

ÉPÍTÉSZET ÉS TÁRSMŰVÉSZET*

I. Az építészet műfaji jellegzetességei

Az építészeti tevékenység lényege és ennek megfelelően célja a történeti kor és konkrét hely adottságainak keretein belül rendelkezésre álló építőanyagok és az azokból konstruált szerkezetek segítségével az egyes ember, ezek kisebb-nagyobb csoportjai és a társadalom életfunkciói számára terek, építmények létesítése. E tevékenység magában foglalja az egyes építmények létesítésén kívül az épületek összefüggő csoportjainak és ezeknek a környezetben adott, vagy átformált természeti képződményekkel, terekkel egységet alkotó térbeli rendszerek, együttesek kialakítását is.

Az építészeti alkotás akkor válik művészivé, ha a használati cél betöltésén túlmenően, kifejező eszközeivel rendeltetésének a társadalom életében gyökerező eszmei tényezőit is visszatükrözi, vagyis tágabban — eszmei szinten is — értelmezett rendeltetését betöltve, társadalmának szemléletét is közvetíti.

Az építészeti tevékenység lényegének fenti tömör és vázlatos megfogalmazásából három jelentős tényrt kell röviden kiemelni, és azok jelentőségét elemezni.

1. Az építészet ősi — eredeti — céljánál fogva elsősorban téralakítás, helyesebben az élet színterének alakítása. Ezért elsősorban a téralakítás, térszervezés következtében különbözik a többi művészetektől.

Az építészeti alkotás, miután használati tárgy és egyidejűleg a művészet produktuma is, közeli rokonságot mutat az iparművészet termékeivel. Bár az

* A szerző e tanulmányban arra törekszik, hogy az építészet műfaját és az építészeti kompozíció szintetikus jellegét lehetőleg tömören, de a legjelentősebb sajátosságokat egymással vonatkozásba hozva megvizsgálja, és egységesen bemutassa. A tanulmány főként a szerző már megjelent cikkeinek és könyveinek eredményeire, valamint újabb tanulmányaira támaszkodik. Egyes részleteket a szerző utal a „Szobrászat és festészet az építőművészetben”, a „Terek és utcák művészete” (II. kiadás), valamint a „Belső terek művészete” c. könyveiben közölt irodalmi és módszertani tájékoztatóra. Az építészetre vonatkozó alapvető fogalmak definiálása azonban elsősorban Major Máté művei („Az építészet dialektikája”, „A szép és művészi az építészetben” stb.) alapján nyertek a konkrét célnak megfelelő módosulásban megfogalmazást. A tanulmány 1962. március hó folyamán rotaprint sokszorosításban megjelent, majd 1962. április 13-án Budapesten a Tiszti Házban mint vitaindító előadás elhangzott.

A tanulmány négy fejezetre oszlik. Ezekkel kapcsolatban az alábbiakat kell megjegyezni:

Az 1. fejezet a fogalmak egységes értelmezése céljából az építészet műfaji jellegzetességeit foglalja össze.

A 2. fejezet a modern építészet sajátosságait törekszik vázolni.

A 3. fejezet a szintézis alapjaival, elveivel általánosságban foglalkozik.

A 4. fejezet a szintézis jellegzetességeit a modern építészet keretében vizsgálja.

építészeti alkotás az iparművészeti tárgyakhoz képest általában igen nagy kiterjedésű, nemcsak méreténél fogva különbözik az iparművészet tárgyaitól; azért nem tekinthető csupán valamilyen nagyméretű iparművészeti objektumnak, mert környezetünknek nem pusztán rajtunk kívül álló része, hanem bizonyos életfunkciók vonatkozásában az építészeti alkotás maga a környezet, e funkciók, tevékenységek színtere.

2. Az építészeti tevékenység nem korlátozódik valamely — egyébként bármilyen nagy méretű — egyedi objektum létesítésére. Objektumok, épületek egymás közti s a természeti környezettel való kapcsolatának megszervezése — együttesek létesítése — szintén építészeti tevékenység. A természeti környezet tervszerű alakítása következtében az építészeti tevékenység elvben az együttesek bármilyen, a társadalmi élet által igényelt tág keretben való kialakítására kiterjedhet.

