

## A TÉRFORMÁLÁS ALAPTENDENCIÁJA

„Térszemlélet a képzőművészetben és az építészetben”<sup>1</sup> címmel nemrégiben dolgozatot írtam a műtörténeti objektumok értékelésének egy — eléggé széles körben használt — módjáról, amely szerint adott kor festészeti-plasztikai és architektonikus alkotásaiban azonosan megnyilvánuló térelképzelés, térszemlélet inkarnálódik. A fejtegetések illusztrálására, ill. igazolására példákat az ókori kelet művészeti hagyatékából merítettem: Egyiptom világából, és megkíséreltem festészeti-szobrászati ábrázolástechnikájuk és építészeti gondolkodásmódjuk azonos gyökereit és indítékait kimutatni, mondván, hogy a térszemlélet a gazdasági-társadalmi alaphól fakadó világnézet művészi kifejezésének egyik formája.

A módszer lehetőséget adott más korszakok művészeti alkotásainak értelmezésére is. Az egységesebb, tisztább „stílusok” világában könnyen belátható eredményekre vezetett, a differenciáltabbak körében csak több áttételen át volt alkalmazható. Kiderült azonban, hogy a gazdasági, társadalmi alaphól és a kulturális felépítményből való kifejlésztés — a gondolat éretlensége, befejezetlensége folytán — nem volt eléggé frappáns, esetleges maradt, továbbá: a tér kategóriájának alkalmazása — minden igyekezet mellett, hogy ne idealisztikus értelemben használjam, hiszen konkrét történeti események viszonylatába ágyaztam — a fejtegetések hitelét és eredményességét illuzórikussá, kérdőjelessé tette.

Az ok, hogy mégsem mondtam le az ilyenfajta vizsgálódási kísérletekről, az volt, hogy az újabb építész-történeti és elméleti irodalomban mind gyakrabban bukkan fel ismét az architektonikus kifejezőformák értékmérőjeként a tér fogalma. Természetesen elsősorban nyugaton, ahol<sup>2</sup> a művészetelméleti irodalomban szinte reneszánszát éli — vagy talán ki sem halt sohasem — a jelenségeknek a térhez, mint abszolút kategóriához való viszonyításának gyakorlata a valóságtól való idegenkedés, vagy a realitások félreértése következtében, s ahol az értékelő normákat inkább hajlandók a meghódított vagy meghódíthatónak érzett világúrból venni, semmint a konkrét társadalmi-történelmi adottságokból. Külön tanulmányt érdemelne a polgári történet, filozófia és művészetelmélet e jelenségének magyarázata, idealista jellemvonásainak megrajzolása, itt csak azt az ellentmondást fejem ki, amely akkor jött létre, amikor az építészeti alkotások jellemzésére kezdték felhasználni a tér fogalmát.

<sup>1</sup> Művészettörténeti Értesítő, 1959. 2—3. sz. 97—100. l.

<sup>2</sup> S. Giedion: Space, time and architecture. Cambridge, 1956.

B. Zevi: Architecture as Space. New York, 1957.

R. D. Martiensen: The idea of space in Greek Architecture. Johannesburg, 1958.

Ma ugyanis úgy tűnik, hogy Riegl-ék kezdeményezése: az építészművészetnek mint termőművészetnek a felfogása, közkeletűvé vált, általánosan elfogadott lett, az elméleti fejtegetésekben<sup>3</sup> épp úgy — s ez a kevésbé fontos most —, mint a gyakorlatban. Amilyen abszurditásnak látjuk ma, hogy az architektúra lényegének meghatározását: a térformáló tevékenységet gyökerében szellemtörténeti spekuláció fogalmazta meg, olyan kényszerű objektivitásnak érzi a ma építész, aki azon fáradozik, hogy mi módon tud racionálisan, küzdve az anyaggal és az anyagiakkal, hasznos tereket létrehozni a különböző emberi igények kielégítésére, legyenek azok a legprimérből származó szükségletek — gyárak, lakóházak — vagy „szekundérabb” kulturálisak stb. A természeti térből kiragadott, mesterségesen létrehozott tér az építész kezemunkájában konkrét formálható valami lett — üzemi csarnoktér, lakótér, színháztér stb. egyszóval architektonikus spácium —, ami azonban rokonságát nem vesztette el az alaktalannal és anyagtalannal, mert hiszen valójában csak „negatívum” maradt. Természetesen az igazság valószínűleg az, hogy a ma építész látja így az architektúrát, és ezt, a lényegében modern szempontot — amely szerint ma alkot — vetíti vissza a múlt alkotásainak értelmezésekor is, de hiszen ez mindig így volt, a gyakorlat és a tudományos szempontok alakulása a történeti változások szerint módosult.

Az úzus tehát hozzászoktatott bennünket ahhoz az elképzeléshez, hogy a tér az architektus „matériája” — a kifejezés csak a mondanivaló színesebbé tétele érdekében van, nem holmi filozófiai vulgarizálásért —, és így szokásossá vált a történeti eredményeket is ebből a szempontból megvizsgálni, annál inkább, mert egy korszak „térigényéből” — abból, hogy milyen funkciójú épületek voltak szükségesek és épültek meg — jól áttekinthető képet alkuhatunk első pillanatban már, az első megközelítéskor az architektúrát létrehozó társadalomról is.

Az épületek, bennük az építészeti terek, azonban művészileg is kifejezik korukat, az artisztikum azonban nem olyan magától értetődő, mint a pusztán szükségleti igény, mert mondanivalója differenciáltabb is, rejtettebb is. Így az építészet eredményeinek megállapításában termékenynek mutatkozott az az eljárás, amely a közvetlen „hasznossági célt” nem szolgáló képzőművészeti alkotásokat is segítségül hívta, abból a helyesnek érzett nézőpontból kiindulva, hogy az azonos társadalmi-történeti alap a különböző műfaji sajátosságok ellenére, azonos karakterű művészetet hoz létre. Az elmondottak evidenssé teszik, hogy az architektúra mint *térformáló művészet*, elsősorban nem a képzőművészetek tematikájához fordult — ez is lehetséges —, hanem inkább formális oldalához, a síkművészet, plasztika ábrázolástechnikájához, az alkotásokban testet öltött térszemlélethez.

Idézett cikkemben eddig jutottam el, talán kissé ki is egészítettem a már ismerteket. Az architektúra bonyolult világát kutatókat azonban minden lehetőséget megragad a jelenségek értelmezésére, s az eddig elért — valódi vagy látzólagos — eredmények a továbbjutás lehetőségét adták. Ha ugyanis elfogadható a feltételezésem, hogy a képzőművészek és építészek kifejezésformái között az adott koron belül vannak azonosságok, nem tételezhető-e fel az is, hogy az architektúra világán belül a különböző funkciójú, anyagú és formájú objektumokban is van valami egységesen megnyilvánuló? Gondolatmenetem vonalán azt válaszolhatom: van — ez a témája mostani írásomnak —, és ezt

<sup>3</sup> A. Riegl: Spätromische Kunstindustrie. Wien, 1927.

a *térformálás alaptendenciájának* neveztem el. Végül megkíséreltem feloldani, közelebbhozni az építésművészeti jelenségek egynémelyikének és szülőjük: a kor gazdasági-társadalmi alapja között — korábbi írásomban — fennálló szakadékokat egy új szempont bevezetésével, amelyet a kor időszakának nevezhetnénk el, s amelyet a térszemlélettel együtt történeti, változó kategóriaként értelmezhetünk.

