Habitation-ok homlokzatain. A „Mondrian-motívum” rácsozatát és foltstruktúráját külön alkalmazza purista megfontolásból. Ezek különböző művek, mégis egymásra vonatkoznak a corbusieri életműben éppúgy, mint a modern építészettörténet megfelelő fejezeteiben. Eredmény modern ahistoricista purifikáció.

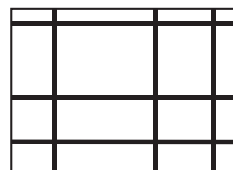
De Sijl, neoplaszticizmus



Ronchamp purizmusa



Chandigarch racionalizmusa

**Mondrian-motívum**– **dinamikus foltstruktúra**= **dinamikus rácstruktúra**

Ilyenformán a Colosseum-motívum akárcsak a Mondrian-motívum is, egymásra vonatkoznak a racionalista építészet műveiben éppúgy, mint a modern építészettörténet megfelelő fejezeteiben. A modern építészet nyelvezetének további fejlődésében megfigyelhető a tendencia, miszerint a nemzeti múlt – akár klasszikus akár vernakuláris – hagyományaitól elfordulnak az építészek, és keresik egy „nemzetek fölötti”, illetve egy „nemzetközi” építészeti nyelvezet kialakításának lehetőségét.

Le Corbusier életműve és a CIAM mozgalom nemzetközi építészeti nyelvezete szoros összefüggést mutat a purizmus és a racionalizmus szemléletével. A purizmus és a racionalizmus anti-historicista ugyan, de mégis egyértelmű szemléleti azonosságot mutat a klasszicizmus historicista hagyományaival. Amikor az építészet (a mindenkor/mindenholi civilizációs szemlélet „demonstratio ad oculos”-a, látható bizonyítéka) a kulturális „minimál-jel”-nél is kevesebbre törekszik, az a modernizációs türelmetlenséget bizonyítja.

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

## A TADAO ANDO-MOTÍVUM

Tadao Ando a japán építészet metafizikus minőségét „hozza be” a posztmodern építészetbe. Szemléletében a Shinto<sup>13</sup> és a Zen<sup>14</sup> hatása letagadhatatlan.

A posztmodern építészet a „historikus” és az „ahistorikus” üzeneti rétegek között „kettős kód” révén közlekedik (kommunikál). Ez nyugaton problémamentesen „átjön”, divat lesz, és az emberek hálásak érte. Örülnek historizáló közérthetőségének, fogyasztják, és (úgy vélik) maguk is képesek hasonló üzenetek küldésére. Miközben jól érzik magukat és boldogan dárídoznak, észre sem veszik, hogyan sétálnak át a más(od)ik kód „magasra tett léce” alatt, és az még csak meg sem rezdül. A kettős kód értői falféheren nézik, ami történik, de a szellemet nem tudják visszagyúrni a palackba. Az ahistorikus posztmodern „időtlen”-séje időtlenségbe fordul át, és ezzel vége. (A posztmodern „tündöklésének és bukásának okairól” nem dologunk itt értekezni.)

Tadao Ando építészete nem posztmodern, hanem újmetafizikus. Létrehozott egy olyan civilizációs metaforát, amelyből nem lehet elvenni. Ellenáll a purifikációs szándékknak.

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

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

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

○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Felidézi a tatami<sup>15</sup> rendszert, a dominó-játékot, a Jin-Jang ábra pontjait. A pont-raszter profán okra vezethető vissza.<sup>16</sup> Köztudott, hogy a beton zsaluzata a képlékeny anyag nyomása alatt deformálódhat. Ando a zsaluzatot összetartó csavarok számára egyenletes raszterben hüvelyeket épít a zsaluzatba, hogy a beton megszilárdulása után a csavarokat el lehessen távolítani (ez a kiváltó ok!).