3. Az építészeti tevékenységben — ha e tevékenységet művészi oldaláról nézzük — minden érzékelhető elem, vonatkozás, ami az építész szándéka szerint az alkotásban helyet talál és így annak része, kifejező eszközzé, kompozíciós tényezővé válik. Miután az emberi, társadalmi életfunkciók színterének építészeti kialakítása elvben bármilyen tág keretben, az együttesek egymással összefüggő rendszerében elképzelhető, ennek megfelelően ezekben az együttesekben az építészeti műfaj tipikus kifejezőeszközein kívül elvben a civilizált ember életében szerepet játszó minden tárgy, tényező szintézist alkothat.

Az eddigi megállapítások természetesen olyan tág kategóriákra vonatkoznak, amelyekben belül a számunkra jelentős problémák még csak igen vázlatosan jelentkeznek. E problémákat — főként az építészet és képzőművészetek szintézisének problémáját — a további fejtegetések kapcsán kell kibontani és célunknak megfelelő részletességgel tárgyalni. Fejtegetéseink azonban a fenti megállapításokon nyugszanak. A leszűrendő eredmények lényegében az építészeti tevékenység 3 fent kiemelt sajátosságának részletesebb boncolgatásából következnek.

*

Az építészeti alkotást művészi produktumnak tekintve, mindenekelőtt e műfaj jellegzetességeit kell részletesebben megvizsgálni. Az építészet művészi világa olyan összetett, hogy igen sokan csak egy-egy oldaláról, bizonyos vetületében közelítik meg az alkotásokat. Az építészet-esztétika egyik sarkalatos problémája az *építészeti alkotás tartalmának helyes értelmezése*. Ezt a problémát azonban nem pusztán a jelzett fogalom szűkebb körében, hanem az alkotás tartalom-forma egységében törekszünk megvilágítani. A tartalom és forma problematikája — mint az esztétika alapvető és végső fokon más jelentős problémát is magában foglaló, összefogó téma — egyúttal alkalmat ad arra, hogy keretén belül a jelen tanulmány céljának megfelelő mélységgel az építészeti műfaj legfontosabb sajátosságait is felvázoljuk.

Tartalom-formaeqység az építészetben. Mint minden valóság, az építészeti alkotás is a tartalomnak és formának szétszakíthatatlan egysége. Műalkotás mivoltának egyik alapfeltétele, hogy a forma olyan kifejező erővel rendelkezék, amely az alkotásnak valamely társadalmi alapra épülő művészi kultúra szintjén megkövetelt mélységű és gazdaságú tartalmat e kultúra körén belül közvetíteni képes legyen. Ezért az *építészeti alkotás minden érzékelhető tényezőjét, részét, elemét, ezek viszonylatát mint kifejező eszközöket kell értékelnünk*. Az építészeti alkotás tartalma maga is a műfaj jellegzetességének megfelelően

sajátos és egyidejűleg számos komponensből tevődik össze. A tartalom gyökere, magja a konkrét épület célja, rendeltetése. De ez a cél, rendeltetés, amit az épület megnevezésével is jelezni szoktunk (iskola, bérház, színház stb.), még csak egyszerű utalás arra a tartalomra, amely az alkotásban — ha művészi értékű — gazdagon, egyedi és általános jellegében, tehát a konkrét gyakorlati funkció szintjéről eszmei szintig emelkedve kifejezésre jut. (A rendeltetés egyszerű megnevezése lényegében összehasonlítható egy szobor vagy kép témájának megjelölésével: portré, csendélet, tájkép stb.) A konkrét épület a megnevezett fogalom körébe tartozó egyedi valóságként jelenik meg, egyedien differenciálódó tartalommal. A műben azonban — művészi igény esetében — olyan tipikus jegyeket is keresünk, amelyek egyediségén túlmutatnak; olyan vonatkozásokat, amelyeknek révén a szűken értelmezett rendeltetés kiteljesedik, mert a társadalom életével, kultúrájával is viszonylatba kerül, s ezzel az alkotás a művészi élményben megragadott általánosabb összefüggések, törvényszerűségek következtében is szükségszerűvé, evidenssé válik.

