

A CSEND MINT ÉPÍTÉSZETI TÉRKONCEPCIÓ

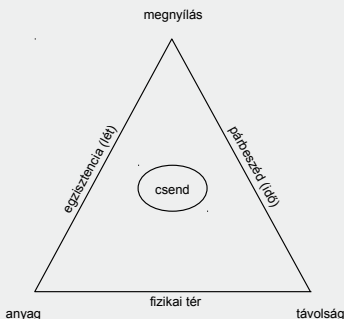
KONTEMPLATÍV TEREK NAPJAINK TEMPLOMÉPÍTÉSZETÉBEN – I.

SZÖVEG TEXT: KATONA VILMOS

Az alábbi tanulmány alapját képező előadás a 9. Szakrális Építész-Belsőépítész Konferencián 2015. szeptember 22-én, a FUGA-ban hangzott el. Az Ars Sacra rendezvénysorozat több tudományterületet érintő eseményét Fekete György MMA elnök és Sáros László György MÉSZ elnök köszöntője nyitotta, az előadók között volt Jelenits István piarista pap-tanárt, Ferkai Tibor író és Schneller István építész-urbanista is.¹ A konferencia mottója a csend volt.

„A csend nem csupán a természet hangja, hanem a lélek legbenső szükséglete.” (Tatiosz)

A megismerés vágya mélyen gyökerező emberi kívánság. Bár igen jól körülhatárolt viszonyrendszerek között bontakozik ki, olyan képességeket mozgósít, melyek feladata, hogy jelt adjanak az érzékeken túli világról. E távoli valóság az érzékek felfüggesztése révén éppúgy része lehet



az imának és a szemlélődésnek,² mint az emberek között végzett mindennapi tevékenységeknek. A csend nemcsak a hangok és külső zajok hiánya, hanem összekötő kapocs is a tettek, szavak és gondolatok határmezsgyéin. A csendnek helye van az emberi test és lélek alakját felvevő épületben: a küszöb megállásra késztet, az előtér felkészít a találkozás pillanatára, a nyílások üressége pedig

kapcsolatot teremt a külvilág és az enteriőr között. A csend nemcsak az épületelemek határán és a terek funkcionális válaszvonalaival bújik meg, hanem a ház lényegében is: fizikai materiájában és az őt formáló szellemi tényezőkben, amelyeknek befoglaló edénye lesz. Az edény hasonlata persze csak megközelítőleg írja le azt a mindenre kiterjedő befoglaló-szerepet, amely kellőképp csak az egzisztencialista művészetfilozófiában körvonalazódott. Martin Heideggernél a *fűszisz*, a föld az, amely óv és elrejt, „amire és amiben az ember lakozását alapozza”; „a föld az, ahová a kibomlás minden kibomlót mint olyant visszamenekít”.³ Ezt a valamit tehát csak feltételesen nevezhetjük anyagnak, hiszen nem az arisztotelészi kategóriát (*hülé*), de nem is a szilárdságtani törvényeknek engedelmessé, atomokból felépülő anyagot értjük alatta, hanem inkább egy elvont közeget, amely magában hordozza és világra hozza a létező dolgokat. E közeg mélyén csend van, így minden épület, melyet ebből az anyagból építettek, végső soron a csendbe burkolódik.

Az anyag csendje minden ház közös tulajdonsága, függetlenül attól, hogy a konkrét épület mennyire irányítja rá vagy vonja el róla a figyelmet. Az épületeknek emellett további lényeges tulajdonságaik is vannak, melyek révén eleget tesznek rendeltetésüknek, és amelyek nélkül azonosításuk teljesen informálissá válna.⁴ Egy templom esetében e két tulajdonság a távolság és a megnyílás.