\*

*A térformálás alaptendenciája a kor általános térképzetének, térfogalmának érvényesülése, kifejeződése a mesterségesen létrehívott architektonikus spáciumokban, legyenek azok egyszerűek vagy összetettek, zártak vagy nyitottak, profánok vagy szakrálisak, használatiak vagy „emlékszerűek”, kőből építettek vagy vasbetonból stb. Feltételezésem szerint a kor különböző rendeltetésű, nagyságú és formájú épületeiben azonos „teressedési törekvés” nyilvánul meg — mintegy a világnézet „térbeli vetületeként” —, ami már a legprimitívebb eszközökkel végrehajtott helyfoglalásban éppúgy kifejezésre juthat, mint a legbonyolultabb architektonikus kompozícióban.*

Ezzel nem állítom azt, hogy a különböző terekben azonos intenzitással lesz nyilvánvalóvá ez a törekvés, mert vannak korszakok, amelyekben a térformálás alaptendenciája a térfűzés, térsoportosítás — tehát több tér egymáshoz való viszonyának — sajátásaiban testesül meg karakterisztikusan (pl. keleti kultúrák, Róma), és vannak olyanok, amelyekben az „egyes tér” formája, jellege már önmagában is kifejezheti a kor térszemléletét (pl. a görögök-nél). *Röviden : a térformálás alaptendenciáján tehát a térképzésben és térkapcsolásban megnyilvánuló térszervezőkészséget értjük.*

Ez az általános érvényűnek feltételezett alkotói habitus az ókori világ építészeti alkotásaiban könnyebben felismerhető és bizonyítható, mint a későbbi korszakok architektúrájában. Az építészeti kultúra kezdeti szakaszában ugyanis sajátos jelenségnek lehetünk tanúi: az építészeti kifejező erő még nem kész minden esetben arra, hogy a különböző funkciójú épületeket rendeltetésüknek megfelelően formálja meg, ezért az egymástól eltérő architektonikus témákat is többször azonos alakúra mintázza. A leggyakrabban előforduló formaegyezéseket a lakóház — sír — templom „triász” mutatja, az egyiptomi építészetben például a fordított  $\perp$  betű formájú téregyüttest mind a három témára alkalmazták, de ismertek a megaron — görög templom, az etruszk átriumos lakóház — etruszk sír stb. stb. közötti formai kapcsolatok is. Természetesen a felsorolt példák között funkcionális összefüggés is van — az élő és a holt ember, az isten lakóháza —, mégis figyelmet érdemel a jelenség azért, mert a korai idők forma-differenciálatlanságára utal, s ebben a viszonylagos monotóniában könnyebb a térformálás általános érvényű módját felfedezni, mint a későbbi alkotásokban, amelyekben a funkcionális megkötöttségek már egyedi módon kifejezésre jutottak, és a kor építészeti arculata sokszínűvé vált. A kor általános térszemlélete azonban az építészet differenciáltabb fejlődési fokain is érvényre jut.

Felmerülhet azonban a kérdés, hogy a kiindulási szempontként emlegetett térformálási alaptendenciának a meghatározása, absztrakciója nem csupán valami önmagáért való spekulatív játék eredménye-e, és létezésének felismerése vajon hozzásegíthet-e az architektonikus korszakok átfogó megértéséhez, eredményeinek megítéléséhez? Amiért lényegesnek tartom azt már érintettem

— és a későbbiekben még részletesen kifejtem: a térformálásban kifejezésre jutó térszemlélet híd a művészeti eredményeknek világnézeti magyarázata felé, mert a művészet — és így az architektúra — átvehető, más korszakokba átszármaztatható formái „külsőségeivel” szemben *kizárólagosan csak arra a stíluskorszakra marad jellemző, mely megalkotta és kifejezésre juttatta*. Térszemléletet nem lehet maradéktalanul kölcsön venni — fejezhetném ki magam triviálisan —, mint ahogyan világnézetet sem a *magá eredetiségében*, de lehet utánozni a formákat, amelyekben megnyilvánult. Így vagy pusztán formalisztikus átvétel történik, amikor éppen az értelem tűnik el a forma mögül, ami miatt olyanná lett, amilyen, vagy pedig az átvevő kor kiválogatja és módosítja a formákat az új térelképzelés igényeinek megfelelően.

Mielőtt a térformálás kialakulásának összetevőit elemezném, egy lényeges kérdést kell tisztáznom: vajon a térképzés szempontjából nem az építőanyag és a szerkezet a döntő? Az architektonikus tér és az épület materiákonstrukció viszonyának a kérdése ma, az anyagszerűség, az „építészeti őszinteség” korában nagyon időszerű, mert az elmúlt korszakok eredményeit is ebből a modern nézőpontból szoktuk megítélni. Az architektúra belső ellentmondásai az anyag és szerkezetszerűség elveinek érvényesítése alapján igen éleseknek tűnnek, mert a történeti példák arra tanítanak bennünket, hogy nincs megbonthatatlan, örökérvényű kapcsolat a tégigény és a felhasznált építőanyagok, szerkezet között. Nem állítom ezzel azt, hogy az építészet materiális oldalának korszakonként történő kiválasztásában, alkalmazásában nem lehet „ideológia” — az egyiptomiakra utalhatok, akik tudatosan alkalmazták az „örök követ” sírjaik építőanyagául, vagy a görögökre, akik legtöbb esetben a természetes építőanyagot, a követ „természetszerűen” használták fel úgy, hogy az építés alkalmával szükségszerű szétDarabolását elkendőzték, esztetikai igényeiknek megfelelően monolitikus megjelenésével „naturálissá” tették stb. stb. Az is igaz, hogy egy-egy konstrukciónak megvan a szükségszerű formája, optimális felhasználási lehetősége, továbbá a lefedőszerkezetek szoros korrelációban vannak az épület felmenő falazatainak rendszerével, így magával az alaprajzi kiképzéssel is, — az a túlzott beállítás hamis, amelyik azt mondja, hogy az anyag és szerkezet kormányozta *egyedül* az építészettörténet pályafutását, gátolta vagy lendítette előre fejlődését. Sokan úgy vélik például, hogy a görög építészet azért nem tudott „terművészetet” kiírni, mert a kőgerendázatos rendszer akadályozta meg ebben. Az igazság az, hogy ha a kor tégigénye úgy kívánta volna, még ezzel a kevés lehetőséget magában rejtő konstrukcióval is megalkotta volna a művészi teret. Hiszen a boltozatot is mellőzte, pedig ismerte, mert nem volt szüksége zárt, teljes elhatárolt terekre. Még tovább mehetünk: a kőgerendázatos szerkezet Egyiptomban egészen másfajta térszemléletet „szolgált ki”, mint a helléneknél, ami azt jelenti, hogy különböző tégigényű korszakok azonos szerkezeti formákban gondolkozhatnak.