Az építőművészeti tartalom jellegének — a funkció és az eszmeiség összefüggésének — erőteljesebb megvilágítására ismét a képzőművészetek tartalmi jellegét lehet párhuzamba állítani. E párhuzammal bizonyos fokig a műfajok közös jegyei, de egyúttal a specifikus különbségek is kirajzolódnak. A képzőművészeti alkotásoknál az ábrázolás konkrétumaitól vezet az út a mélyebb, általánosabb érvényű összefüggésekhez, harmóniákhoz. *Az építészetben viszont a közvetlen használati funkció konkrétumain át jutunk tovább a művészet elvontabb világába.* A művészi tartalom ott egy ábrázolt tárgy, egy táj vagy emberi alak kézzelfogható konkrétumából bontakozik ki, s vetül sokszor már-már átfoghatatlan távlatokba. Itt — az építészetben — a művészi tartalom a megszokott értelemben vett használati funkcióban gyökerezik, abból indul s teljesedik ki hasonló eszmei gazdagságában. S amikor az építészetben a közvetlen használati cél, funkció hiányzik (pl. egy tisztán építészetileg megfogalmazott emlékműnél), az építészet — ha szerkezetisége is hangsúlytalanná válik, lényegében, elvben az ábrázolásról mentes, ún. absztrakt szobrásszal azonosulhat. (Ez utóbbi tény a szintézis bizonyos területén különös jelentőségű.)

Az építészeti tartalom tehát — bár a műfaj adottságai, korlátai következtében sajátos jellegű — e korlátok ellenére mégis rendkívül gazdag, sokrétű lehet. E gazdagság, sokrétűség különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha tekintettel vagyunk a modern építészeti tevékenység azelőtt nem tapasztalt extenzivitására, a környezettel való gyakorlati és eszmei vonatkozások gazdagodására.

A részletfunkciókat kielégítő berendezések, épületrészek, helyiségek, tárgyak, szerelvények — bár szerves részei a nagy egésznek — a maguk külön szerepében, parciális körében, természetesen szintén tartalom-formaegységek. *E számos tartalom-formaegység a nagy, átfogó tartalmi összefüggések folytán kapcsolódik szerves egységbe s alkotja a teljes mű tartalom-formaegységét.* A részletek sajátos, egyedi szerepe, funkciója ugyanis egymással összefügg, egymást kiegészíti. Így épül össze az építőanyagok legegyszerűbb fizikai funkciójától kezdve, a szerkezetek belső funkcióján át az emberi élettel való kapcsolat vonatkozásában a mind magasabb szinten jelentkező funkciók láncolata, a tartalmi tényezők teljes, végső egysége.

Tudjuk, hogy a tartalom és a forma külön-külön, egymástól elszakítva az építészetben sem létezik. E fogalmakkal csak kényszerűségből operálunk. Tartalom és forma egymásba átsap, s a tudatos vizsgálat szempontja szerint a

jelenségek hol az egyik, hol a másik fogalom mezejében jelenhetnek meg. Ha az alkotásokat részekre bontjuk, mindig csak tartalom-formaegységeket kapunk. Az analizálás sohasem juthat el a valóságot alkotó, önmagukban elszigetelten nem is létező alapelemekhez. Végeredményben minden téglá, sőt annak legkisebb töredéke konkrét valóság, tehát tartalom-formaegység, amivel kapcsolatban mindig feltehetjük a kérdést, hogy mi? és milyen? Formája csak valaminek — tartalomnak — lehet. A semminek nincs formája. De a tartalom sem képzelhető el forma nélkül. Mert létezni csakis valamilyen formában lehet. Ami semmilyen formában nem létezik, az nincs. A fogalmakat a vizsgálódás jogos körén belül dialektikájuknak megfelelően kell használnunk. Az elmondottakat egyetlen példával is illusztrálhatjuk: a Parthenon teljes tartalma, s ennek a virágzó athéni kultúrában betöltött eszmei oldala elég közismert. E tartalom formába öntése a dór oszlopokkal kialakított, legfeljebb görög templomformával és gazdag plasztikai kiképzéssel történt. Egy oszlop tehát — a teljes mű szempontjából — kifejezési eszköz, a teljes művészi forma eleme. De ha figyelmünket leszűkítve közvetlenül egy oszlopra irányítjuk, az mint önálló tartalom-formaegység jelenik meg előttünk s már külön beszélhetünk magának az „oszlopnak” formájáról, melynek jellemzésére ismét további formaelemeket fogunk találni. A görög dór oszlop formája a kőben működő erők játékát, tehát saját egyedi tartalmát fejezi ki. De figyelmünket tovább szűkíthetjük mindig kisebb és kisebb egységekre és a tartalom és forma szerepcseréje, anélkül hogy a tartalom és a forma a valóságban szétszakítható lenne — szempontunk változtatásának megfelelően —, fogalmi síkon ismétlődni fog.