MARK ROTHKO: KÁPOLNA, HOUSTON, 1971

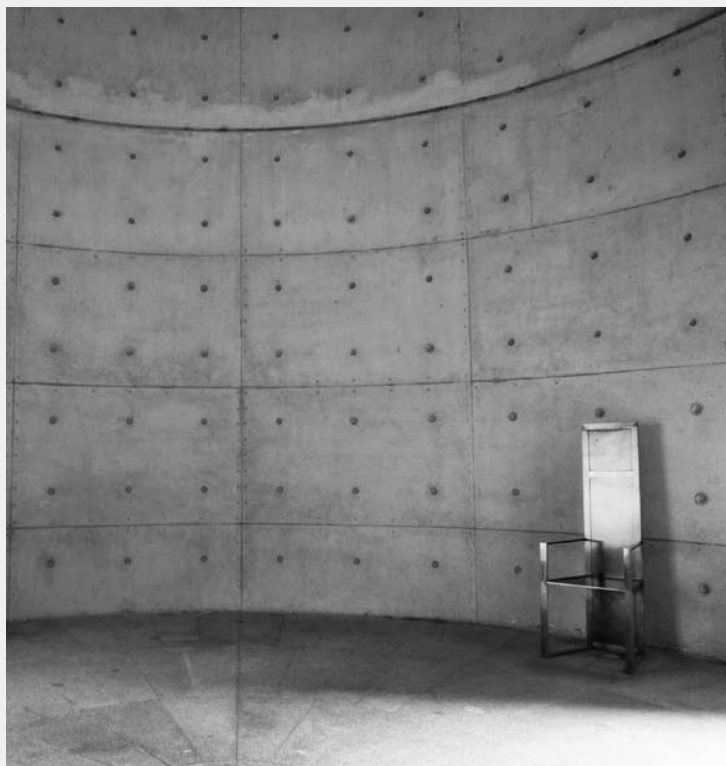
Távolságról beszélni a II. vatikáni zsinat utáni templomépítészetben nem szokás, ugyanakkor még ma is igen lényeges eszköz a tervezők kezében, melynek segítségével egy liturgikus használatú fedett helyiséget képesek „Isten házává” alakítani. Lelki tényezők indokolják a templom ‘szükségtelenül’ megnövelt belmagasságát, mellyel az építők érzékeltetni akarják a menny boltozata és az ember közötti távolságot. Ez a distancia a csend határmezsgyéje, mely akaratlanul is megállásra késztet, és csodálattal vegyes félelmet vált ki az emberből. A templom ezzel Isten jelenlétébe vonja az imádkozókat: kizárja a külvilágot és belső távolsággal kitágítja a lelki teret.

Jól felismerte ezt már a IV. lateráni zsinat is, amely 1215-ben így fogalmazott: „a Teremtő és a teremtmény között nem állapítható meg hasonlóság anélkül, hogy a különbség köztük ne volna nagyobb.”⁵ Ugyanerre utalt Hans Urs von Balthasar, a 20. század talán legjelentősebb svájci teológusa is, aki Nüsszai Szent Gergely vallásfilozófiájáról írt tanulmányában hasonló következtetésekre jut. Szerinte a 4. századi kappadókiai atya „valahányszor metafizikai építménye alapjainak lehelyezésére vállalkozik, abból a kiolthatatlan távolságból indul ki, amely Isten és a teremtmény között feszül.”⁶ Ez a távolság tehát nem arra szolgál, hogy leküzdhetetlen gátat vessen Teremtő és ember közé, hanem hogy bevezesse őt a lelki élet területére. A szakrális monumentalitás is ezt a célt szolgálja elsődlegesen, de kisebb léptékben ugyanezt eredményezi a függőlegesen nyújtott arányrendszer vagy a letisztult síkok által határolt belső tér is.

Az anyag és a távolság princípiuma mint formátlan lehetőség (*potentia*) önmagában azonban még mindig kevésnek bizonyul egy templom felépítéséhez. Szükség van egy harmadik elemre, melyet megnyílásnak nevezhetünk, s ami a hármas összefüggésben a tényleges formát fogja képviselni (*actus*). Ez az a tulajdonság, amely a szakrális építményt egy kozmikus koordinátarendszer részévé teszi, és amely egyúttal túlmutat ezen a rendszeren. Értelem ad az előbbi távolságnak, amely a lelki út kezdeteként szükségképp elmozdul egy irányba. Az érzékek kiüresedésének csendjéhez hasonlóan arra vágyik, hogy tiszta, fénylő és torzítá-



GUINARD-SANER: AUTÓPÁLYA-KÁPOLNA, ÚRI, SVÁJC, 1998



TADAO ANDO: MÉDITÁCIÓS TÉR, PÁRIZS, 1995

soktól mentes igazsággal legyen megtöltve (1Kor 13,12).

Rudolf Schwarz félig teológiai, félig építészeti-ikonológiai fejtegetéseket tartalmazó alapművében, a *Vom Bau der Kirche* (1938) c. munkában ehhez kapcsolódik a „nyitott gyűrű” motívuma, amely csak egyike a könyvben kifejtett hét templomtípusnak, de a későbbi, általa inspirált tervekben ez köszön vissza leggyakrabban – mint a hét közül a legkevésbé elméleti forma –, ezért a legjelentősebbnek tekinthető.⁷ A motívumhoz nem rendelhető egyértelmű alaprajz, de mind az irányított-tengelyes, mind a centrális elrendezéshez elvezet, amennyiben az utóbbit olyan kompozícióként képzeljük el, amelyben a szentélyt három oldalról (pl. a hosszház és két kereszthajó felől) padsorok veszik körül. E kompozícióban Schwarz az oltár hagyományos elrendezéséből kiindulva felfedezi, hogy a szentély keleti fala egy nyílás, amelyen a szertartást vezető pap ‘kitekint’, hogy rajta keresztül leedsje a mennyei erők befolyását: „a középpontban ott találják a szószólót, aki kifelé tekint a nyíltságba; előbb összegyűjti a középpontba áramló erőt, majd előrebocsátja azt; összegyűjti és magával viszi a nyíltságba. (...) az oltár már csak kapu, ahol beárad a fény, ahol átalakul, ahol megfogható lesz, hogy mindenki részesüljön benne.”⁸ A megnyílás tehát irányt ad a templomtérek, és egyszersmind az imát is orientálja.