Ha pedig ez igaz, akkor az anyag és szerkezet nem lehet irányító, csak eszköz, az irányító az ember, aki céljainak elérése érdekében már sokszor „vétett” a történelem folyamán az anyagszerűség, sőt a szerkezetszerűség elvei ellen is. A cél pedig az építészeti tér, amelyet az anyag és szerkezet sokszor csak felfokozott erőfeszítéssel tudott létrehozni, sokszor meg kihasználatlanul „pihenni” kényszerült a kor „tér-igénytelensége” következtében. Ami más fogalmazásban így hangzik: *vannak korszakok, amelyekben az épület-szerkesztői készség csak nagy ügyel-bajjal, közvetítő eljárásokkal tudja kielégíteni a kor*

*térformálási igényeit, máskor meg az épületszerkezetekben lényegesen több lehetőség rejlik, mint amennyit az architektúra ténylegesen felhasznál.*

Az első esetre (a gótikus építészet helyett) említsük egyetlen példaként a római architektúra egyik sokat idézett objektumát, a Pantheont. A Pantheont úgy tartja számon a tudományos közvélemény, hogy nemcsak a rómaiak, hanem az egész világ architektúra-történetének egyik legszebb térhatású épülete. Másrészt mintegy szimbóluma Róma építészeti térképző erejének, a belső architektonikus tér megszületésének. Nem szokás azonban a valóban nagyjelentőségű és hatású objektum lefedőszerkezetéről, a nagyszerű térhatást lehetővé tevő eszköz konstrukciójáról beszélni — a térhatással kapcsolatban. Ismerjük a félgömbkupola szerkezetét:<sup>4</sup> lényegében ívek bonyolult kombinációjából áll: boltívek sora váltja ki az alaprajz fülkerendszerét, az arcusok záradékaira hatalmas bordák nehezednek és futnak fel az opeion alatti gyűrűbe, közeiket alul is, felül is újabb ívek töltik, illetve merevítik ki, az opeionig körbe újabb arcusorozat következik és zárja le a szerkezetet. A boltív tulajdonképpen a falban hagyott nyílás kiváltó-szerkezete, tehát függőleges, síkbeli konstrukció, és az egyik legharmónikusabb, legmonumentálisabb építészeti teret — a „háromdimenzió apotheozisát” — síkbeli szerkezetek halmazából szerkesztették egybe. A lényegét nem érinti, hogy az ívek természetszerűleg belesimulnak a gömbfelületbe, az azonban igen, hogy a térigény és a végrehajtó eszköz között — a szerkezetszerűség akadémikus álláspontjáról ítélve — ellentét van, mert a gömbkupola egyetlen reális kivitelezési módja téglából a gyűrűsfalazás, nem pedig az ívek és bordák kombinációja, különösen abban az esetben, amelyben a boltozat belső felületét egészen más jellegű motívum, a gerendázatos rendszerből származó kazettás mennyezet borítja. De akárhogy is van, a Pantheon Pantheon marad, ebben a bizarr és nagyszerű disszonanciájában is — illusztrálva azonban azt, hogy a *konstrukció* itt racionálisan *nem tudta követni a térigényeket*, ha meg is oldotta feladatát. Az anyag nem szólal meg tehát önmagától, azzá lesz, amivé az ember formálni akarja, aki a kőből pl. egyszer törékeny leveleket és virágokat mintáz az oszlopfőre, máskor meg lehelletvékony boltozati bordákat farag belőle, vagy hatalmas tagolatlan „anyag-szerű” pilléreket emel, melyek felületét lecsiszolja és a márvány erezetében gyönyörködik.

Gondolatmenetem következő állomása a térformálás alaptendenciájának további általánosítása, magyarán, a térszemlélet és világnézet (helyesebben: általános világgép) kapcsolatának kimutatása. Először tisztáznunk kell azonban, hogy a tetszetősnek tűnő gondolat realizálható-e, ha igen: milyen úton-módon juthatunk el egyiktől a másikig olyan közvetítő lépésekkel, amelyekkel egyszerre állunk a művészet és a világnézet talaján.

Tudjuk, hogy az emberiség fejlődésének korai periódusában a földrajzi adottságoknak, a geográfiai környezetnek hangsúlyosabb szerepe van az ember életformáinak kialakulására, mint a későbbi korszakokban. Az ember a Föld relatív kis területét ismeri még ekkor és hajlamos az ismeretlent is saját környezetének mintájára elképzelni. Ez a *földrajzi helyzetérzés* annyira határozottan nyilvánul meg gondolkodásmódjában, hogy csodálattal konstatálja például, hogy a folyó nemcsak délről-északra folyhat, hanem másképp is, amit az egyiptomiak észlelnek amikor először pillantották meg az Eufratest stb. A jelenség azért fontos számunkra, mert úgy tűnik, hogy az ember ezt a hely-

<sup>4</sup> Piranesi-féle rekonstrukció alapján.

zetérzést — egyéb tapasztalatok hiányában — általánosítani kezdi és kiterjeszti a világ más jelenségeinek magyarázatára is, kiegészítve vele a világról általában kialakított elképzeléseit. Így egyik komponensévé válhat az általánosabb érvényű *természeti helyzetérzésnek*, a naturával való szükségszerű viszony alapján kialakult tájékozó képességnek, amelyik most már nemcsak az ember szűkebb környezetében, hanem szinte az univerzumban való eligazodását teszi lehetővé, amikor is mindegy, hogy ez az orientálódás helyes-e vagy sem, mert hiszen sokszor empirikus tapasztalatok, sokszor csak jól-rosszul sikerült teóriák alapján alakította ki magának. A két komponens együttesen — az ember testi adottságaiból adódó *fiziológiai helyzetérzésbe* torkolva — a szubjektum helyzetét és nézőpontját határozza meg a környező világgal, a térrel szemben, és ez a *térbeli helyzetérzés* akarva-akaratlanul beleszövődik a művészi látás és kifejezőmódba, és hatással van formai megjelenésére.

Csak néhány példával illusztrálom az elmondottakat. A legegyszerűbbek az épületek, utcák, városok különböző orientálásmódjából adódnak, melyek felsorolását a „kozmosz” értelműeknél kezdenénk és ugyanezek legújabb változatainál fejezhetnénk be, nem is szólva az időjárás megszabta kényszerű illeszkedésről. Részben ez a térbeli helyzetérzés dimenzionálja olyan egyoldalúvá például az ókor egyik folyamamenti kultúrájának (Egyiptom) építészetét és művészetszemléletét, és teszi valami egészen mássá a tenger mellett kifejlődött architektúráját (pl. a görög). Végül magát a művészi ábrázolástechnikát is — legnagyobb felületek törvénye vagy perspektivikus ábrázolás, frontálisan vagy kontraposztóban komponált szobor, axiálisan vagy centrálisan kibontakozó tér stb. — egyik oldalról a térbeli helyzetérzés határozza meg stb. stb.

