

AZ ÉPÍTÉSZETI FORMA JELENTÉSÉRŐL*

Az építészettörténeti irodalomban nagyon sok szó esett már a tartalom és forma kérdéséről anélkül, hogy egyértelmű meghatározás született volna a két fogalom „tartalmára” és egymáshoz való viszonyára. Ennek okát a fogalmak mechanikus átvételében és alkalmazásában látjuk. Míg ugyanis az irodalmi és képzőművészeti alkotásokban világosan felismerhető és szétválasztható a két mozzanat, az architektúrában elbizonytalanodik az értelmük, sőt, ebben a szűkrezabott dualisztikus megfogalmazásban, az építészettörténeti és elméleti vizsgá ódás számára csaknem alkalmatlanná válik. A téma és a kifejezés kategóriapárja elegendő segítség lehet a szobrászat, festészet megértésére és magyarázására, az építészetére azonban kevés, mert az architektúra több amazoknál, másrészt kevesebb, mivel nemcsak művészet: az épület funkcionál is, az épületet használják is valamire. Természetesen a többi művészeti ágak is funkcionálnak: „felhasználják”, de ez a használat a művészet világán belül marad, helyesebben — esztétikai, ideológiai — hatásokban lesznek részei az életnek, nem tárgyi mivoltukban, mint az épület, amely így is meg amúgy is része, vagy részese akar lenni.

Tehát az épület használati „tárgy”, amely a művészi kifejezés igényével lép fel, — ilyen Janus-arcú jelenséget értelmezni a szolgálai átplántált tartalomforma fogalom-párral majdnem lehetetlen. Szükségesnek látszik tehát — az elmondottak talán eléggé indokolják —, hogy megkíséreljük az építészeti tartalom és az építészeti forma, mint különleges, a szokásos értelmezéstől eltérő fogalomnak definiálását, azaz az architektúra kettős arculatának megfelelően szétbontását, ill. kibővítését.

Mielőtt azonban elemzésünket megkísérelni kezdenénk — a siker reményében, de nem azzal a biztos tudattal, hogy megoldottuk a kérdést —, néhány mondatot a szóhasználatról, elsősorban a tartalom szóról, a szó építészeti (és képzőművészeti) használatáról.

A tartalom szónak van olyan zöngéje, felhangja, amely zavarja értelmét. Ilyen kifejezéssel kapcsolatban — például —, hogy: „a forma tartalma”

* Az építészeti (téma-) tartalom és forma viszonyának kérdéseivel a marxista szándékú kutatás valójában még alig foglalkozott. Az a kezdeményezés, mely ezek dialektikájáról beszél, még csak érinti e kérdéseket, s ezért minden új gondolat újabb gondolatok elindításának és érettebb megfogalmazásának lehetőségét nyújtja. H. Gy. dolgozata ilyen inspiratív mű, s azért is közöljük, hogy lapunk építészetelmélettel foglalkozó olvasói reflektálhassanak rá, s mintegy vitában vigyük előre e döntően fontos fogalom-tisztítási munkát. (A szerkesztő.)

— s most triviálisak leszünk — olyan érzésünk támad, mintha valami előre elkészített formába beletémkődtek volna valamit, amitől az az lett, ami — és ez különösen az építészetben zavaró, ahol a térbeliség miatt van effektív „tartalom”. Másrészt elsikkad a fogalom leglényegesebb momentumuma: aktivitása. A tartalom szóban van valami passzív, van valami mozdulatlanságot sejtető, és mégis ezt a szót használjuk mindarra, ami lényegében történés és hatás, tehát mozgás. Ezért helyesebbnek látszik egyszerűen a *forma jelentéséről* beszélnünk, mert ebben a fogalmazásban egységesen benne van minden, amit mesterségesen szétválasztottunk — hiába hangoztatjuk feltételként a kettő egységét, — és nem bizonytalankodunk abban, hol a kettő határa. Állapodjunk meg tehát, hogy a formának nem tartalma *van*, hanem a forma *jelent* valamit, természetesen nem egyet, és egyféleképpen — hiszen éppen ez adja meg a lehetőségét, hogy elemzésünket elvégezhessük, területünkön, az építészet területén.