A zsaluzat felületét egyenletes „hidrosztatikai nyomás” terheli (a folyékony beton és a tömörítésére alkalmazott vibráció miatt). A zsalutáblák szélei és közepe egyaránt biztosítandók. A zsalutáblák téglalapok (1:2 arányú éllel, mivel alkalmasint egymáshoz képest 90°-kal el kell forgatni azokat), a tégl méretarányai éppúgy, mint a tatami méretarányai 1:2-es hálózatot adnak ki. A lehetséges rajzolat épp, mint a dominójáték téglái esetében, változatos összeillesztési lehetőségeket hagy szabadon. A pöttyök ténylegesen gyakorlatias okoknál fogva kerültek a beton felületére. A pöttyök rasztere<sup>17</sup> a profán rétege a képletnek. A rácsozat pedig

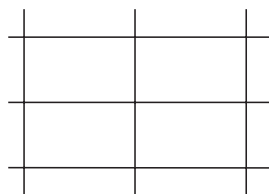
<sup>15</sup> A tatami 1:2 arányú gyékénymatrac. A tatamival borított szoba padlóján a 90 × 180 cm-es elemek sorolása miatt egy derékszögű rács jelenik meg, ami hagyományosan a térérzékelés biztonságának egyetlen követelménye a japán építészetben. A – nyugati mércével – bútorozatlan épületek tereiben különféle rácsozatok adják az egyetlen dekoratív rendet. A papírfalak lécváza is gyakran négyzetrács, és a két négyzetrács interferenciája a fényben mély értelmű metaforálást tesz lehetővé.

<sup>16</sup> A rács tényleg 90 × 180 cm, mint a tatami. Téglalaponként 6 db lyuk van, amelyek a zsaluzatot egyenletes távolságban tartó és összefeszítő csavarok közhüvelyei. Ez magyarázza a teljesen egyenletes négyzetrácsban elhelyezkedő raszterpöttyyszerűséget.

<sup>17</sup> Az építészetben a pöttyök régi, de rendre megújuló szereplők. Csak ha a modernizmus előtti legutolsó előfordulásukra utalunk, meg kell említeni a 19. sz. végének mérnöki építészetét. H. P. Berlage hollandiai tűzdecsarnokának vasszerkezetét, ahol a szegecs ornamentális értékkel díszíti a csarnokon belül látszó vasszerkezetet. De hivatkozhatunk G. Eiffel francia mérnökre is, aki Európa több városában is épített szegecselt vasszerkezeteket híres párizsi tornyán kívül. A szegecs egyenletes, mérnökies rasztere a 19. sz. végén olyan kifejező erővel bírt, mint korábban nagyon kevés technikai elem. Ezért stílussteremtő eszközzé vált.

a tatami, a téglá, a dominójáték téglái, és egy sor nagy hagyományokra visszatekintő civilizációs képlet idézeteinek egymásra-vetüléseként értelmezhető. A rácsozat szentesíti a profán réteg rendjét. A két rend együttes interferenciája hierophan kozmikus jelképpé nemesedik. De még ezen túl is bír azzal a képességgel, hogy nem távolítható el belőle semmi (ez a ható ok!). A rászterpötty és/vagy a vonalhálózat egyenként érdektelen technikai közegek az érzékelhetőség határán. Mivel nincsen bennük ritmus, szimmetria, hierarchia, nincsen „szél” vagy „közép”, indifferens a tér és az idő, a távlat. Akármelyik réteget távolítanánk el csak az érdektelen és profán anyagi felület maradna ott. Csak együtt értelmesek, csak együtt hierophan a képlet. Tadao Ando építésze a zen és a shinto metafizikai purizmusa. Nem „historikus” és nem „ahistorikus”. Mert az időn kívül áll.

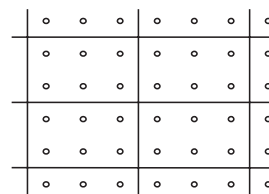
Ando templomokat épít „keleti” és „nyugati” sémák szembesítésével. Szét-szedhetetlen – purifikálhatatlan – jeleket produkál, mert ha a rácsot veszem le, csak a rászterpötty marad, aminek nincsen sem felületi, sem ornamentális értéke. Ha a rászterpöttyöt veszem le, csak a téglalap-rácsozat marad, aminek nincsen sem felületi, sem ornamentális értéke. A rászterpötty és a téglalap-rácsozat egyenként – ahogyan méltatói nevezik – a megszerkesztett semmi-ség, „Constructed Nothingness”. A minimális architektonikus üzenet minimális érzékelhetőségi helyzetben, súrolófényben bukkan fel. Együtt a két réteg viszont túlmutat önmagán. Nem csak hasonlóan képes viselkedni, mint a Colosseum-motívum vagy a Mondrian-motívum, de felidézi a dominójáték elemi tégláinak formáit, a logikai végtelent és az elemi algoritmus metaforáját is. Az egyenként elemi „profán/(hierofán)” rétegei együtt válnak hierophanná.