Hogy az eddigi templomalkotó tulajdonságokat közös ábra szemléltesse, elegendő venni egy szabályos háromszöget, melynek csúcspontjain a három princípium foglal helyet. A háromszög oldalai átmeneteket jelölnek anyagtól a távolsáig, távolságtól a megnyílásig, végül a megnyílás és az anyag között. Hogyan értelmezhetőek ezek az átmenetek?

Anyag és távolság között a fizikai tér feszül. Anyag alatt a létező dolgokat befoglaló ‘földet’, a jelenlét edényét értettük, míg távolság alatt magát ezt a láthatatlan jelenlétet. Belátható, hogy mindkét kiindulópont elvont, megfoghatatlan, hiába hívtuk az elsőt anyagnak. Mégis, a fizikai tér köztük jelenik meg, válik láthatóvá és tapinthatóvá. Üresség és tömeg ebben az értelemben elválaszthatatlanok, egymás kiegészítői a fizikai térben, ahogyan a bennük keveredő befoglaló anyag és távolság. Amint Dom Hans van der Laan holland bencés szerzetes és építész fogalmaz, mint pecsétnyomó és viasznyomata: „térképzésnél a teltség

egy üresség körül van, míg a tér tapasztalásánál a teltség egy üresség közepén van.”⁹ Ez az építészet valódi dimenziója, ebben fejeződnek ki arányai és formai regulái, itt mérhető fel a lépték, érzékelhető tagoltság és monumentalitás.

A távolság mint bevezetés vagy beavatás (*iniciáció*) szükségképp túlmutat önmagán arra a helyre, amelyet Schwarz nyitottságnak nevezett. Közöttük egy sajátos párbeszéd áll fenn. Az imádság kezdetén elhallgató, csöndbe burkolózó egyén arra készen áll, felülről megszólítják.¹⁰ Balthasar szerint az ima tanulható, és a tökéletesedés útján három fázison halad keresztül. Először a már ismert hallgatás, az érzékek és szellemi csapongás megállítása kell, hogy bekövetkezzen. Olykor még az ima szövegének is el kell hallgatnia, máskülönben elnyomja annak a hangját, Akire irányul. Második lépésben Isten szól az emberhez, és az csak miután ide eljutott, akkor képes rá, hogy újra megszólaljon. E harmadik lépés: a megnyílás. A megtett út párbeszéd, amely az időben bontakozik ki. „Most már láthatjuk, az ima párbeszéd, ahol Isten kezdeményező szavát először csak hallgatni vagyunk elegek” – mondja Balthasar.¹¹

E kapcsolat azonban igen rejtett, a földtől és kötelékeitől el van oldozva. Az imának ez a szintje oly bensőséges és személyes, hogy ha nem lenne hídfője az anyagi valóságban, teljesen megfoghatatlanná és szavakkal kifejezhetetlenné válna. Ha azonban itt ismét az anyag felé vennénk az irányt, megfordítanánk a megnyílás vektorát, melynek a földről mint alapról kell a transzcendens felé elrugaszkodnia. Az anyaghoz érkeve újramezhetnének a ciklust, amely így állandó körforgással önmagába visszatérne; ezért újra a földről kell elindulnunk, de ezúttal nem a távolság, hanem a megnyílás irányába, ha az a célunk, hogy az anyag átalakulásának folyamatát végigkövessük a nyíltságba. Ez a transzformáció magában az egzisztenciában megy végbe, mely során a dolgok lényegileg változtatják meg minőségüket. Heidegger szerint egész emberi létünk ilyen átalakulások folyamata. Ahogy a körülöttünk lévő dolgokat tapasztaljuk, azok épp vagy megjelennek, vagy eltűnnek a szemünk elől, semmi sem létezik önmaga állandóságában.

Legteljesebb példa erre a műalkotás születése. Egy templom oszlopának fejezetét megkülönbözteti a kőműves vésőjétől, hogy az előbbi



K2S ARCHITECTS: KAMPPI KÁPOLNA, HELSINKI, 2012



K2S ARCHITECTS: KAMPPI KÁPOLNA, HELSINKI, 2012

szépségével túlmutat pusztá rendeltetésén, míg az utóbbi 'csak' eszköz, s mint ilyen eltűnik az általa létrehozott mű mögött. A véső anyaga 'feloldódik' az eszközben, „a templom-mű ezzel szemben, midőn egy világot felállít, az anyagot nem engedi eltűnni, hanem a mű világának nyíltságába emeli azt.”¹² A mű tehát nemcsak formát ad az anyagnak, hanem átlényegíti, mely ezáltal 'megváltva' az öröklétből részesül.