A forma *jelentéseinek* mozgását, dinamikáját, sőt folyamatos hatóerejét igazolja a jelentésnek pusztán az a tulajdonsága, hogy kronológiailag „átöleli” a formát, időben megelőzi, de megvalósulása, megformálódása után követi azt. Ennek igazságát könnyen beláthatjuk, amikor összehasonlítjuk az objektumot létrehozó ténykedéseket: a tervezést, kivitelezést, a már elkészült alkotás szemléletével, megértésével. Az összetetés egyben a jelentés mozgás-területének, hatóerejének határait és korlátait is kijelöli.

A tervező építőművész, leendő alkotásának sok tartalmi mozzanatát előre „megkapja”, mielőtt a kor által determinált magatartásának és alkotótehetségének szűrőjén át építőanyagba konkretizálna materiális, ideológiai és artistikus igényeket. Az alkotás megvalósítása előtt léteznek tehát olyan jelentésmozzanatok, amelyek majdan testet öltenek, és ezek a momentumok a társadalmi követelményeiben, a materiális lehetőségekben, a formai igényben és az építésznél gyökereznek. Természetesen nem azt állítjuk, hogy az épületek „ideái” valósulnak meg — hiszen akkor nem jutottunk volna túl a tartalom-forma idealista dualizmusán — hanem csupán annyit, hogy a mű a jelentések olyan széles — és távolról sem szilárd, hanem állandóan hullámzó és változó — bázisára alapozódik már alaktalanul is —, hogy mindent ab ovo a formába át sem tud abból menteni.

A megvalósult építészeti alkotásban — a formai megjelenésben — ugyanis ezek a mozzanatok érzékelhető valósággá lesznek ugyan, de az elkészülés körülményei, az anyag korlátai, a művészi kifejezés küzdelme — még műalkotás esetében is — akarva-akaratlan módosítják az eredeti jelentésmozzanatokat, így a forma megértése már születése pillanatában is bonyolult feladat. Az időbeli távolság növekedtével — az elmúlt korszakok alkotásainak szemlélete alkalmával — a forma spontán megértése pedig még nagyobb nehézségekbe kezd ütközni, sőt a mű tökéletes értelmezése lehetetlen a formában effektíve meglévő, de rejtett jelentéselemek hozzáférhetetlensége miatt. Az alkotást létrehozó társadalomról ma már tudjuk, hogy lényegében mi volt, mégsem tudunk róla mindent; a felhasznált szerkezetet megértjük például, de azt már nem, hogy miért alkalmazták éppen ezt, holott a feladatra az akkor már ismert másik konstrukció alkalmasabb lett volna; az épületen levő részletformák évszázadokig nem fordultak elő, itt most újra felbukkannak; az építés pedig, akiről sokszor nem tudunk többet, mint nevét, régen nincs, nem ismerjük és nem érdeklődhetünk műhelytitkai iránt stb., stb. És mindez csak néhány kiragadott gondolat annak érzékeltetésére, hogy milyen gazdag

folyam a formát felidézõ, majd értelmezõ jelentés-komplexum és arra, hogy az alkotás születése korában általánosan ismert jelentéselemek az idõk folyamán mint homályosulnak el és mennek feledésbe, és így a múlt elvileg tökéletes, gyakorlatban véges megismerhetõsége folytán mint válnak megfejthetlenné sokszor éppen legértékesebb momentumai.

Az eddig elmondottak nagyjában nemcsak az építészetre, hanem a képzõ-mûvészeti alkotásokra is igazak. Nagy az olyan szobroknak, képeknek száma, amelyeknek témája ismeretlen, a mûvészettörténet utólag nevezte el ennek, vagy annak, csupán a célból, hogy megjelölje valahogy, vagy utaljon valamiféleképpen jelentésére.