Következő lépésünk nehezebb. Az áthajlás a térbeli helyzetértézésből a térszemlélethez viszonylag könnyen elképzelhető, a világ és a dolgok rendjét azonban nemcsak a tér, hanem az idő is meghatározza. Szorosan a térbeli helyzetértézés-térszemlélet kapcsolatának vizsgálatával együtt — *mert tőle alig választható el* — merül fel a kérdés: hogyan transzponálódik az idő a térbe, a térbeli művészetek világába. Elsősorban a művészeti *tematikában* és a *külső* stílusjegyekben ölt testet, a műtörténetírás nagy része lényegében e kettővel foglalkozik. Talán *kronológiai helyzetértézésnek* nevezhetnénk el összefoglalóan a tudat reagálását mindarra, ami az ember körül történik — legyenek azok tőle függetlenül lebonyolódó „történések” —, ilyenek például maguk a természeti jelenségek —, vagy pedig az emberi kapcsolatokból és viszonylatokból adódó események. Az emberi relációkból fakadó időbeli helyzetértézt a társadalmi és történeti tudat, valamint az etnikai adottságok alakítják ki. Egyik komponense tehát a társadalom tagjainak saját osztályával és más osztályokkal szembeni *szociális helyzetértézése* (az uralkodásnak és leigázottságnak, a vélt vagy igazi társadalmi igazságosságnak szemben a kiélezett „társadalmi félelemnek” gazdasági és érzéskomplexumai), a másik a kor történeti tudatában kiforrálódott *historiai helyzetértézés*, (a korszak múltjáról, jövőjéről, történeti-politikai ambícióiról, kulturális és tudományos állapotáról, hivatásáról vagy elhivatottságáról stb. alkotott képzetek), végül idetartozik az *etnikai* tudat hasonló értelmű helyzetértézése is.

Mindezek együttes hatásából a különböző korszakokban más és más időszemlélet alakul ki — a társadalmon belül is más, vö. a különböző osztályok egymásétól eltérő művészetét —, ami nemcsak abban jut kifejezésre, hogy például az egyik korszak művészi kifejezőmódja pregnánsan érzékelteti az időt, a

másik elkendőzi, magyarán reálisan ábrázol vagy idealizál; vagy hogy valamelyik architektúra pusztá utilitarizmusra törekszik, vagy pedig monumentalításra, továbbá, hogy a kor az architektúrát az elnyomás szolgálatába állítja, vagy pedig az emberek szolgálatába stb., hanem térbeli viszonylatokban megnyilatkozó jelenségekre is rávetül: a képzőművészetekben például a különböző kompozicionális — formakapcsolási — sajátságokra, az építészetben pedig — többek között — térfűzési módszerekre.

A két összetevő — összefoglaló nevükön —, a *térbeli* helyzetézés és az *időbeli* helyzetézés valamiféle szintézise, — most már joggal nevezhetjük nevén: az általános *világkép* vagy *világnézet* alakítja ki a korszak általános térképzetét, térfogalmát, amely — feltevésünk szerint — az egyes korszakok képzőművészeti alkotásaiban azonos módon mint a térformálás alaptendenciája is kifejezésre jut. *És aszerint, hogy a különböző térbeli és időbeli komponensek milyen intenzitással érvényesülnek az általánosban: a világnézetben, változik az egyes korszakok térszemlélete is, és alakul ki a különböző korok művészetének változatlansága.*

\*

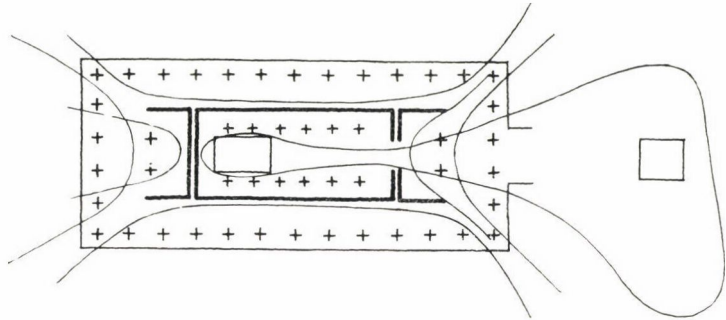
A mondottak szemléltetésére forduljunk a görög építészethez, egy olyan kor művészeti anyagához, amely a közhasznú építészeti értelmezés szerint igazi architektúrát nem hozott létre, mert „Körperstil” volt „Raumstil” helyett. Azért választottam ezt a kort, mert enyhíteni, talán módosítani is szeretném az egyoldalúságot, amely a görög, architektúra valóban plasztikai beállítottságát eltúlozta és szinte elvitatta tőle a belső térformálás képességeit. Az igazság ezzel szemben az, hogy a görög, a mesterséges építészeti belső tér — tehát nem kizárólag az épülettömeg — és a környező természeti tér olyan sajátosságos — tudatos — összhangját hozta létre, amelyben a kettő közösen elképzelt volt, együttesen hatott. Az építészeti térképzelésnek ilyen „átmeneti formáját” hálásnak tűnt például idézni, annál is inkább mert a kialakító gazdasági-társadalmi alapot összeesengőnek érzem ezzel a különlegesen megnyilvánuló térszemlélettel. Az emberiség történetének varázslatos korszaka ez: egyik arca már idegen számunkra, a másikban azonban saját arevonásainkat véljük felfedezni.

A felsorakoztatott példák analízise kapcsán — gondolatmenetünk célkitűzéseinek megfelelően — megkísérlem egyszer nem kívülről szemlélni a görög építészet alkotásait, hanem belülről, az épület keretei között megformálódott — zárt vagy nyitott — tér oldaláról.

Sokszor megfellebbezünk arról, hogy a *görög peripterosz templomnak* a főhomlokzata — az objektum minden „négyoldalassága” ellenére — funkcionális szempontból fontosabb a többinél. A napkelte felé tájolt főoldal előtt állt az oltár — igen helytelenül sohasem ábrázoljuk a templommal együtt —, ahonnan az istennek bemutatott áldozat füstje szállt az ég felé. Templom és oltár nem állt egymással építészeti kapcsolatban, a két elszigetelt részt csak a vallásos cselekmény vonta együvé.<sup>5</sup> A naos mélyén elhelyezett isten-szobor —

<sup>5</sup> Vitruvius (IV. könyv. 9. f.) ezt írja: „Az oltárok kelet felé nézzenek és mindig alacsonyabbak legyenek, mint a templomban levő istenek szobrai, hogy így azok, akik imádkoznak és áldoznak, az istenséghez feltekintve az egyes isteneknek méltóságához képest különböző magasságokban állhassanak.” (Fuchs—Bódis ford.)

ő érte épült a tér — a hatalmas nagy ajtón keresztül, mintegy előlről nyitott térből gyönyörködhetett a ceremóniában és a neki áldozatot bemutató emberekben. Az agalmatha köré formált mesterséges építészeti spácium szinte csak a szabad természeti tér egy részével lett teljessé és értelmessé, maga a natura lett az architektonikus tér egyik „határfala”. Köztudomású, hogy ez a térforma az ősi lakóházból, a megaronból eredt, amely a lakószokások megszabta feltételeknek megfelelően kétsejtű volt: belső térből és nyitott tornácból állott. Amikor a fejlődés során a lakóházformát templomként is alkalmazni kezdték, a kiindulási alaphoz kapcsolt új épületrészek is ilyen „fellazított” jellegben társultak, mert ha magát a perisztázist szemléljük, és kitekintünk az oszlopsoron keresztül, ugyanaz a hatás érvényesül, mint a megaronból vagy templomcellából pillantva: mögöttünk a cellafal szilárd és zárt bázisa, előttünk a táj köd-



1. ábra. Olympia. Zeus templom

bevező messzesége. Az opiszthodomos is — a templomcella elszigetelt nyugati „előcsarnoka” — a természeti környezettel való érintkezés kifejezése.<sup>6</sup> S mindez végső fokon ugyanannak a gondolatnak az *inverze*, amit általában szokás mondani a peripteroszról, hogy a templom tömege beleolvad a milióbe, a templomon átszövődik a környező táj szépsége. (1. ábra.)