Ha a kortárs építészetből merített példákkal szeretnénk szemléltetni az elméletben bejárt utat, abból kell kiindulnunk, hogy a három princípium (anyag, távolság és nyíltság) külön-külön sohasem jelenik meg egyetlen épületben sem. Főként egy templomban nem, amely előfeltevésünk szerint a három tulajdonsággal egyszerre kell rendelkeznie, ezért a háromszög csúcspontjainak szemléltetése kizárólag az építészetre támaszkodva nem lehetséges. A képzőművészet ennél kötetlenebb művészeti ág, így egyben arra is esély, hogy egy szobor magát az anyagot jelenítse meg. Stanley Kubrick emlékeztető tudományos-fantasztikus filmjében, a *2001: Űrodüsszeiában* (1968) feltűnő monolit éppen ezt a sötét princípiumot mutatja be, melynek oldalarányai olyanok (16:9), hogy kellő közelítésben a teljes filmvásznat betölthetik, másodperceket adva a teljes képnélküliségnek. Ugyanezt az élményt kereste Varga Ferenc szobrászművész 1 cm átmérőjű, folyóparti kavicsból csiszolt kőkontaktlencséivel (2000), melyeket szemére helyezve az anyag mélyébe akart belezáratni.¹³

Az első ismertebb modern építmény, amely – már a fizikai térbe lépve – ugyanerre törekedett, Mark Rothko amerikai festőművész houstoni kápolnája volt. A feladatra 1964-ben John és Dominique de Menil kérték fel Rothkót. Munkatársaként Philip Johnsont választották, de kettőjüknek a kivitelezést illetően homlokegyenest különböző elképzeléseik voltak. Rothko ellenezte Johnson grandiózus tervét, mert attól félt, hogy a lényegről elvonná a figyelmet, ezért Johnson után elsőként Howard Barnstone-hoz, őt követően pedig Eugene Aubryhez fordult segítségül, de a kápolna 1971-es elkészültét már sajnos nem érthette meg. A két houstoni filantropista megbízása eredetileg egy sorozat meditatív műalkotás létrehozásáról szólt, melyeket Johnson segítségével egy szintén Rothko által tervezett, felekezetközi 'szakrális' térben helyeztek volna el. Az új Rothko-kápolna helyét a Menil-gyűjtemény épülete és a Szent Tamás Egyetem

alacsonyházas környezetének szomszédságában jelölték ki.

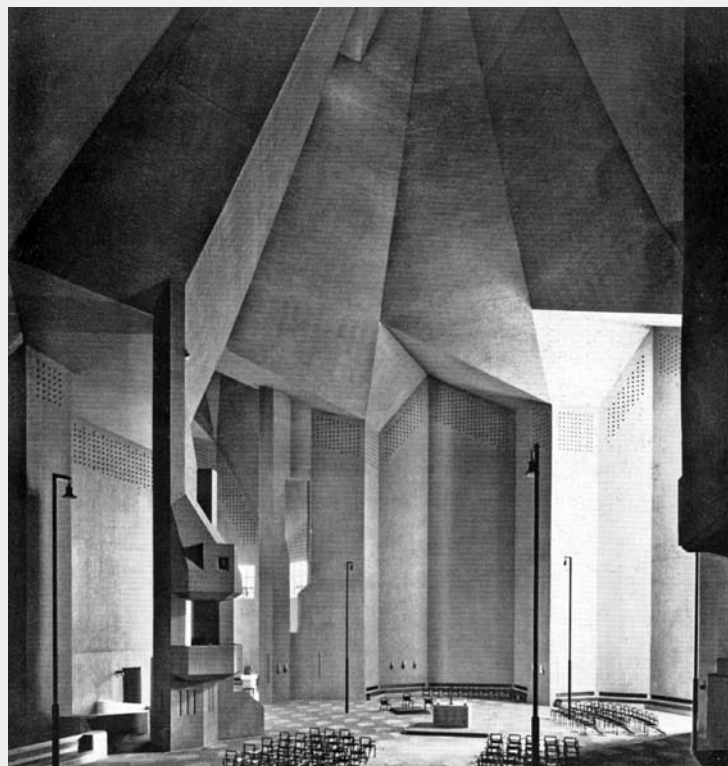
Rothko munkája egy sajátos tanúságtétellel, lelki tapasztalattal ért fel. Célja az volt, hogy az ember tökéletlen érzékszervi befogadóképességét szembe állítsa az anyag beláthatatlan mélységével. Ahogy a mester a kápolna kapcsán nyilatkozott: „Mind a végest, mind a végtelen meg akartam festeni.”¹⁴ A kápolna festményei között három (egyenként 5x15 láb oldalarányú) monokróm barna triptichon alkotja a központi kompozíciót, amelyet két oldalról három-három matt fekete téglalapból álló képcsoport keretez. A triptichonok között négy egyedi festmény, és egy további, a középső triptichonnal szemközt állított kép helyezkedik el. A festmények együttesen a sötétség masszív, mély vízióját váltják ki a szemléből.