Az elmondandók most már az architektúra specifikus jellegét közelítik meg, a kettõs arculatából következõt.

Az elsõ lépés efelé az az egyszerűnek tûnõ megállapítás, hogy az építészeti alkotásnak, mint összefüggõ egésznek, mint organizmusnak is van jelentése, emellett azonban az egyes épületrészek, detalle-ok külön jelentések hordozói. A jelentések differenciáltsága sajátos architektonikus hangszereleést eredményez: homophont és heterophont, egyben és egyszerre, egy épületen belül, s így azt állapíthatjuk meg (anélkül, hogy a most használandó fogalmakat itt kifejtենék), hogy az épület egészének „ideológiája”, eszméje például visszacsenghet valamely részletében — másfajta jelentése pedig, például a funkcionális, más természetû lehet az egészben, más a részletben. Ha a mûalkotásban az egész jelentése a detailleban és a többiben közös rendezõként is hat, össze is fogja a szerteágazó elemeket, a formák éppen többfajta értelmük miatt kiszabadulhatnak abból az együttesbõl, amelynek — a mûalkotás akadémikus fogalmazása szerint — szükségszerû részei voltak, és egy-egy jelentéselem túlsúlyba kerülésével, akár ugyanolyan formában, akár deformáltan önálló életre tehetnek szert, ill. kiszabadulva az eredeti összefüggésbõl, más organizmusba vándorolhatnak át.

Valami ilyesféle folyamat természetesen a képzõmûvészet világában is elképzelhetõ, az építészetben ez a gondolat a történelmi emlékek megértésének lényege körül tapogatózik, segítségével ugyanis az építészettörténet egyik jelensége, a formavándorlás és formaváltozás úgy, ahogy megmagyarázható.

Így elfogadhatjuk azt a tételünket, hogy az építészeti alkotás *jelentése* nem egyszerű, hanem különbözõ momentumokból összetett „fogalom”. A jelentés-komplexumnak sajátos — vagy legalábbis tendenciája — pedig az, hogy egyes elemei nem azonos erõsséggel, azonos intenzitással kapcsolódnak a formához, ill. értelmezik azt. A hozzáfûzõdési, helyesebben kisugárzási készség nem esetlegesen erõsebb vagy gyengébb, hanem határozott rendje van: az út az általánostól a konkrét felé halad. Az általánosabb érvényû jelentéselemek szorosan „hozzátapadnak” a formához, a konkrétabbak kevésbé, így a jelentés elvont elemei akár mindig, mindenki számára hatékonyak, a konkrétabbak viszont a megismerhetõség korlátozott volta miatt sokszor rejtettek maradnak, hatástalanok. A valóság megközelítésében és visszaadásában viszont éppen a konkrét, egyedi elemek a legszámottevõbbek és legértékesebbek, *a konkrét elemeknek gyenge sugárzási intenzitása, és ugyanezen elemeknek legfontosabb szerepe a valóság érzékeltetésében jelenti a tartalom és forma egyik belsõ ellentmondását* — a szemlélõ és megérteni akaró helyzetébõl ítélve —, a másik alapvetõ mellett, amely az architektúra kettõs lényébõl fakad, abból, hogy használható is, mûvészet is.

Az építészeti alkotásoknak ez a kettőssége, az architektonikus formák jelentésének aktivitása és differenciáltsága, valamint kisugárzási készségének különböző erőssége és iránya az alapfeltétele, hogy ezek után megkísérelhessük a jelentéskomplexum szétbontását és egyes elemeinek meghatározását. Feltételezésünk szerint az általánostól a konkrét felé haladva az építészeti forma „tartalma” a következő elemekből tevődik össze: az *egzisztenciális*, az *esztétikai*, a *funkcionális* és a *történeti-ideológiai* komponensekből. Az analízis végrehajtható, ill. érvényes az egész épületre vonatkozóan épp úgy, mint a *détaille-ra* vonatkozóan, magyarán pl. Steindl Parlamentje mint épület-egész is értelmezhető a tárgyalandó jelentéssor viszonylatában, de lépcsőháza, kupolaterme, sőt árkádjai, oszlopai, fialéi is külön-külön. Tárgyalásunkban főleg az épületnek mint organizmusnak jelentését vizsgáltuk, és csak helyenként utaltunk az építészeti részletek kifejezési készségére.