Az építészeti alkotások bonyolultságából következik, hogy *mindazon tartalmi tényezők, melyek a szóban levő épület és a használó ember sokrétű viszonyából egyáltalán adódhatnak, az építészeti alkotás tartalmának is részei, összetevői.* E tényezők azonban művészi szempontból természetesen nem egyenlő értékűek. Súlyukat, esztétikai szerepüket az épület egyedi jellege, rendeltetése is módosíthatja. Az építészeti sajtószerepéséből azonban önként adódik egy tényező, nevezetesen a szerkezeti funkció viszonylag jelentős tartalmi szerepe, hiszen az architektonika az építészet egyik tipikus és alapvető művészi kifejező eszköze. Kétségtelen, hogy a szerkezeti számos esetben szűkebb funkcionális körén tülemelkedve, az eszmei szférában is jelentős szót kér.

Elvben az építészeti alkotás minden eleme kiemelkedhetik a közvetlen használati szférából s önmagában is magasabb eszmei kifejező erővel rendelkezhetnek. A helyes és eléggé nem hangsúlyozható művészi mértéktartás kérdése az építészeti alkotás elemeit, kifejező eszközeit a maguk arányos, az épület rendeltetésének megfelelő szerepében megtartani s ezzel éppen a döntő hatástényezők erejét fokozni. Magától értetődik azonban, hogy a társuló képzőművészetek mindig az eszmei szférába illeszkednek, a teljes építészeti tartalom eszmei szintjén fejtik ki aktivitásukat; segítik, sokszor folytatják, kiegészítik az építészeti tényezők kifejező szerepét. Bár az építészet kettős világában otthonos: a gyakorlati élet reális körében és a művészi értékek világában, a képzőművészeti alkotás — miután célját kizárólag művészi léte szabja meg — az építészeti alkotásnak csakis művészi szférájával tarthat kapcsolatot. Ez ellen vétve, kettős hiba állhat elő. Vagy maga a képzőművészeti alkotás válik használati tárgygyá, vagy az épülettel kerül olyan viszonyba, mint az ember; mintha pl. egy szobor maga is használná az épületet.

A tartalom-formaegység problémáinak elemzésénél mind ez ideig nem beszéltünk azokról a belső ellentmondásokról, amelyek az építészet egész való-

ságát — mint minden valóságot — áthatják. Ezek az ellentmondások éppen a tartalom és forma fő ellentmondásába torkollnak s vetik fel a kérdést, miképpen fejezheti ki az alkotás formája mégis maradéktalanul — a teljesség, a tökéletesség élményét is felkeltve — a mű tartalmát. Legalább röviden erre a kérdésre is ki kell térni, mert a benne rejlő probléma a szintézis alapelveivel szoros kapcsolatban van.