„szakrális” rács



„szakrális rászter”



Tadao Ando-motívum

Ando leghíresebb – és egyben legmegrázóbb munkája – az 1991-ben Awaji szigetén épült buddhista szentély. A posztmodern korában épült, de párhuzamos minősége szinte felette álló – hierophan, a szó igazi értelmében – a világ akkori fő vonulatának. Miközben a világ az egyre erőtlenedő posztmodenből kifelé hátrál,<sup>18</sup> Ando időn kívüli/feletti metaforát teremt.

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

## LESZŰRHETŐ TANULSÁGOK

A három jel, amiről eddig szóltunk, építészeti szimbólumok, s mint ilyenek, világértelmezések, világmagyarázatok.

### A COLOSSEUM-MOTÍVUM VILÁGÉRTELMEZÉSE

A világ ciklikusan ismétlődő folyamatosság. Ebben a ciklikus folyamatosságban nagyobb ciklusok – „megaciklusok” – is vannak, amelyekben magasabb szinten térnek vissza a korábbiak sajátosságai. A megaciklusok egyre bonyolultabb, magasabb rendű képletekben ismétlik meg a kis ciklusok ismert jellemzőit és az egészből egy harmonikus, kozmikus struktúra bontakozik ki a szemlélő előtt. A világ kozmikus rendje mint építészeti kánon jelenik meg. A dór, a ión, a korintuszi és a kompozit oszloprendek egymás fölötti szférákban ismétlik ugyanazt az építészeti alapjelet, az archivoltos-pilléres (AV-P) plasztikus fal-architektúra elé helyezett architráv-oszlopos (AT-O) hierophan rácsozat mintáját. A kánon hiero-arche (szent elv) szerint rendezett. Ebben a hierarchiában azonban nincsen kitüntetett közép, nincs szimmetria, mint az evilági hatalom jelvényeiben – a dromoszokat rendre megszakító diadalívekben – mégis hierarchizált. A diadalív-motívum a Colosseum-motívum egy esete, de nem oly tökéletes, mint a szférikusan hierarchizált Colosseum-motívum, mert (csak) a szimmetria hierarchizálja.

### A MONDRIAN-MOTÍVUM VILÁGÉRTELMEZÉSE

A 19. század nagy drámája a „történelem vége” érzés kulturális sokkja. A historicizmus tökélyre viszi a hierarchia elvét. Egyszer megesett a történelem, az emberekkel a világ folyamatosan tökéletesedett, de a szellem nem tekintett önmagára mint megismerhetőre. A historizmus évszázadában viszont a (művelt európai) szellem egyszer csak öntudatára ébredve átismétli a „leckét”, újrainterpretálja a történelmi korokat. Az „antik–középkor–újkor” triádban megélt (profán) emberi tapasztalat a „klasszicizmus-romanticizmus-eklekticizmus” triádban látja meg önmagát, fedezi fel benne az isteni terv (hierophan) megvalósulását. A história profán küzdelmei a historicizmus hierophaniájában nyerik el értelmüket. A fejlődés-mitológia hierophaniája kárpótolja eleinket az áldozataikért. Héroszokká, kultur-héroszokká, félistenekké lesznek. Szentek, uralkodók, felfedezők népesítik be a történelmi pantheonokat, tanítványok, hadvezérek, feltalálók járulnak emlékszoberaik elé leróni a hálás utókor kegyeletét, abban a boldog tudatban, hogy az egyre tökéletesedő világ kényelme, ami nekik jut osztályrészül, már megváltatott az elődök vérével, verítékével és könnyeivel.

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

Minden egész eltörött. A történelemnek vége. Az Isten halott. Ez a nyugat alkonya. A művészet vége. Általános rezignáció a századfordulón. Az Art Nouveau, Secessio, Jugendstil, Floreal, Liberty, Stil 1900 művészeti mozgalmi kétségbeesett kísérletek voltak arra, hogy a kézművesség tisztasága és a kalligráfia révén a szépség mágiájával lelkesítsék át a kómába esett civilizációt. A profán anyag felülete eltűnt a dekoratív burjánzó ornamentika mögött. A historizmus (már profanizált) klasszikus ornamensei – szimmetrikus, hierarchikus – hierophan jelrendszerének megtagadásaként az új művészet (L'Art Nouveau) kalligráfikus – aszimmetrikus, poliarchikus – (anti-historikus) ornamentika soha addig nem volt jelrendszerét próbálta ki – jó ideig úgy tűnt, sikerrel. A racionális gépesítés, az ipari háború elsodorta a szépség hierophan mágiáját. Győzött a profán.