1. Az építészeti alkotás *egzisztenciális* jelentésén az objektum épület-mivoltának konstatálását értjük. A legáltalánosabb értelmű elem, mert bármikor, bárhol, bárkinek ugyanazt jelenti, megkülönbözteti az objektumot a természeti tárgytól, de a más jellegű mesterséges tárgytól is, nem mond sem többet, sem kevesebbet, mint azt, hogy ez: épület és nem hegy, és nem híd.

A különlegesnek ható megállapítás azt a gondolatot ébresztheti: foglalkoznunk kell-e ilyen primitív kérdéssel, hogy az épület épületnek mutatja magát. Az architektúra jellegéből folyik, éppen felhasználhatósága miatt, hogy az építészeti alkotás ilyen tág értelmezésének van jogosultsága, mert az épület tere, vagy terei nemcsak egyféleképpen használhatók, hanem — ad absurdum — számtalan életfunkció keretében szolgálhatnak pusztán azért, mert az épület zárt, a természetből kiragadott, mesterséges teret foglal magában. Leonardo Utolsó vacsoráját őrző refektórium, a milánói Santa Maria delle Grazie-ben, tökéletesen megfelelt istállónak a hódító francia katonák lovai számára —, hogy csak egy szélsőséges példát említsünk.

A gondolat sor végül is az épület jelenléti korlátozottságának megállapításához vezet. Van ugyanis olyan épületforma, amely alig mond többet ilyen értelmű egzisztenciájánál, azért, mert építése közben nem is gondolkodtak máson, csak azon, hogy használható legyen, vagy pedig nem sikerült az objektum rendeltetését vagy eszméjét formába önteni. A különböző rendeltetésű, azonos formájú épületek, épületrészek — eltekintve most értékelésüktől — érzékeltek legjobban az építészetnek ilyen jelenté-beli korlátait.

2. Az épületformák jelentésének következő elemét *esztétikainak* neveztük el, a szokványos fogalmazásban, a tartalom-forma fogalompárban maga a forma — gondolatmenetünkben paradox módon kifejezve a forma formális jelentése. Ebbe a jelentéselembe sorolhatók az ember értelmi-érzelmi úton kialakított formaérzékelési készségének kategóriái, melyeket végső fokon maga a természet és benne az ember fiziológiai és pszichikai adottságai hoztak létre. Az egyensúly, a ritmus, a konzonancia és diszsonancia, harmónia stb. kategóriák az embernek a természetben elképzelhető maitól eltérően fejlődött állapotában egészen más jelenségeket jelölhetnének — olyannak fejlődöttünk azonban, amilyenek vagyunk —, így ezeket a kategóriákat életfolyamatunk és testünk háromrészessége, kialakult szemmagasságunk, a szem befogadóképessége, a kis mérszögöcské a fülben stb., stb. — kortól, fajtól szinte függetlenül — az ismert időktől kezdve, meghatározták.