Tudatosan kezdtem a nehezebbjén, a peripterosszal, az „épületszoborral”, hogy igazoljam: még ebben a zárt egységben is felfedezhető a görög építészet alapvető térgondolatának a csírája — az *egyik oldalról kinyitló tér* —, ami a többi példában közel egyértelműen kibontakozva áll előttünk.

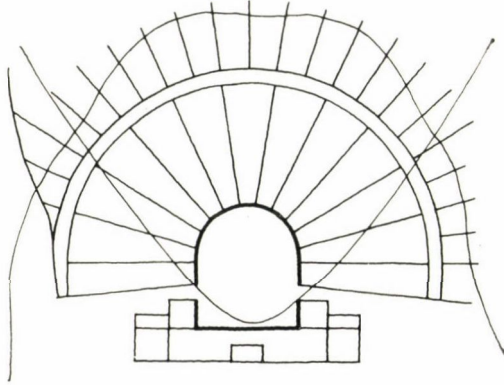
Nézzük például a görög irodalom remekeinek, a drámáknak építészeti foglatát, a *színházat*: a patkóalakú lelátó és a vele szemben elhelyezkedő szkenotéka, amelyet U alakúra formált a széleken elhelyezkedő két kis „rizalit”, a paraszkénion, nem ugyanennek a tértendenciának a megtestesülése-e? A theatron akármelyik helyén ülve — kivéve talán a legelsőket — szabad kitekintés nyílt a távoli tájra, a cselekmény háttérét szinte nem is a viszonylag alacsony szkéné épület adta, hanem maga a természet, eleven élő diszletül, — fordítva pedig a paraszkénionok képezte „téröbölből” a színészek a lelátó természetbe símuló katlanába néztek. A két rész — a theatron és a szkenotéka — szoros építészeti kapcsolatban nem állt egymással, — a kettőt csupán a drámai

<sup>6</sup> A. Behne: Die Stile Europas. Berlin é. n. 99. l.



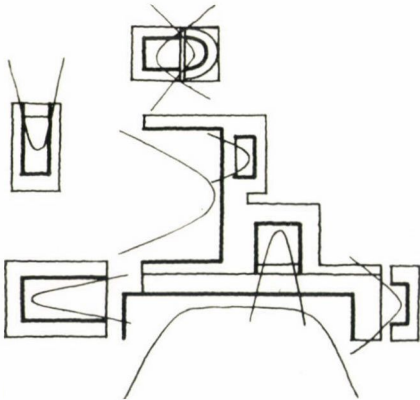
cselekmény szuggesztív ereje kapcsolta egybe, mint ahogyan ezt költőien kifejezték.<sup>7</sup> (2. ábra)

A vázolt térfelfogás általánosságát igazolják a további példák, közöttük a városi terek példái is. A görög városi tér, az agora jellegzetes patkóformáját mint tipikusát és általánosát jelölték meg a várostörténészek (Knidosz,

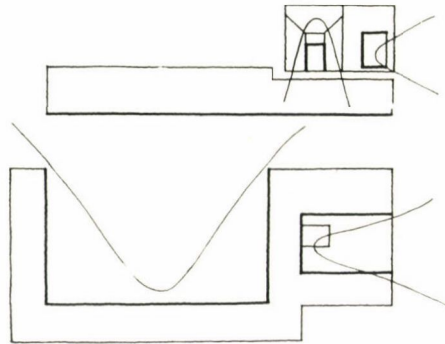


2. ábra. Athén. Dionysos színház

Miletosz)<sup>8</sup> (3. ábra). Még Priéné négy oldalról zártnak tűnő piaca is valójában U alakú (4. ábra), negyedik oldalát — a téren átfutó út elválasztásával — a többinél monumentálisabb kiképzésű architektúra, a Hiera Stoa homlokzata



3. ábra. Miletosz. Északi agora



4. ábra. Priéné. Agora

zárja le, — a tér negyedik oldalának másfajta kiképzése mintegy burkoltan fejezi ki ebben a rendhagyónak látszó példában is az azonos térfelfogást.<sup>9</sup>

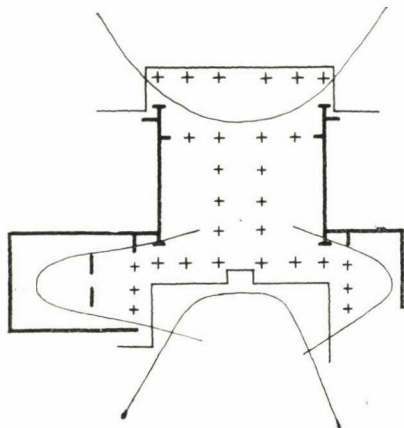
<sup>7</sup> W. Zschietzschmann: Die hellenistische und römische Kunst. Die antike Kunst. II. HKW 103. 1.

<sup>8</sup> A. v. Gerkan: Griechische Städteanlagen. Berlin—Leipzig, 1924. 97. 1.

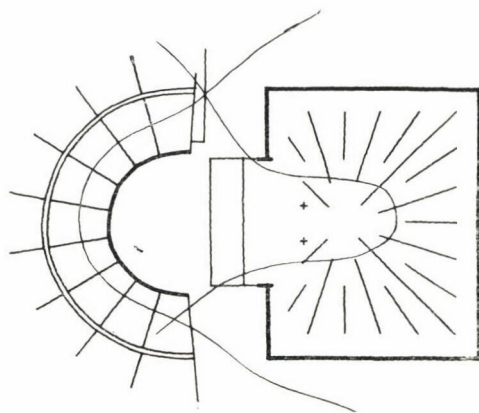
<sup>9</sup> E. Egli: Geschichte des Städtebaues. I. Die alte Welt. Erlenbach—Zürich, 1959. Abb. 162.

De maguk a *sztoák*, az agorát körbefogó portikuszok, az athéni Akropolis *Propylaeájának* kitárt karú cour d'honneur-je, (5. ábra) a *hellenisztikus oltárok* Priénében, Magnéziában és Pergamonban mind-mind ugyanennek a térszémának a megtestesítői különböző alakzatokban: az egyik oldalról kinyíló, kitaruló tér építészeti gondolatának.