Az alkotó kívánságának megfelelően a kápolna egyszerű téglalburkolatú, lapos tetővel rendelkező, egyszintes épület, ami gyökeresen eltér a Johnson által eredetileg elképzelt vakolt fehér, piramisszerű betonépítménytől. A *Törött obeliszk* névre hallgató corten acél szobor mellett emelt kápolnát élő tölgyfák veszik körbe. Az építmény alaprajza szabálytalan nyolcszög, amelyet négy egymást váltó fő- és mellékfal alkot; apszisa sokszögletű, padozata süllyesztett, tetőbevilágítója kis emelvényen, tamburon áll. Rothko a kápolnán belül körültekintően határozta meg hét fekete és hét sötétlila vásznának elhelyezését: modern triptichon függ az északi, keleti és a nyugati oldalon, egy kép található a déli, és egy-egy festmény az átlósan futó falakon. Minden irányt kisajátít a 'föld', még az egyetlen, mennyezeti fényforrás is fedőlemez mögé rejtőzik.

A fizikai térben előrehaladva az anyagtól a távolság felé szükségképp egyre nagyobb léptékű épületekkel találkozunk, vagyis olyanokkal, amelyek a föld zárt intimitását egyre inkább feladják a tágasság és a magasság élményéért, s ezzel egy időben jellemzően centrális és statikus térszervezésük is mindinkább átadja helyét a tengelyes dinamika különböző fajtáinak. Mindez szorosan összefügg a megvilágítás módjával, hiszen egy semleges enteriőr még egy távoli, derengő fényforrás is képes kibillenteni egyensúlyából. A centrális tér és a formálódó dinamizmus egy bizonyos pontig egymás mellett is elképzelhető egy vertikálisan megnyújtott helyiség keretei között. A fizikai tér elsőként a függőleges tengely mentén megy át változáson, s ez szelvében szerényebb kiterje-



GOTTFRIED BÖHM: ZÁRÁNDOKTEMLOM, NEVEGES, 1968-72



GOTTFRIED BÖHM: ZÁRÁNDOKTEMLOM, NEVEGES, 1968-72

désű kubatúrát eredményez, mely programjában is korlátozottabb. Az ilyen enteriőrök általában nem szolgálnak liturgikus célt, csak a személyes elmélyedést vagy emlékezést. Az ó- és középkori sírkápolnák, zarándokhelyek mintájára nevezhetnénk ezeket memoriális tereknek is, ám a reminiscencia tárgyát modern építők nagyon ritkán határozzák meg. A ritka kivételek egyike Tadao Ando párizsi UNESCO-épület mellett emelt vasbeton hengere (1995), melynek üres belsejében csak két szék emlékeztet utalásszerűen a tér programjára, a párbeszédre. E vertikális típus 20. századi előképe Eero Saarinen egyetemi kápolnája az amerikai Cambridge MIT kampuszán (1955).

A kontemplatív tér ortogonális párja lehetne Guignard és Saner svájci kápolnája (1998), amelyet a Szent Gotthárd-hágó közelében építettek az autópályán közlekedő átutazók számára. A felül kikönynyített vasbeton kocka felekezeti imahely, melynek vonzereje a forgalmas út mellett felértékelődő csend. Hasonló helyi értékkel bír Helsinki egyik legforgalmasabb városrészén, a Kamppi nagy közterén nemrégiben emelt (2012) szakrális tér is. Míg az előbbi példánál a beton, a K2S finn építéstudió építményében a fa dominál. A homogén térbelső határfalai kürtöszzerűen szélesednek a földéig, amelynek pereme a faltól elválik. A résen beirradó fény azonban itt már csak háttérvilágítás, mert az enteriőr témája egy finoman kirajzolódó tengely, amely az ellipszoid alaprajz gerince lesz.