Az épület szemlélete közben, a formaérzékelési készség birtokában a formák megszólalnak, „jelenteni kezdenek”. Az első impresszió-szülte triviális megállapításokon túl, amelyek az objektum kiterjedésére, nagyságára, gazdagságára, vagy elnagyoltságára vonatkozhatnak, a formák mélyebb összefüggéseit is érzéklni kezdjük, az arányokat, a mellé- vagy alárendeltséget, formaanalógiák ötlenek fel bennünk stb., stb. anélkül, hogy az épület konkrét rendeltetésének ismeretére szükségünk lenne. Tehát már ilyen sterilen is nézve a dolgokat, az épület élményt kelt bennünk, akkor is, amikor régmúlt idők alkotásaival állunk szemben, és a jelentéselemek egész sorát már nem ismerhetjük. Ennek oka, hogy ez a fajta kontaktus a mű és köztünk bármikor létrejöhet, mert a viszonyunk alapjai még igen általánosak, az esztétikai jelentés pedig sohasem „kopik le” a formáról. Az ilyenfajta értékelés, hogy: valamelyik épületforma nyomasztó, megsemmisítő hatású, vagy pedig magávalragadó, felemelő, a művészetek történelmének tág határai között érvényes marad, konstansnak tekinthető — abszolúte természetesen nem, hiszen „az esztétikának” is van története, a mi arányérzékünk nem azonos az egyiptomiakéval stb., stb. —, mert az esztétikai jelentés elem elvontabb, a sorban utána következő összetevőknél absztraktabb jellegű. És valamiféleképpen állandóan hatásos marad, akár a saját, akár a mi esztétikánk tükrében, szemben azokkal a mozzanatokkal, amelyek érthetlenné váltak, vagy meg sem szólaltak.

A már említett formavándorlás jelenségének egyik okozója éppen az absztraktabb jellegű esztétikai jelentés, mert pusztán az esztétikum is átlen-dítheti a formát más korszakok, más művészet kifejezőeszközei közé. Viszont a forma szükségszerűen magával viszi a többi jelentés elemet is (mert ezek elhalványulhatnak, de nem semmisülnek meg) és így új környezetben is elárulja a hozzáértő szemében eredetét, sőt disszonánsnak is tűnhet az újhoz nem „illő” mondanivalójával: formalizmus jön létre. Az ilyen értelmű „öntudatlan formalizmus” azonban nem bűn, csak tévedés. Van, aki az egész művészettörténetet ilyenfajta tévedések láncolatának tekinti, sőt e tévedéseket a fejlődés megtermékenyítőjének tartja. Természetesen a formavándorlás folyamata megindulhat nemcsak az esztétikai, hanem valamelyik másik elem „kezdeményezésére” is — hasonló eredménnyel.

A forma esztétikai jelentésének — éppen elvontabb jellege miatt — különleges helyzete van az építészetben, azért, mert az architektúra kifejezési lehetőségei igen korlátozottak — erre már utaltunk. Az egyik ilyen feltétel az, hogy az épületek és épületrészek az esetek nagy százalékában nem *ábrázoló* jellegűek, mint a képzőművészeti alkotások zöme. Bár távolról sem annyira absztrakt kifejező eszközökkel dolgozik az építészet, mint a köztudatban él, mert az architektúrának primitív fokozatok is, de a későbbiekben, így a modern törekvésekben is erős az imitatív tendenciája. Sőt, külön *imitatív építészet*ről is beszélhetünk olyan korszakokban, amikor nagymérvű építőanyagfelhasználási, szerkezeti változás következik be és az új architektúra effektíve „beszerzi” formáinak egy részét, vagy külső területről — természeti, ipari, más műszaki vonalról — vagy pedig, jobb híján, önmagát — múltját — imitálja. Ennek ellenére tipikusan nem *ábrázoló* az architektúra, és ha valamelyik objektum vagy részlet valaha történetesen ilyen is volt, formája hamarosan konvencióvá lett, és utánzó jellegét elfeledték. Így maradnak maguk az építészeti formák és összefüggéseik, amelyek közül pl. olyan általános viszonylatok termékenyíthetnek meg más építészeti korszakokat, mint az arány-

rendszer, proporciótan, ez pedig elég igazolás önmagában arra, hogy az esztétikainak nevezett jelentésem önmagában egyedül is kifejező és hatékony.

Még magát a konstrukciót is, az épület velejét, éppen azért, mert ennek is van esztétikai jelentése, sokszor egyoldalúan, csak formálisan értelmezték, a nem építész-művészettörténészek például gyakran a gerendázatos és boltozatos rendszer helyett egyenesekből és görbe vonalakból összetevődő architektonikus formákról beszélnek, még tovább menve, egyes korszakok éppen formai okokból nem használnak fel a választott feladatra jobban megfelelő, már ismert konstrukciókat.