Végül egy pillantás a kevésszámú zárt teret magában foglaló görög épület interieurjébe meggyőz bennünket arról, hogy mindez nem önkényes általánosítás, mert akár a megalopoliszi Thersiliont, akár a priéni eklésiaszteriont vagy a miletoszi buleuteriont nézzük, azonos térélképzelésekkel találkozunk bennük. *Megalopoliszban* a színházhoz kapcsolt gyülekezési teremben a radi-



5. ábra. Athén. Propylaea



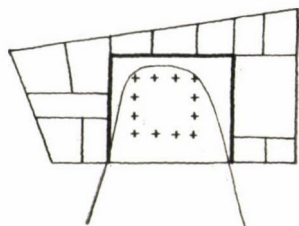
6. ábra. Megalopolisz. Thersilion

álisan elhelyezett oszlopok nem a tér közepe felé, hanem a középtől eltolódott négyzetbe koncentrálnak. Ezáltal a tér súlypontja a színház felé csúszik el, negyedik határfala pedig részben nyitott marad a szkenotéka irányába. (6. ábra.) A belső tér „háromoldalassága” még jobban érzékelhető a *priéni eklésiaszterionban*, ahol a lépcsőzetes ülősor nem fut körbe a teremben, hanem U alakban öleli át az oltár számára szabadon hagyott helyet, az ülőlépcsők végeit támfal zárja le és választja el a negyedik téroldal teresedő, kinyíló szakaszától. Külön kihangsúlyozza a tér felvázolt irányítottságát a három oldalán körbefutó pillérsor is. Az eklésiaszterion lényegében zárt falak közé helyezett teatralis elrendezésű nyitott tér, hasonlóan a *miletoszi tanácsházához*. Az utóbbiban a lelátó karéja és az előtte levő folyosószerű térrész még jobban elválik egymástól, mert a lépcsők végét lezáró támfal olyan magas marad, mint a legfelső ülősor szintje, a támfal tetejére pedig oszlopokat helyeztek, ezáltal mintegy „beopták” az interiőrbe a külső teret, amit a kis folyosó jelképez. A teatralis elrendezés nyílt karakterére utal a térfalakon alkalmazott ablaksor és külsőben is megisméltendő a pseudo-oszloprend is. A „reális építészeti homlokzat”<sup>19</sup>

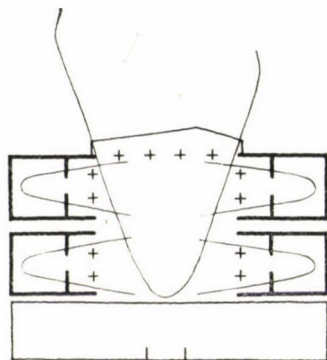
<sup>19</sup> W. Zschietzschmann: i. m. 11. l.

létrejöttének is egyik oka éppen az lehetett, hogy lezárták ugyan a teret, de szimbolikusan megőrizték nyíltságát a jelképes oszloprend alkalmazásával.

A görög építészeti térformálás alaptendenciájának ismeretében természetesnek tűnik, hogy fejlett térkapcsolási rendszerek a hellén architektúra kereteiben nem alakulhattak ki. Kifejlődésüket meggátolta a törekvés, hogy a tereket a *külsőből közvetlenül lehessen megközelíteni*. Bonyolult alaprajzi rendszereknél ez az igény azonban alig valósítható meg. Amikor elkerülhetetlen volt valamiféle kapcsolat megteremtése a különböző térrészek között, akkor is hű maradt a hellén építészet önmagához, mert szinte csak összeadogatta — vagy szembe vagy háttal egymásnak — nyílt karakterű téregységeit. Az ún. „*kettős templomokban*” — például a korinthusi Apolló, a Parthenon stb. — a pronaos és a cellatér kétszer szerepelt, a naosok hátfala érintkezett egymással,



7. ábra. Görög lakóház



8. ábra. Megaronokból összeépített görög lakóház. Larisa

s így a két tér külön-külön kapcsolódhatott a külvilághoz: a megoldás jobban kifejezte a görög 'térkapcsolás' jellegét, mint a szicíliai adytonos elrendezések, amelyekben sorba következtek a helyiségek egymás után, s ami valamiféle orientális behatásnak tűnik. (A miletoszi buleuterionnál ennek fordítottja történt: az udvar három oldalát vette körül porticus, a negyediket a tanácsház kiemelkedő homlokzata zárta le — ugyanolyan megfontolásból, mint a priénéi agora negyedik oldalánál, a Hiera Stoa-nál —, és ezzel nézett szembe a buleuterion belsejében a teatralis lépcsőrendszer nyitott oldala. A két U betű itt szembe fordult egymással, hasonlóan a színház theatronjának és szkenotékájának kapcsolatához.)

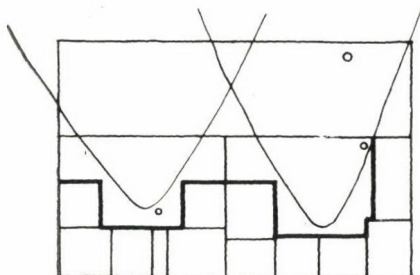
Végül említsünk fel még valami idetartozót: a legtöbb helyiségből álló épületnek, a *lakóháznak* belső térmagja, a peristyl-udvar legtöbb esetben nem teljesen körülépített, hanem csak három oldalról, a negyedik: kerítésfal (7., 8. ábra). A peristilium excentrikus elhelyezkedése a háztelken is ugyanannak a térélképzelésnek érvényesülését jelenti, nem beszélve az udvart körülvevő helyiségekről, amelyek nem egymásba nyílnak, hanem majdnem kivétel nélkül közvetlenül az udvarból közelíthetők meg. Az előázsiai eredetű koncentrikusan elhelyezkedő udvar<sup>11</sup> a görög lakóházépítészetben nyitottabb karakte-

<sup>11</sup> E. Egli: i. m. 171. l.

rúvé lett, legkifejezőbb „hellén” formáját Piraeus terraszos házaiban nyerte el.<sup>12</sup> (9. ábra)

Terjesszük ki ezeketán térformálási vizsgálódásainkat a görög építészet részletképzésére is, majd nézzük meg, hogy vannak-e a képzőművészetek világában is hasonló jelenségek, hiszen a térszemlélet általános érvényesülése bizonyíthatja egyedül az elhangzottak igazát.

A görög architektúra detail-képzésének ismert sajátysága a részletformák plasztikus kidolgozása, térbeli kiemelése. Az oszloptörzs plasztikai megjelenésének felfokozása a kanelurázás által, a párkány tagozatait borító tojás-sorok, gyöngysorok, szívlécek kifaragott formái stb. stb. mind valami ellentéteset jelentenek a keleti síkszerűséggel szemben. Az építészeti tér és az architektónikus részletformák plasztikai értéke korrelációban vannak egymással, és



9. ábra. Piraeus. Terraszos lakóházak

nagyon valószínű, hogy a térformáló, térkompozíciókban gondolkodó korszakokban, amikor a tér egyeduralomra tör, mintha a részletformák térbelisége elsorvadna, szinte visszahúzódna a tér „nyomása” alatt (Bizánc, kései gotika). A hellén korszak nem ilyen, építészeti és képzőművészeti alkotásai állandó kontaktusban akarnak maradni a külső térrel, amely nemhogy elsenyveszti, de igényli a kibontakozást, — ezért hangsúlyos a részletformák térbelisége, test-szerűsége. A jelenség rokon a képzőművészeti alkotásokban szokásossá lett perspektivikus ábrázolásmóddal. A gondolat természetesen nem új, hiszen azonos a görög művészet általános értékelésével, csupán az eddig vezető út talán nem a szokásos.