A háború legfájóbb áldozata az ember felettes énjének elvesztése volt.

Az új művészet kézműves szépségét – mint egy leánykereskedő – áruba bocsátotta. Gyártotta, sokszorosította, silányította és profanizálta a legújabb stílust. A mohóság és számítás eredménye az olcsó, de értéktelen giccs lett.

Alapstruktúra, a massa, rajta hierophan rácsozat, ami értelmezi a szükségképenit. A történelemnek vége, a historizmusnak vége. A szimbolizmus, a szecesszió visszatér a ciklikusság előtti, melletti világértelmezéshez. Az Art Nouveau a kalligráfikus ornamentika révén tudott kitörni a historizálás „ciklus-megaciklus” szemléletéből. Az I. világháború után a szecessziónak vége lett. A Neue Sachlichkeit, a Neue Einheit, a Neoplaszticizmus, a purizmus, futurizmus, racionalizmus mind kísérletek voltak „A stílus” megtalálására. A De Stijl megtalálta. Mondrian, Doesburg, Rietveld, Vantongerloo, az amszterdami hollandok művészcsoportja akadt rá a megoldásra. Levette az ornamentikát a felületről a purizmus szellemében. Szigorú geometriai fegyelmet és kompozíciós rendet vitt fel a Neue Sachlichkeit szellemében. Megtartotta az antihistorizmust a ciklus-megaciklus elvetését az Art Nouveau szellemében. A világot mint dinamikus és folyamatos változást értelmezte a futurizmus szellemében, amelyben nincsen ciklus, nincsen megaciklus, nincsen „perpetuo excelsior” (egyre magasabbra) sem mint ciklikusság, de megvan benne mint valamely geometriai, matematikai haladvány, a függvény-diagramm analógiája. Rátalált egy szimbólumra a haladvány-metaforára, amely kifejezi azt a türelmetlen megújulási szándékot, amely előre viszi, menekíti a rezignált önpusztító civilizációt. A világ természete nem hierarchizált, mint ahogyan

a haladvány sem hierarchizált. Más természetű szerkezet mutatkozik meg benne. Ennek felmutatására egy régi képlet teljesen új szerkezetben való felmutatása alkalmas.

A világban van egy dinamikusan mozgalmas plasztikus (profán) alapstruktúra, amely nem lehet (!) hierarchizált és nem lehet (!) szimmetrikus. Ezt értelmezi egy hierophan rácsozat, ami nem ornemens és nem applikáció, mert szervesen egy vele, a képlet része. A szellem kordában tartja a dinamikusan örvénylő valóságot. A fizikai profán és a metafizikai hierophan világszférák szétbonthatatlanul egyek (a Neue Einheit szellemében). Nincsen benne közép, nincsen benne tengely, nincsenek benne hierarchizált sférák. Színfolt és vonalrács. Mélységes mélyen viszont mégis rokonságot mutat a Colosseum-motívummal, amit a historizálás útvesztőinek a megkerülésével sikerül megtennie.

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

#### A TADAO-MOTÍVUM VILÁGÉRTELMEZÉSE

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

Vizsgálódásaink végén nem lenne talán érdektelen összegezni azt, amire jutotunk. S ha lehetséges konklúzió, akkor az nem annyira tételes vagy formalizált tanulságként lehetséges, hanem híven a tanulmány módszeréhez, strukturált – rétegezett – üzenet formájában rendezhető a legjobban el. Vizsgálódásaink három tételben kifejezhető tanulságot eredményeztek. Egyenként lehetnek banálisak, profának, akár semmitmondóak is, de vizsgáljuk csak őket egymásra vetítve ...

##### 1. tétel

*A világ építészete térben/időben nem egyetlen egységes folyamat vagy rendszer. Regionális és kulturális változatokban létezik.*



**2. tétel**

*A kulturális mintázatok addíciója nem véletlen, a civilizált ember lelki karakteréből adódó, de regionálisan és kronologikusan konkrét – kulturális antropológiai – tény.*

**3. tétel**

*Egymásra vetülő mintázatok interferenciájából új mintázatok, új szimbólumok, új művek szület(het)nek, amelyek nem csak az eredeti mintázatok egyszerű szuperpozíciói, hanem annál többek is, szintetikus, hierofán jelek.*

Ez – mint tér/idő-ben és kulturális dimenziókban határozott jelenség – modellezhető is.