3. A jelen-és-komplexum harmadik alkotó eleme a *funkcionális*, a tartalom szó közhasználatú értelmével egyenlő: az egész relációjában az építészeti alkotás rendeltetése, műfaja, témája, ezen belül pedig az epizód szerepek egész sora, melyet a különböző rendeltetésű épületrészek, elemek vállaltak és mondanak el. Az épület funkcionális jelentésének lenne a hivatása, hogy általa, hatására megállapíthassuk az előttünk levő épületről, hogy abban miféle emberi tevékenységek találtak otthonra, mi végett és mi célra épült a ház, továbbá, hogy a kívánt rendeltetésnek hogyan felelt vagy felel meg. Az utóbbiban könnyebbet, az előbbiben nehezebbet kívánunk az építészről, mert az igények mechanikus kielégítése, még a jó megoldás is, alig megy túl a mesterségbeli tudáson és rutinon, a rendeltetés találó formai kifejezése azonban, hogy az épület minden kommentár és magyarázó szó nélkül „megtestesítse tartalmát” — bonyolultabb feladat és az építészet művészet voltának alapkérdését érinti.

A rendeltetés művészi kifejezésének az igénye az építészetben már nagyon régen felmerült, és az építészettörténet számtalan alkotásában meg is valósult. Az építészet a műalkotásban éppen ezért lehetett művészetté, mert felülemelkedett a praktikumon — nem olyan értelemben, hogy megtagadta, hanem éppen meggazdagította — és a művészi kifejezés lehetőségével élt, a kifejezési lehetőséget pedig legkézenfekvőbben maga a rendeltetés szolgáltatta. Sohasem volt képes azonban olyan értelemben megoldani a feladatot, hogy mindenkor, mindenki számára elárulja, „kinyilatkoztassa” funkcióját, első szóra elmondja, hogy több vagyok pusztá építménynél, templom vagyok, vagy irodaház. Ennek oka nemesak a többször emlegetett kifejezésbeli korlátozottságban rejlik, hiszen — mint mondani szokás — éppen az architektonikus megkötöttségek miatt megelégszünk a formának a témára való pusztá utalásával is, hanem abban, hogy a funkcionális jelentés az eddiginél sokkal zártabb kör számára hatásos már. Meghatározott történelmi kor, társadalom vagy népcsoport nyelvén beszél, magyarul: a rendeltetés művészi kifejezésének a megértése az előbbi elemeknél konkrétabb ismereteket tételez fel, és ezért sugárzási területe szűkebb, ereje pedig — az alapok elsovadásával — gyengülő anélkül, hogy elenyészne vagy megsemmisülne, hiszen benne van a formában, vagy a forma egyik komponense. A görög templomforma csak a görögnek jelentett templomot eredetileg, a kereszténynek meg, amit ő alakított azzá — viszont a meghatározott körön belül, amikor valamelyik feladat kírlelte a maga formáját, konvencióvá lett, könnyítve a művészi kifejezés nehézségein is, de a megértésen is. Ennek ellenére az építészettörténet számtalan olyan épületet ismer, amelynek pontos rendeltetését ma már nem tudja rekonstruálni, a funkcionális jelentés sok konkrét vonatkozása miatt.

Az épületrészek és részletek funkcionális jelentése könnyebben belátható, mert általánosabb értelmű, mint az organizmusé: az ókeresztény bazilikába

különböző antik épületekből származó párkányokat építettek be, változtatás nélkül, funkciójuknak megfelelő helyre, a szekundér felhasználást rendeltetésük evidens volta tette lehetővé. A megfordított attikai lábázat alkalmazása koronázópárkányként azonban — a középkori építészet szolgálatát példákat erre — a funkcionális jelentés félreértését jelenti, a formaátvételt ebben az esetben formalisztikus (esztétikai) indokok magyarázhatják.