Az elmondottak érvényesek a görög szobrászat alkotásaira is. A hellén kerek szobroknak ugyanez a téréigénye, mint az építészeti részleteknek, legyen az a Doryphoros, az Apoxyomenos vagy akár a Discobolos és Laokoon csoport. A görög ábrázolásművészet „forradalmi” vívmánya, a contrapostoban ábrázolt emberi alak szinte sommázza a hellén művészi gondolkodást, a tér „birtokbavételének” módját. A contrapostoban beállított szobor nem extatikus páthosszal tör előre, a mozdulatlan és mozgás határán áll, illetve lép, és a kompozíció ilyen értelmű dualizmusa érződik az alak anatómiai kidolgozásán is. A test súlyt viselő oldalán az izmok megfeszülnek, a másikon elernyednek, a szobrász „a pihenő leengedett kezét a megfeszülő láb oldalára helyezte, így elkerülte azt, hogy az izmok minden feszültsége egyoldalon legyen.”<sup>13</sup> A görög

<sup>12</sup> J. Durm: Die Baukunst der Griechen. 3. kiad. Leipzig, 1910. Abb. 461.

<sup>13</sup> Szilágyi János György: Görög művészet. Bp. 1954. 55. l.

„mérték” jellemző még azokra a szobrokra is, amelyekre a téma nagyobb mozgást írt elő: az Apoxyomenosnak csak egy keze lendül előre merőlegesen, a Discobolos és a Laokoon csoport dinamikáját a művész frontális beállítással mérsékelte.

A *reliefek és rajzok* (vázaképek) azonban talán még jobban kifejezik a görögöknek a térhez való viszonyát, mivel a műfaji adottságok miatt nem a szabad térbe kell helyezniök a formákat, mint a szobrászatnak, hanem teret kell ábrázolniok. Nos, a teret egyáltalán nem ábrázolják, az alakok — legyenek azok plasztikusak vagy vonalakkal rajzoltak — semlegesnek hagyott háttér előtt élnek és mozognak, a térbeliség és a perspektíva csak magára a formára korlátozódik, a mögöttes spáciumra nem. A kompozíció nem ábrázolt miliő távlatában kap értelmet, hanem a külső, való térrel való kapcsolatában, *az alakok nem határolódnak el a természetes világtól mesterségesen megformáltba, sőt apellálnak jelenlétére*. Legfeljebb egy-két tárgy — bútor, szövőszék vagy fa-törzs — ad a síkábrázolásoknak bizonyos mélységi távlatot, sokszor ez is semmissé lesz a staffage ornamentális jellege miatt (Dionysos a tengeren, Ezekiás csészéje; Penelopé és Telemachos, attikai ivóedény stb.).<sup>14</sup>

A görög művészet térformálási tendenciája tehát az ábrázoló művészetben is érvényesül, az alkotott világ a meglévő intim kapcsolatában lesz teljessé. A római (és a Kelet befolyása alatt álló későgörög) reliefekben — hogy ellenpéldát is hozunk — a semleges hátteret a természetes környezet rajzos mása cseréli fel, az ábrázoltak „képsíkja” nem jelenti egyben a kompozíció határát is, mint a klasszikus hellénnél, hanem a közepére kerül a megformált és természetes világ határvonalára. Így a római ábrázolásaiban kétoldalas viszonylatot teremt — befelé és kifelé — saját térszemléletének megfelelően, ugyanúgy mint a falfestészetben, ahol teret fest, nem pedig építőanyagot és burkolatot utánoz, mint a görög. (Delosi falfestmények — pompeji illuzionisztikus falfestészet.) Befejezésül még egy jelenség: a görög reliefek a legtöbb esetben nem bekeretezettek, az ábrázolások perifériái szabadon kifutók, még az architektonikus felépítésű síraedikuláknál is, amelyek keretére rátakar itt is, ott is az alakok kontúrvonala vagy a székek támlája. Ugyanannak a témának más variációja. (Hegeso síremléke.)<sup>15</sup>

\*

Ígéretemhez híven a konkrétumok felsorakoztatása után adós vagyok a bemutatott artisztikus jelenségek szélesebb alapokon való magyarázatával: a világnézet sajátosságaihoz való hozzákapcsolással, helyesebben a belőle való származtatás igazolásával.

A görög művészet világképi hátteréről szólva — mottóként álljon itt az Ilias néhány sora:

Zeus atya, mentsd meg a ködtől hát az acháj daliákat,  
Adj tündöklő fényt, hadd lássunk már a szemünkkel:  
napfényben pedig ölj meg akár, ha a kedved akarja.

<sup>14</sup> Szilágyi János György: i. m. 18. 45. kép.

<sup>15</sup> Szilágyi János György: i. m. 48. kép.

Így szólt, s Zeus atya most megszánta a könnyeket ontót,  
szétozlatta a ködfelhőt, el is úzte azonnal:  
fölragyogott a nap és az egész hadirend kiviláglott.<sup>16</sup>

Az idézet kifejezi a fény utáni vágyat, mint ahogy a görög művészet mindegyik alkotásában visszatükröződik valahogy a sötétségből a napvilágra lépőnek, az északról a délre érkezőnek a felszabadult szemképrázása. Úgy tűnik, hogy ezzel rokon a következő gondolat is: a hellén ember mintha sohasem felejtette volna el a tenger megpillantásának szenzációját. Nem a tenger végtelenjét szerette, attól idegenkedett, csak a nyíltságát, hiszen a tengermosta part volt a hazája. Nem szívesen hagyta el messzire a szárazföldet: partmenti hajós volt — akár keletre vitorlázott Kisázsia felé, a szigetek lánccán végig úgy, hogy egy pillanatra sem kellett szem elől tévesztenie a földet, akár nyugatra hajózott, a partok védelmet adó árnyékában. Ahogyan nem szerette a beláthatatlan tengeri távlatokat, és biztonságérzetéhez hozzátartozott, hogy mögötte a szárazföld szilárd bázisa legyen, ugyanúgy nem hatolt be a szárazföldek áttekinthetetlen mélyébe sem. A térképre vetett futó pillantás meggyőzhet bárkit arról, hogy belássa: a hellén világ élete lényegében a tenger partjain zajlott és bonyolódott, és csak a hellenizmus idején szűrődött beljebb és beljebb a szárazföldek mélyére, ahol keveredve az orientális kultúrákkal, areulata változni kezdett. Horror vacui — idézhetjük a görög művészetről már elhangzott pregnáns jellemzést, „Hass des Unbestimmten” — egészíthetjük ki ugyanezt a gondolatot más fogalmazással.<sup>17</sup>