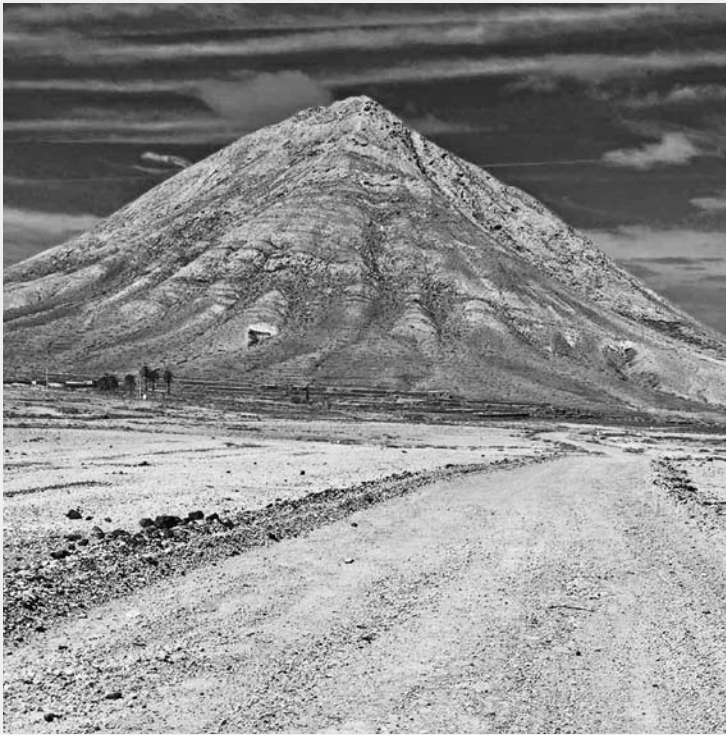
Látható, ahogy amint a fizikai síkon terjeszkedik, az anyag magvából alakul és sejtyszerűen differenciálódik a tér. Megfigyelhető ez a kevésbé plasztikus vonalvezetésű tervek esetén is. Közeli példa Peter Kulka lelkigyakorlatos házána kápolnája a németországi Meschede vidékén (2002), s talán még közelebb a Czigány Tamás pannonhalmi zarándokszállásához tartozó, fából készült imahely (2012). Mindkettő kis létszámra tervezett, felfelé nyíló fénykút, mely beágyazottságát a szerkezet felkőnynyítésével, a fény fokozatos bevezetésével oldja, amiben a kitágulás igénye fogalmazódik meg.

A vertikális távlatok azonban kiegyensúlyozódhatnak a közösség fizikai közelsége által, s ez a személyes kontemplatív tér újabb átalakulását eredményezi. A közös ima nagyobb horizontalitást, szélesebb alaprajzot igényel. Ezzel párhuzamosan az anyag által befoglalt, féltve

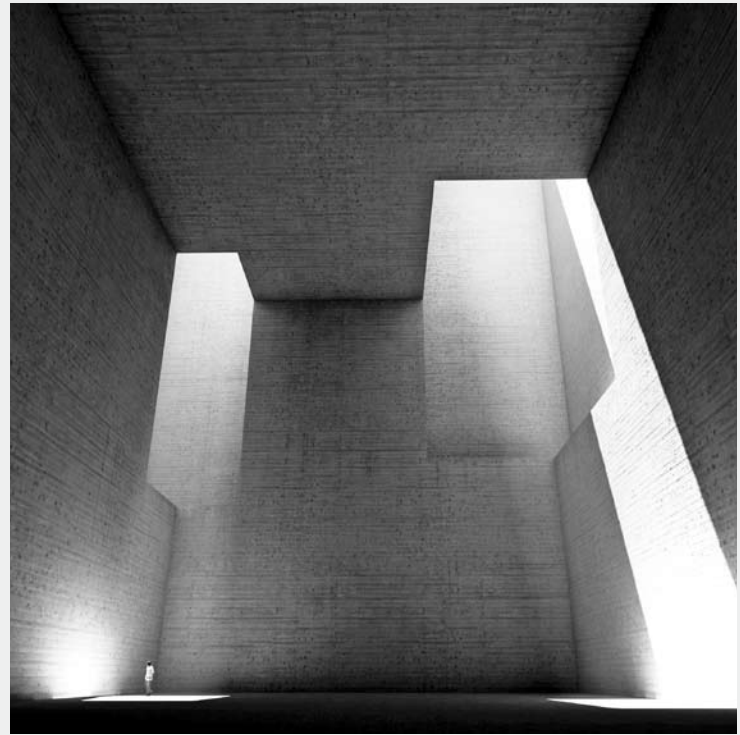
őrzött középpont is megsokszorozódik, egy hálózatot alkotva a térben. E kiegyenlített térrácsot legszebben Hans van der Laan valósította meg elméletileg és gyakorlatban. A vaalsi monostor hosszú építési periódusának (1956–86) kezdete a II. vatikáni zsinatot hat évvel megelőzte, míg a befejező munkálatok a közelmúltig tartottak, így a liturgikus reform legaktívabb korszakának emlékét őrzi. A templom szentélyét úgy rendezték el, mint egy asztalközösséget: a középre állított oltárt körbeveszik a stallumok és a laikusok padosai. Az apszis hiányzik. Helyette a szentély és a plánum egy közösséggé olvadt, amelyet csak a két mellékhajó meghosszabbítása, és egy összekötő folyosó egészít ki. Hasonlít ez a jeruzsálemi Szent Sír templom mintájára épülő román kori zarándoktemplomok elrendezésére,¹⁵ de előkép gyanánt tekinthetnénk a Sankt-Gallen-i kolostor 9. századi típusútervére is.¹⁶ E példákkal ellentétben Vaalsban nincs számottevő architektonikus különbség a szentély vagy plánum, és a templom többi része között. A főhajót kísérő pillérsor a szentélyre ügyet sem vetve folytatódik az épület végéig, és a traktusok között nincs szintkülönbség. Laan mindenütt hangsúlytalan, hétköznapi hajló kifejezéssel él, miközben csaknem visszatér a latin templom őskéhez, a *basilicához*. Az anyaghasználatában is homogén csarnokot csupán a liturgikus berendezés tagolja.