4. Így érkeztünk el a legkonkrétabb, a valóság ábrázolásában és megértésében legfontosabb jelentésmomentumhoz, a *történeti-ideológiai* mozzanathoz. Láttuk, hogy nemcsak a történetileg konkrétan meghatározott funkcionális jelentésben, de az absztraktabb esztétikaiban is van történelmi elem — mint ahogyan az egész tartalom oszthatatlan, és csak az elmondhatóság miatt szedtük szét részeire — tehát valójában (beleértve végső fokom még az egzisztenciális jelentést is), a jelentéselemek mindig „történetiek”. Van azonban olyan régiója a kifejezés komplexumnak, amely messze túlmutat a formán, helyesebben, a formában olyan jelentések koncentrálnak, amelyek csak a történelem, társadalom, világnézet, gazdaság, technika stb. alapos ismeretében érthetőek meg, tehát közvetve és nem közvetlenül a formából. A műben akarva-akaratlanul „benne van” ugyan a *társadalomnak a világgal, önmagával és a művészettel szembeni magatartása*, a műalkotás megjeleníti ugyan a mechanikus funkció kifejezésén túl az objektum eszméjét: „eszmei funkcióját” is, azokkal a konkrét nüanszokkal, amelyek a hasonló rendeltetésű és formájú objektumok közül kiemelik, egyedien kifejezővé és ezért artistikussá teszik — a forma mégsem tudja maga elmondani, hogy kinek, mi célból, mi áron, milyen áldozatokkal és erőfeszítésekkel épült meg az objektum; az épület a fejlődésnek mégis csak egy pillanatát képviseli — hiába szintetizálódott benne múltja és jövője —, mert effektíve csak jelene van „jelen”, amit megközelíthetünk stb., stb. Tehát bármennyire is ezek a momentumok az építőművészeti alkotás legértékesebb elemei, hiába adják vissza leghívebben valóságát — mert hiszen ezek szolgálatják a megformálódás alapvető indokát —, a forma történeti-ideológiai jelentése annyira a történelmi „ottak” és „akkorak” függvénye, hogy maradéktalan megértése nem lehet spontán, hanem szerteágazó tudásanyagot és ezen belül az áttételek hosszú láncolatát igényli.

*

Eddig az elmélet, most kíséreljük meg bebizonyítani az elmondottak igazát konkrét példán. Választásunk a Parthenonra esett, egyrészt azért, mert közismert objektum, másrészt mert keletkezésének körülményei — a kortársak írásaiból — nagyjából rekonstruálhatók.

Az egzisztenciális jelentés evidenciáját az esztétikaiak egész sora követi: az épület szoborszerűsége és szobrászati beállítása, beleolvadása a tájba, és a környezet minden pontjáról való jól láthatósága; a méretek emberszerűsége és a legapróbb részleteknek olyan kiformálása, ahogyan az emberre hatásos: tehát a kifejezés antropocentrikus, humanisztikus törekvése, köztük az optikai korrekciók stb., stb. — anélkül, hogy tudnunk kellene, hogy mindezt templom mondja el nekünk, nem beszélve még arról, hogy görög temp om és hogy épp a Parthenon. Természetesen már ezekben a jelentésekben is benne van, hogy mindez görög — hiszen lényegében a görög építőművészeti felfogást sommáztuk —, de spontán érzékelhetjük anélkül, hogy okát értenénk, miért ilyen. Épüle-

tünk templomvoltának, tehát funkcionális jelentésének megértéséhez azonban már építészettörténeti ismeretekre is van szükségünk, hogy pedig eszméjét is megértsük, arra ez is kevés: a görög templom nyílt karakterének, a peripterosnak megértése a görög isten-fogalom ismeretében rejlik. Az olymposi magasságokból az emberek közé leszálló istenek csarnoka ez, a helyét állandóan változtató istennek — I. Niké apteros! — magát kellett pompás épület, amely tárt karokkal várja az arrajárót, aki valamikor, valamilyen formában égi jelét is adta, hogy épp ezen a helyen védettjei között megtfordult.