Az ellentmondásosság elve az egész létezést átszövi. Az ellentmondások jellege azonban változó, rendkívül sokrétű. Az építészetben az ellentmondás már az építő idény és a megvalósítás lehetősége között jelentkezik. Ez az ellentmondás minduntalan szemünkbe ötlük, akár a mű egészére irányuló összetett igény sokrétű harcát nézzük az anyagi, technikai lehetőségekkel, akár csak egy részlet, pl. egy szerkezeti elem kialakításának szűkebb körében figyeljük ezt a küzdelmet. Más jellegű azonban a reális megvalósítás világában jelentkező ellentmondás és más a művészet, a művészi kifejezés területén mutatkozó ellentmondás. Egy építészeti alkotás vizsgálatára számos lehetőség van. Mint fizikai valóságot több szakma sajátos szempontjai szerint vizsgálhatjuk s minden vizsgálati mód az ellentmondások sorát fedheti fel. Mihelyt azonban művészi szemlélettel lépünk az alkotás elé, annak részei, elemei teljesen más aspektusban jelentkezők; az elemek s azok vonatkozásai csakis mint esztétikai hatástényezők, kifejező eszközök szerepelnek s csakis ebben a szerepkörben válnak művészi szempontból jelentőssé. A kifejező eszközök, formák kifejező ereje, jellege általános emberi, társadalmi, történeti fejlődés eredménye s nem rögzíthető örökérvényű normákba. Számos kifejező eszköz ugyan rendkívül életképesnek bizonyul, mert kifejező ereje, jellege alapvető emberi magatartásokra, életfunkciókra és természeti törvényszerűségekre vezethető vissza, de még ezek sem abszolút érvényűek. Vannak azonban olyan kifejező eszközök, melyeknek hatása sokkal változékonyabb, mert létük, jellegük szinte kizárólag a felépítmény változásának, a technika fejlődésének s még más ilyen jellegű változó tényezőnek függvénye. Ezeknél az asszociációs háttér, az érzelemközlő erő fokozottabban korhoz, társadalomhoz, esetleg helyhez kötött, tehát térben és időben viszonylag szűkebb kultúrkör szellemi sajátja.

Az esztétikai analízis, a konkrét kritikai vizsgálat alapfeltétele tehát a kifejező eszközök történetileg is helyes értékelése a tartalom kifejezése szempontjából. A hatásoktól, a kifejező jellegtől elvonatkoztatott vizsgálat, még ha egy műalkotás formájára vonatkozik is, csak morfológiai, vagy más jellegű vizsgálat, de nem esztétikai analízis. Így az építészeti alkotással kapcsolatban is — esztétikai szempontból — tudatunkban minden kompozíciós elemet, hatása, jelentése, kifejező ereje szerint kell mérnünk. Az épületet is szinte átéljük s a végleges művészi forma nem pusztán a háromdimenziós térben jelentkező alakulat. Az élmény és ennek elemi összetevői, pl. a hangsúly, kontraszt, zártság, fokozás, befejezettség, a változó benyomások ritmikus élménye stb. stb. tudatunkban jön létre és nem fizikai alapon a műben.

Miután az alkotóelemek kifejező ereje, jellege a döntő s miután a művész korának, társadalmának, kultúrájának kifejező módszereivel valósítja meg mondanivalójának, a művészi tartalomnak kifejezését, *a harmónia a művészi kifejezés, a jelentés szintjén valóban töretlen, teljes lehet.* A felfogó tudat az alkotás konkrét ellentmondásait áthidalhatja, a művészi élményben feloldhatja. A műalkotás ma is egység, organizmus. A harmónia a tudatban, annak befogadó, értékelő tevékenységében, az élményben valósul meg. A műalkotás hatásától a harmóniaélmény ma is elválaszthatatlan, de a harmóniaélmény megvalósu-

lásának feltételei változnak. E feltételek a társadalmi, történeti fejlődés függvényei. (A művészi harmónia fogalmán nem a konvencionális összeillést, összecsengetést, hanem a műalkotás részeinek — mint kifejező eszközöknek, kompozíciós elemeknek — egymáshoz és az egészhez való törvényszerű viszonyát, egységbe kapcsolódását értem, amely a tartalom kifejezésében válik valóra.) Sokszor tapasztalhatjuk, hogy a múlt alkotásaiba elmerülve súlyos ellentmondásokat kell szinte erőszakosan áthidalnunk. A barokk illuzionisztikus falfestés például magával a matéria létével, realitásával került ellentmondásba. De a korabeli szemlélő tudatában — hangsúlyozom, a tudatában és nem a mű valóságában — ezek az ellentmondások feloldódtak. Gyakran éppen a valósággal szemben az illúzió felkeltése volt a barokk korra jellemző művészi harmónia egyik feltétele.