A fizikai teret kiteljesítő kompozíciós elvek világi építészeti programok esetén is érvényesek, amilyen Axel Schultes és Charlotte Frank berlini krematóriuma (1999). A tekintélyes látszóbeton csarnok erdőszerűen elhelyezett oszlopaival, lenyűgöző magasságával kiegyenlített, statikus harmóniát tükröz, de megvilágítása már excentrikus. Természetes fény csak a szárnyak és falperemek felől érkezik szórta. Kisebb léptékben ugyanígy jár el Andreas Meck a neuriedi Szent Miklós-plébániaközpont templomában. A homogén fehér tér lebegni látszó határoló szerkezetét két helyen török át mélyen ülő, ferde síkából szerkesztett ablakok, hogy éteri, szórt fényvel telítsék a liturgiát. Bár a terv építészeti szókészlete Rudolf Schwarz aacheni St. Fronleichnam templomához (1930) vezethető vissza, kompaktsága és centrális elrendezése miatt sokkal közelebb áll az eddig tárgyalt szakrális 'fénykutatokhoz'.¹⁷

Nincs azonban még egy épület a templomépítészet modern törté-



EDUARDO CHILLIDA: TINDAYA-TERV, FUERTEVENTURA, KANÁRI-SZIGETEK, 1997



EDUARDO CHILLIDA: TINDAYA-TERV, FUERTEVENTURA, KANÁRI-SZIGETEK, 1997

netében, amely mindezt olyan monumentális és expresszív formába öntötte volna, mint Gottfried Böhm Neviges városában (1968–72). A katedrális-méretű zárandoktemplom egy tektonikus képződményre hasonlít. Menneazete úgy boltozódik a szentély fölé, mintha az egy hegybe rejtett kamra volna. A mind magasabbra törő szerkezet eggyé válik a távolsággal, melyet felidéz, s ekképp kilép építészeti kötelékéből, már-már elhagyva a fizikai tér dimenzióját is. Épp csak egy lépéssel marad Eduardo Chillida spanyol szobrász álma, a kanári-szigeteki Tindaya-hegy gyomrába vajt csarnok terve (1997) mögött. Utóbbiban már főszereplővé válik a távolság, és az anyag csendjét a jelenlét csendje váltja fel.

¹ A konferencia prezentációit összefoglalja Timon Kálmán: A csend – 9. SZÉK a FUGÁ-ban. Tervlap, 2015. szeptember 29. Hozzáférhető: <<http://tervlap.hu/cikk/show/id/3863>> [utolsó belépés: 2016. március 23.].

² Másként kontempláció, amit mai szóval gyakran meditációnak nevezünk.

³ Martin Heidegger: „A műalkotás eredete (1935/36)” (ford. Bacsó Béla), in M.H.: Rejtékutak. Osiris Kiadó, Budapest 2006, pp. 31-32.

⁴ Ahogyan például Robert Venturi gondolkodik az épületek rendeltetésének formai áttetszőségéről, vagyis arról, hogyan ismerhetjük fel őket. Szerinte ennek legjobb módja a hangsúlyos felirat (decorated shed). Vö. Robert Venturi – Denise Scott Brown – Steven Izenour: Learning from Las Vegas. MIT Press, Cambridge, Mass. 1972. A szövegből részlet magyar fordításban Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin (szerk.): A stílus. Kritikai antológia. Építészettelmélet a 20. században. Terc, Budapest 2009, pp. 214-227, különös tekintettel p. 224.

⁵ IV. lat. zsin., 2. fejezet, DS 806.

⁶ Hans Urs von Balthasar: Présence et pensée. Essai sur la philosophie religieuse de Grégoire de Nysse (Jelenlét és gondolat. Tanulmány Nüsszai Szent Gergely vallásfilozófijáról), 1942. Idézi Philip Nielsen: Depicting the Whole Christ. Hans Urs von Balthasar and Sacred Architecture. Sacred Architecture, Issue 16 (2009), pp. 30-31.