A modell idézhető is.

A Colosseum-motívum, egy Rietveld-mű, egy Mondrian-kép, egy Tadao Ando-motívum profán nézőpontból csak épületek, csak kulturális jelek, absztrakt képek vagy érthetetlen betonfelület-játékok. Miután azonban – művek, s mint ilyenek, paradoxális médiumok – bennük kulturális metaforákkal találkozunk, a hierophania médiumaiként jelennek meg számunkra, általuk mutatkozik meg a szakrális egész elrendeződése,

## A MŰ MINT A VILÁG KOZMIKUS KÉPLETE

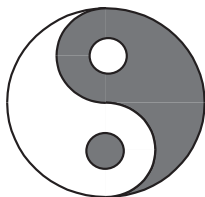
A MŰ rendje kánoni – a mindenkori/mindenholi kozmosz felfogásának megfelelően strukturált és feltárható elvek szerint rendezett – létező, s mint ilyen, a hétköznapi ember profán nézőpontja feletti létező, amelynek megnyilatkozása intelligibilis térben és célszerűséggel értelmezhető. S amelynek megértése – függetlenül attól, hogy vallásos vagy vallásos magyarázatokat nem igénylő értelmezéseket rendelünk-e mellé – szellemi erőfeszítéseket igényel.

## ZÁRÓMEGJEGYZÉSEK

### A JIN-JANG-MOTÍVUM

A keleti tanokban „ami van”, az attól, hogy „van”, egyben jó is. A nyugati civilizáció (a szerencsétlen tudat) megkülönbözteti a „van” és a „legyen” ontológiai státusát. A „van” és a „kell” közül a „van” sohasem elég jó, mindig előbbre való a „kell”. A buddhizmusban nincsen értelme a szétválasztásuknak. A (nyugati) kétértékű logika csődöt mond (keleten), mert két dolog nem ellentéte, hanem kiegészí-

tője egymásnak. Az a közös lényegük, hogy egységet kell alkotniuk. Ezt szimbolizálja a kínai eredetű kozmikus Jin-Jang dualitás rendszere (XII. század), ami erősen hat Japánban is. A Jin-Jang (egyfajta mandala, amely örvénymintában szimbolizálja a világot). Részletformái pontosan kiegészítik egymást, de ellentétei is egymásnak, ami nem ellenfelet, hanem kiegészítő (komplementer) ellentétpárt jelent. A Jin és a Jang szimmetrikus ellentétkategóriák. A Jin a női lényeg, az észak, a hideg, az árnyék, a föld, a nedvesség, a passzív elszenvető létezés, a páros számok metaforája. A Jang a férfi lényeg, a dél, a meleg, a világosság, az ég, a szárazság, az aktív teremtő létezés, a páratlan számok metaforája.

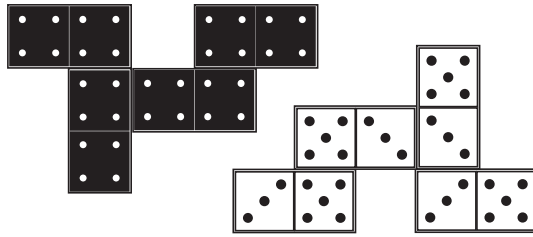


A Jin-Jang-motívum két ellentétes lényeg kifejeződése, amint harmonikus egységben egymást kiegészítve alkotnak egyetlen egységet. A kettő egysége olyan erős, hogy pontos megfelelői egymásnak, miközben helyük és minőségük ellentétes, de mindegyik magában viseli az ellentéte jellemzőjét is. Bármelyik hiányzik a kettő közül, a hiánya is pontosan leírja azt, hogy milyen lenne, ha ott lenne. A keleti filozófiában a sötétség és a világosság, a jó és a rossz, az aktív és a passzív, a férfi és a női lények nem harcolnak egymással, hanem kiegészítik<sup>19</sup> egymást, ami a másiktól hiányzik, annak helyét foglalja el az egyik.