Kétségtelen, hogy tudatunk is állandóan alakul, fejlődik. *S mai művészetünkben az anyag, a szerkezet régebben még elfogadott ellentmondásait már nem bocsátjuk meg.* Őszinteségünk, igazságszeretetünk az ilyen objektív ellentmondásokat nem tűri. De önkéntelenül is áthidalunk bizonyos ellentmondásokat, olyanokat amelyek kultúránkba régóta és szükséggéppen beivódtak, gyökeret vertek, s amelyek nem is mindig fizikai jellegűek. Ez az ellentmondásosság gyakran a művészi kultúra természetes folyománya. Minden ábrázoló jellegű művészet eleve magában hordoz bizonyos ellentmondásokat. (Pl a valóság és ábrázolásának anyagbeli ellentmondása, a harmadik dimenzió síkbavetítése, a mozgás megrögzítése a statikus anyagban, a térhatároló falon alkalmazott képi ábrázolás, a dombormű, amelynek képi légtere egyidejűleg az áttörtlen fal stb.) Az ellentmondások számos egymástól eltérő formában és szinten jelentkezhetnek s bizonyos esetekben éppen a művészi hatás és így a harmóniaélmény alapfeltételeivé is válhatnak (gondoljunk a metaforákban rejlő szükségszerű ellentmondásra).

A tudat nem törekszik mindig minden vonatkozás befogadására s csupán bizonyos viszonylatok síkján keresi az egységet, harmóniát. Az említett ellentmondások minden áron való elkerülése — például a természettel való teljes hasonulásra való törekvés — a művészetet éppen művészet-mivoltától fosztaná meg. Míg bizonyos ellentmondásokat esetleg kiküszöbölnénk, ezzel éppen a művészi kifejezés szintjén, a jelentéstartalom világában súlyos ellentmondás és ezzel diszharmónia keletkezne.

*

A fentiekben a művészeti alkotások egyik alapvető kritériumát, a tartalom és forma egységét és az ezzel közvetlenül összefüggő harmónia problémáját fejtegettük az építőművészet műfaji keretében. Miután azonban *minden emberi tevékenység és produktum történeti meghatározottságú*, ezért az építészeti tevékenység sajátosságait, kritériumait a történeti fejlődés tükrében is meg kell világítanunk és *fel kell vázolnunk a történeti fejlődés keretein belül érvényesülő egyéb lényeges meghatározó tényezőket is.* E gondolatmenet logikusan vezet majd a modern építészeti jellegzetességeinek feltáráshoz.

A világ egyik alaptörvénye a mozgás. Miután a mennyiségi változások időnként minőségi változásokat hoznak létre, ezért a világ minden vonatkozását, jelenségét átható állandó mozgás nem pusztán változás, hanem fejlődés. A mozgás és fejlődés törvénye az építészetre is vonatkozik. A létrehozó okok, feltételek mellett az építészet összetevői külön-külön is mozognak, fejlődnek. E tényezők mozgása egymásba fonódik s a különböző mozgásformák dialektikus kölcsönhatásban az építészet egészének fejlődését eredményezik.

Az építészetet mint építőtevékenységet és a megvalósult alkotások összeségét vizsgálva azt látjuk, hogy a történeti fejlődésből, mozgásból adódó általános jellegzetességek körén belül a helyi adottságokból még további jellegzetességek következnek. De ezen a körön is túl még további differenciálódást jelentenek az alkotó építész — esetleg az alkotásban még részt vevő más személyek — egyéniségéből folyó jellegzetességek. Az alkotó személyén át juthatunk végül magához a konkrét egyedi műhöz.

Az építészeti alkotás meghatározó tényezői:

1. A történeti fejlődés (a kor),
2. a hely (kultúrtáj),
3. az alkotásban szerepet játszó ember (a művész egyénisége stb.).

Az épület, mint minden emberi alkotás, meghatározott cél érdekében létesül. Ennek következtében az építőtevékenység mozgatója az építészándék, az *igény*. Az igény természetesen a megvalósítandó épület tágabban értelmezett rendeltetésére, tehát, a fizikai és eszmei funkciókra egyaránt irányul. Ez az igény keresi a megvalósítás lehetőségeit és dialektikus harcot vív az adott *anyagi lehetőségekkel, technikával*.