A görög élet és kultúra természetközelsége érződik vallásukban és tudományukban is. A kezdeti időkben a naturához való viszony szolgál: pl. a görög templom sokszor hangoztatott beilleszkedését a természeti milió szépségébe egyszerű kultikus igény határozta meg, hogy a szentély valamilyen szent ligetben, fa, szikla vagy villámsújtotta hely közelében emelkedjék, azon a földi helyen, ahol az istenek valaha megfordultak. (Szemléletes példája az Erechteion: az épületet Athén mitológiai múltjának emlékei: xoanon, olajfa, forrás köré formálták.)<sup>18</sup> A későbbiekben a természeti jelenségek racionális magyarázata azonban másfajta távlatokat is megnyitott a görög ember előtt, mert sikerült a világűrben olyan archimedesi pontot találnia, amelynek segítségével a realitásba emelhetette az univerzumból elképzelteteket, hiába bénította meg sokszor az idealizmus a helyes világvélemény kialakulását. Mint ahogy azt a samosi Arisztarchosz is megtette, akinek megfigyelései szerint a nap és állócsillagok nem mozognak és a föld körpályán forog a nap körül.<sup>19</sup> A mitológiának és a rációnak ilyen dualizmusa nem elvétve jelentkezik a görög kultúrában, hanem éppen jellemző rá. Számos példa kívánczik felelevenítésre, csak egyet: Platon a való világ jelenségeit az ideák valamiféle ködös, homályos vetületének tartja, Arisztotelész pedig eljut a funkció és forma összefüggésének meglátásához a természetben.

A görög irodalom tanulmányozása hasonló eredményekre vezet. Aiszkülosz Leláncolt Prométeusza még az emberi tudás létjogosultságának isteni jóváhagyását dramatizálja, a perzsák bukásának okát az istenekkel szembeni

<sup>16</sup> 17. é. 645. sortól Devecseri G. fordítása.

<sup>17</sup> A. Behne: i. m. 31. l.

<sup>18</sup> E. Egli: i. m. 171. l.

<sup>19</sup> B. Farrington: Tudomány az ókorban. Réz Ádám ford. Budapest, 1949. 159. l.

göggjükkal és felfuvalkodottságukkal magyarázza. (A görög hybris-fogalom különben véleményem szerint nagyban hozzájárult a görög művészi „mérték” kialakulásához és alkalmazásához.) A görög dráma azonban alig bontakozik ki Dionysos extatikus kultuszából, társadalom-formáló eszközzé válik, Arisztófánész vígjátékaiban pedig gunyoros társadalomkritikává. „Az arisztófánész vígjáték talán a legszebb, de mindenestre a legjellemzőbb, legsajátosabb alkotása az athéni demokrácia kultúrájának, örök emléke és fényes tanúbizonysága Athén belső szabadságának.”<sup>20</sup> „A vígjáték atyja” mindenkit kigúnyol, az isteneket is: így jut el a görög egy kultikus cselekményből fakadt játék kereteiben saját isteneinek kipellengérezéséig. S mindez többször, nem kronológiai egymásutánban történik, hanem egymás mellett, a korábban már felismert igazság visszájára is fordulhatott.

Ez az ingadozás érzékelhető a görög időszemlélet további művészeti megnyilatkozásaiban is. A szobrok és reliefek alakjait nem egy bizonyos konkrét történeti esemény ábrázolása kapcsán vonultatja fel, hanem heroizált vagy mitologizált jelenetek mögé rejtí a valóban megtörténtekeket — Iliu persis — gigantomachiák stb. —, talán a Panathenai frízt kivéve, bár ebben sem kizárólag egyszer megtörtént valamit, hanem többször ismétlődő szokást mintáztak meg, és isteneket vegyítettek össze földi halandókkal. Az egyes szereplők pedig nem zárkóznak be egy bizonyos szubjektum fiziognómiájába, nem húzódnak egy bizonyos életkor álarca mögé — csak a fejlődés nagyon kései szakaszán —, hanem kiszabadulnak valamiféle félig időtlen, félig reális alakba, ha nem is az „általános emberibe”, hiszen a kifejezésre juttatott etnikai sajátságok fémjelzik az alkotások korát, de valami efelébe — és most instinktív vagyok, épp úgy, mint mindenki, aki erről beszél, —; még ma is úgy érezzük, hogy a szép az valami olyasmi, amit a görögök formáltak és mondtak annak. Éspedig azért, mert a görög szabadságvágy még az idő korlátait is feszegette a művészetben, és az alkotásoknak ez az „időnkívüli komponense” őrizte meg, tartotta elevenen sok évszázadon keresztül a művészi kifejező erőt. Újból valami kétlaki dolog, mint a tengerpart: egyik oldalon az anatómiai hűséggel megmintázott, a nemzeti karaktert visszaadó forma realitása, — a másikon mithológia és idealizmus: kitáruló időtávtatok a múlt és a jövő felé. Még maga a görög templom is magán viseli „az idealizmus és realizmus” e kettősségének jegyeit: az évszázadokon át szinte időtlenné vált vagy idő fölöttivé érlelődött építészeti formákat az ember érzékelő képességéhez mértén alakították ki, és az érzékszervek felismert „megbízhatatlansága”, korlátozottsága tudatában finomították és tisztogatták (vö. optikai korrekciók).

Tegyük teljessé a görög világnézet felvázolásának kísérletét a hellén társadalom gazdasági és politikai történetének sommázásával. A lényeg ma már tisztán áll előttünk: „Rabszolgaság nélkül nem lett volna görög állam, nem lett volna görög művészet és tudomány; rabszolgaság nélkül nem lett volna római birodalom. A görögség és a római birodalom adta alap nélkül pedig nem lett volna modern Európa sem.”<sup>21</sup> De milyen jellemzően „görög” az a tény, hogy a rabszolgaság kereteiben kialakulhatott a „demokrácia” is. Mert a görög demokrácia bármennyire is lokális érvényű volt, a hellén szabadságvágyat valószínűleg meg, vagy legalábbis azt szimbolizálta. A hellén világ politikai dezorganizáltsága pedig — amelyet a polisok „lokálpatriotizmusa” idézett elő, s

<sup>20</sup> Kapoli K.—Sarkady J.: A világirodalom története. Bp. 1955. 55. l.

<sup>21</sup> Engels: Anti-Dühring. Szikra kiadás. 1948. 171. l.

ami a nehéz időkben is csak időlegesen szűnt meg — szintén valamiféle szabadságvágyból fakadt. A görögök társadalmi és politikai szervező ereje kimerült egy-egy poliz szervezésében, minden átfogó kísérlete az egyesítésre meddő maradt a városállamok függetlenségvágya miatt. Csak Sándor, ez a félig idegen ember vonta be a görögséget nagyobb politikai koncepcióba, és vívta ki számára az akkor ismert világ felett a régen óhajtott hegemóniát, — ez a hegemónia azonban nem politikai, hanem kulturális volt. A hellenisztikus monarchiák kialakulásával azonban szünni kezdett a görög művészet egyöntetősége, és ha karakterének alapvonásai érintetlenek is maradtak, lényeges változások indulnak e korban a képzőművészetben és az építészetben egyaránt.

Az elmondottak talán elegendőek arra, hogy igazolják feltételezésemet: az architektonikus gondolkodásmód és formálókészség kialakításában a kor általános világgépének döntő szerepe van. A görög világ nem szülhetett más architektúrát, mint amilyen maga az élete volt, vagy amilyenné formálni akarta: emberinek és szabadnak.