És ha mindezek után észrevesszük, hogy ez a görög templom más, mint a többi, hogy az alaprajza nem a típust követi, és hogy a megszokott részletképzésben itt sajátos változások következtek be, és okát keressük — közvetlen feleletet ezekre a Parthenontól hiába várunk. De feleletet ad a történelem, amelyik elmondja, hogy mind e formák és formamódosulások mögött a görög nép utolsó nagyszerű erőfeszítése duzzad, hogy régen vágyott „nemzeti egységét” maga megteremtse, és egyesítse gazdasági, vallási, művészeti vonalon szétszórt erőit, de hasztalan: a Parthenon kinyílt kelyhű pompás virág, mely kibontakoztathatta mindazt, amit ez a művészet csak adhatott, de virága teljében már a pusztulás is benne volt, Perikles — ahogyan a rossz-májúak megjegyzezték — csak munkanélkülivé vált hajósai és katonái számára teremtetett munkaalkalmakat az Akropolis nagy építkezéseinél, hogy a közelgő katasztrófát valahogy elodázza.

A jelentéselemek hatóerejének különbözőségét illusztrálhatnánk az építészeti részletek analízisével is, a párkányéval, oszlopéval, kapuéval stb. Ehelyett álljon itt befejezésül az a szélsőséges példa, amelyet a Parthenon társa, az athéni Akropolison, az Erechteion szolgáltat. A Kariatidák csarnokának nőalakjairól van szó, róluk úgy szokás beszélni, hogy az oszlop funkcióját, a tartást, perszonalizálva fejezte ki a művész. Ez így igaz, de a kórék kőajka nem árulja el, hogy ennek a megszemélyesítésnek ideológiája is van: a rabság és a megsegényezés, a Karya-beliek gyalázata, akik elárulták a hellén ügyet és a perzsákhoz pártoltak, és ezért azzal bűnhődtek, hogy rabságba hurcolt szépasszonyaik népviseletükbe öltözötten járnak Athén utcáit, hordozva a hitszegés szégyenét. Akár igaz a Vitruvius továbbította hagyomány, akár az ő saját etimológizálgatása, a példa arra jó, hogy érzékeltessük: még olyan különleges formájú épületrészeknek, mint az ábrázoló jellegű kariatidáknak a kifejezőkészsége mennyire korlátozott, hát még az absztrahálódott építészeti formáknak!

Az elmondottak nem akarnak holmi művészeti agnoszticizmust képviselni, vagy pedig az építőművészet valódi megértését túldifferenciált műveltségű, szűk arisztokratikus kör kiváltságának beállítani, csupán kísérlet arra, hogy rámutasson a művészi megismerés folyamata közben a tartalom mozzanatainak eltérő természetére és hatására. A különböző jelentések a valóságban természetesen nem az ismertetett merev sorrendben válnak hatásossá, hanem villanásszerűen, hol ez, hol az lesz érthetővé és ennek oka nemcsak a megismerő műveltségében rejlik, hanem a tartalmi elemek oszthatatlanságában is. Ez teszi lehetővé, hogy a kifejezésbeli erősség különbségei ellenére is a történelem alkotásainak művészi mondanivalója ma is hozzáférhető.

A jelenkori építőművészet alakítóinak, formálóinak pedig — a jelentésnek a formát megelőző tulajdonsága következtében — a felsorolt momentumok közül sokkal egyáltalán foglalkozniuk sem kell alkotómunkájuk során, annyira

evidensek a művész környezetének, társadalmának, a mának a tudatában — szemben a történésszel, aki nem konstruál, hanem rekonstruál. Viszont munkájuk csak úgy lehet művészetté — *mint ahogyan ez az ember megváltoztathatatlan igénye vele szemben* —, ha nemesak valami steril esztétikum — absztrakt építészet — vagy gépszerű tökélyel működő funkció — mesterség — vagy általánoskodó építészeti igazságok megformálásában és kifezésében látja hivatását, hanem hogy feladatában művészien formálja meg a történelmi-társadalmi-nemzeti hic et nunc konkrét követelményeit.