Az igény és a megvalósítás eszközei (technika) változó tényezők: minde nélkül a *történeti fejlődés* függvényei, ugyanakkor azonban a konkrét *hely* (sajátos helyi igények, adottságok), valamint végső soron az *alkotó egyéniség* (a megvalósításban döntő szerepet játszó egyéniségek) adottságainak megfelelően is differenciálódnak:

1. <i>A kor</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{jellemző építő} \\ \text{igénye} \\ \text{technikai, anyagi} \\ \text{adottságai} \end{array} \right\}$	a tényezők küzdelmének eredménye általánosítva: <i>korstílus</i>
2. <i>A hely</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{jellemző építő} \\ \text{igénye} \\ \text{technikai, anyagi} \\ \text{adottságai} \end{array} \right\}$	a tényezők küzdelmének eredménye általánosítva: <i>helyi stílus</i>
3. <i>Az alkotó ember egyénisége</i>	$\left\{ \begin{array}{l} \text{jellemző igény} \\ \text{(alkotó szándék)} \\ \text{egyedi adottságok} \\ \text{alkotótechnika} \end{array} \right\}$	a tényezők küzdelmének eredménye általánosítva: <i>a művész egyéni stílusa</i> .

Az általánostól, az absztrakt stílusfogalmaktól a konkrét alkotáshoz — annak valódi megértéséhez — csak akkor juthatunk el, ha a műveket a történelmi kor, az adott hely és az alkotó ember meghatározó szerepének figyelembevételével fogjuk fel. *Minden alkotás a történeti-társadalmi fejlődés, a helyi adottságok és a konkrét emberi-egyéni viszonylatok koordináltságában válik meghatározottá.*

Ha az építészeti alkotások vizsgálata során az említett tényezők közül valamelyiket figyelmen kívül hagyjuk, az építészeti szemlélet alapvető tévedéseihez jutunk. Ha a korról feledkezünk meg, akkor a művet az állandó történelmi folyamatából ragadjuk ki, időtlenné tesszük és egészben valami örökérvényűt keresünk. Ez az *idealizmus tévedése*. Ha a hely, a kultúrtáj meghatározó szerepét mellőzzük, a helyi differenciálódást tagadjuk. Ennek eredménye a túlságosan sematikus, *kozmpolitán jellegű* építészeti. Ha végül magáról az alkotó emberről, ill. az alkotásban szerepet játszó konkrét egyéniségekről feledkezünk meg, *a művek emberi tartalma merül feledésbe*. Így sohasem jutunk el a konkrét, egyedi

tényekhez, valóságokhoz. Ha az általánosítás síkján maradunk, üres sémát kapunk. Ez a konkrét, az egyedi ténytől való elvonatkoztatás az absztrakció mindenképpen elítélendő foka.

Az építészet történeti hagyatéka és jelen eredményei konkrét egyedi alkotásokban áll előttünk. Az általános jegyek csakis e konkrétumok alapján absztrahálhatók. Maguk a konkrét művek hordozzák magukon azokat a tipikus jegyeket, amelyek alapján bizonyos kategóriák fogalmait megalkotjuk: korstílus, helyi stílus, a művész egyéni stílusa, alkotómódszere. Végso soron maga az építészeti műfaj fogalma is ilyen általános kategória.

Minden valóság — így az építészeti alkotás is — az *egyedinek* és az *általánosnak* dialektikus egysége. A valódi megismerés nemcsak e tényezők külön-külön, hanem dialektikus egységükben való megértésén alapszik. Az építészet dialektikájának bonyolult problémáira világít rá a helyes szemléletű történeti kutatás.