#### FEKETE-FEHÉR DOMINO, FEHÉR-FEKETE DOMINO

A fekete és a fehér dominóból kirakott felületek minimális ornamentikával ismétlik ugyanazt, és mégis mindig mást mutatnak. Két üzeneti réteg van egymásra vetítve. A szigorú négyzetrács csupán azt a célt szolgálja, hogy a dominó kockák félelemei egy raszter szerint egymás mellé kerülhessenek. A pontok nem orna-

<sup>19</sup> Kettős meghatározottságaink egyszerre érvényesülnek bennünk mint emberben, a *male* és a *female* lényeg (male/female dualizmus) mint a természeti lény/civilizált lény dualizmus egyszerre van jelen szimbolikus viselkedésünkben. A női lényeg plasztikus forma, képlékeny, emocionális. A férfi lényeg szerkezeti forma, törekeny, racionális. A nő mint civilizációs metafora alkalmazkodó, gondoskodó, defenzív. A férfi mint civilizációs metafora uralkodó, domináns, offenzív. A test profán mint hordozó (materiális létező), a lélek hierophan mint ornamens (spirituális létező). A lélek mint elsődleges (princípium) létező, a test mint következmény (modus) létező. A nagy narratíva a férfiak műfaja, a kis történetek a nők megélt világa. A világ erőszakos és domináns „*male*” lényege a nagy narratívákba kínálkozik, de valójában nem történhet(ett) meg. Ha átalakul „*female*” lényeggé, akkor a kis történetek változataiban megélhető lesz. Türelmes, megértő és odaadó világ. A türelmetlen világ a nőkből férfias vonásokat csal ki, a férfiaknak pedig nőies, megértő lényekké kell alakulniuk. A radikális feminizmus férfilényegű, és azért sikertelen, mert nem a női lényeg jut érvényre általa. A türelmes feminizmus új humanizmus, mert meg kell, hogy változtassa az egész világot.



het, centrál-szimmetrikusan, de legalábbis egy átlóra szimmetrikusan formázza-nak ábrát.

A fekete dominókból kirakott ábra közel van Tadao Ando minimál-ornamentikájához, mert minden mezőben ugyanaz a pöttyképlet ismétlődik. A fehér dominók képe inkább dominószerű, de fordítva is lehetne. A Jin-Jang minta is felidéződik a dominójáték képében.

mensek, hanem aritmetikai értékek. A négyzet mezőknek adott értéket szimbolizálják, mégpedig nem számjegyekkel, hanem „ideo-grammatikusan”. A számérték képének felidézésével. Még egy másik értékszempont is felsejlik ennek láttán. A számok ideogrammái úgy helyezkednek el a négyzeten belül, hogy ha le-

## SYMBOLISM OF SACRED AND PROFANE IN ARCHITECTURE

### *Summary*

The words ‘sacred’ and ‘profane’ aren’t used in their customary meaning in this lecture. The nearest interpretation of our explanation is in the first chapter of Mircea Eliade’s *Sacred and Profane* titled ‘Sacred is manifesting’. The title of this article had been chosen to regard comprehensively Eliade’s book for this reason. In this lecture we would like to consider the symbolism of decorated, ornamented, structured surfaces of architectural – or nearly architectural – phenomena. We would like to analyse just as the everytime/everywhere cosmic ordination, – the universal arrangement of these – manifested itself according to the everytime/everywhere cosmic meaning.

The everytime/everywhere architectural phenomenon oversteps itself. Beyond the satisfaction of practical and average requirements it has communicated by discoverable messages of cultural and civilisational codes about the world. The everywhere architecture is a ‘paradoxical medium’. We have to develop an intellectual relationship with it in addition to what we see about, or how we use it in space or appropriateness. The quality of architecture gets meaning – will be manifested – in an interpretational context. We just have to catch it – to interpretate for ourself – in a conceivable space, and appropriateness to arrive at close to its substance. Eliade says: ‘We couldn’t emphasize enough that every hierophania (manifestation of the sacred) – even the most elemental – is a paradoxon’. (...) A sacred stone more over is a stone (from a profane point of view). It is not different from all of the other stones at all. Though, every other people for whom this stone has manifested as a sacred stone, the direct reality had been converted into supernatural reality. Those people who had religious experiences, the whole nature manifested as a cosmic sacrament. In such case the whole cosmos will be a hierophan.’

Well, we would like to present – by some examples – that progress, as the cosmic ordination is manifested by the architectural phenomena. This ordination is a canonic one – it’s structured by the everytime/everywhere cosmic comprehension, and it’s arranged by discoverable principles, and as

such being is a super-existent one, over the average people's profane aspect. Its manifestation could be interpreted in a conceivable space and appropriateness. The understanding of these manifestations – independently of either sacral or secular explanations – needs spiritual efforts.

**Keywords:** architectural symbolism, structural messages, architectural theory