⁷ Erről bővebben szöveg Ph.D. értekezésemben, in Katona Vilmos: „Az Úr bevonul szentélyébe”. Kortárs római katolikus templomépítészet a liturgia tükrében – Európa 1989-től napjainkig. Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem, Csonka Pál Doktori Iskola, 2014, pp. 53-63.

⁸ Rudolf Schwarz: The Church Incarnate. The Sacred Function of Christian Architecture (translated by Cynthia Harris). Henry Regnery Company, Chicago 1958, pp. 72-73. (ford. K.V.)

⁹ Hans van der Laan: Der architektonische Raum. Fünfzehn Lektionen über die Disposition der menschlichen Behausung. E.J. Brill, Leiden/New York/Köln 1992. A szövegből részlet magyar fordításban Moravánszky Ákos – M. Gyöngy Katalin: A tér. Kritikai antológia. Építészettelmélet a 20. században. Terc, Budapest 2007, pp. 230-235.

¹⁰ Sok misztikus vallomása mellett erről tanúskodik Avilai Szent Teréz: A belső várkastély, 5M 1,9-13. Jel Kiadó, Budapest 2013, pp. 160-163.

¹¹ Hans Urs von Balthasar: Das betrachtende Gebet (A szemlélődő ima), 1955. Idézi Philip Nielsen: id. mű, p. 31. (ford. K.V.)

¹² Martin Heidegger: id. mű, pp. 34-35.

¹³ Varga Ferenc: Szoborfaragásról a technokultúra és a tömegmédiá korában. Tézis a szobrászatról a szobrászat antitézisének idején (DLA-dolgozat). Kiotói Városi Művészeti Egyetem, Képzőművészeti Kar, 2005, pp. 40-42.

¹⁴ Oscar Lopez: AD Classics. Rothko Chapel / Philip Johnson, Howard Barnstone, Eugene Aubry. ArchDaily, 2011. szeptember 14. Hozzáférhető: <<http://www.archdaily.com/160388/ad-classics-rothko-chapel-philip-johnson-howard-barnstone-eugene-aubry-and-mark-rothko>> [utolsó belépés: 2016. március 23.].

¹⁵ Ilyenek voltak Santiago da Compostela székesegyháza (ca.1078-ca.1128), a toursi Szent Márton-templom (újraépítve ca.1050, átépítve 1123-ban), a Szent Semin ágostonrendi prépostság Toulouseban (ca.1060-1119), a Sainte-Foy kolostortemplom Conquesben (ca.1100-ca.1130), vagy a Limogesben épült Szent Martial apátsági templom (1063u.-1095).

¹⁶ Ez utóbbinak Szent Péter-oltára és nyugati szentélye körül egy a mellékhajók vonalát folytató 'átriumot' találunk, ld. Guzsik Tamás: Szakrális terek funkcióelemzése II. Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti és Elméleti Intézet, Budapest 1988, p. 13. Kiegészítésekkel „Keresztény Liturgiák Építészete II. rész: Középkori nyugati liturgiák és építészetük” címen hozzáférhető: <<http://www.eptort.bme.hu/doc/szakral/szakral2.html>> [utolsó belépés: 2016. március 23.], fejezet: 1.4.

¹⁷ Ezt az archetípust építette meg Vukoszávlyev Zorán diákjaival a budakalászi szerb ortodox templom portáján. A workshop helyszíni állandó kiállítása 2008. október 18-ban nyílt. Erről készült videó-összeállítás: „The Sacred Well” <<https://www.youtube.com/watch?v=-AkPPvmlzIP8>> [utolsó belépés: 2016. március 23.].

SILENCE AS A CONCEPT OF ARCHITECTURAL SPACE CONTEMPLATIVE SPACES IN CHURCH ARCHITECTURE TODAY I

The essay is the first part of an extended study based on the presentation of Vilmos Katona at the 9th Conference of Sacred Architecture and Interior Design taking place in Budapest in 2015, as an event of Ars Sacra Festival. The lead issue of the conference was Silence, explained by the lecturer as the source of contemporary sacred architecture's three 'silent principles': matter, distance, and openness.

As construction begins with the building's material, distance is generated by voids between major structures, in order to let openness point out into the transcendental existence. Spiritual places naturally use all of these principles with a certain configuration to create a sense of inwardness or contemplative atmosphere. The physical space of a church is defined by its materials and spatial distance, while the dialogue of prayer unfolds in-between distance and openness. Architects' most extensive works claim to raise matter into this openness, that is, to transform the building into a living image of eternity. The essay introduces readers to the phases of silence inside the sacred space through the recognition of several masterpieces of the most influential 20th century church builders.