Az egyedi és az általános a történeti mozgás vetületében az egyszeri (a korhoz kötött) és a maradandó (korok fölött átívelő általános érvényű) fogalompárjában jelenik meg. A történettudomány alapvető jelentőségű célja a fejlődés törvényszerűségeinek megismerése. Ezt a történeti jelenségekben csakis az egyedi és általános, ill. az egyszeri és maradandó tényezők dialektikájának feltárásával érheti el. Fel kell ismerni, hogy a jelenségekben, az alkotásokban mi az időhöz, helyhez, társadalomhoz, sőt ezen belül egyénhez kötött, soha többé nem ismételhető, s mi az, ami korszakok fölött is átível, ami általános értékű. A helyes, dialektikus történetiszemlélet óvhatja meg mai művésztünket, építésztünket attól, hogy bizonyos jelenségeknek egyszeri, konkrét, korhoz között jellegét fel nem ismerve, az archaizálás, eklektizálás hibájába essünk, vagy ellenkezőleg, az egyedi jellegtől megfosztott, absztrahált, örökérvényűt keresve, elszakadjunk az állandó történés realitásától, sőt saját korunktól, korunk emberétől is.

De az egyedi és általános — az egyszeri és maradandó — fogalmát nem választhatjuk mereven szét egymástól. E fogalmak egymásba átesapó láncolatot képeznek, s csupán a vizsgálat területének elhatárolása dönti el, hogy a vizsgált jelenségek mely fogalom mezében jelennek meg. (Térbeli viszonylatban pl.: egy város *egyéni* vonásaként jelentkezhetnek más városokkal való összevetés kapcsán azok a jellegzetességek, amelyek a szóban levő városon belül vizsgálódva, pl. a házak, utcák, városképek *általános* érvényű jellegzetességeként mutatkoznak.)

A ma alkotó emberét talán az általános érvényűnek az a tartománya érdekli a legjobban, amely leginkább időálló, maradandó s bizonyos vonatkozásban ma is hatékony. Kétségtelen, hogy az építészettörténet tanulmányozása kapcsán az építőművészet tükrében is megjelennek a történelem legáltalánosabb és legfontosabb tanulságai: a történelem mozgásának, a társadalom fejlődésének, alap és felépítmény viszonyának, az egyedi és általános dialektikus összefüggésének törvényszerűségei. De továbbmenve, megvilágosodnak előttünk a művészi alkotás mozgatóin kívül a műalkotás általános kritériumai, a műfaji differenciálódás. Kitisztulnak tudatunkban az alkotás bizonyos alapjai, azok az időálló elvek, amelyek mögött ott találjuk magát az, embert, ismét általános jellegzetességeivel, de ugyanakkor természetesen mindig konkrét történelmi korhoz, helyhez, társadalomhoz kapcsolódva, egyszeri, egyéni megnyilvánulásában. Éppen ember és mű viszonyának beható történeti vizsgálata tárhatja fel azokat a hatástényezőket, mozzanatokat

amelyeknek időálló érvénye az ember általános jellegzetességein nyugszanak s megfelelően értelmezve, ma is hatékonyak lehetnek. *De a hatástényezők, kompozíciós elemek, kifejező eszközök önmagukban még nem hordozzák a művészi alkotás lényeges mozzanatát, értékét.* Éppen ezért viszonylag könnyen analizálhatók történeti, pszichológiai és természettudományos alapon. Az építészettörténet tanulmányozásának egyik jelentős célja az említett általános jellegű tanulságok leszűrése és ezzel a kifejező eszközök terén való jártasság és az alkotóképzelet fokozása.

De ismételten hangsúlyozni kell: a tanulságok helyes értékelése s alkalmazásuk körének felismerése csakis a történeti fejlődés mélységes átértéséből származhatik. A történet helyes szemlélete lehet biztosítéka annak, hogy valóban a jelenben éljünk s miként azt minden jelentős művészeti kor is tette, a kor emberét, a társadalom igényeit, életét, szemléletét vetítsük ki alkotásainkban.

Az építőművészet mozgásának, fejlődésének törvényszerűségei szükségszerűen irányítják figyelmünket a jelen, a modern építészet problémái felé.

2. A modern építészet főbb esztétikai sajátosságai

Néhány évtizeddel ezelőtt az építészet kifejező eszközeinek jellegében és azok rendszerében — a kompozícióban — a történeti építészethez képest gyökeres változás következett be. Minden kifejező eszköz újraértékelése kapcsán nagyszabású tisztulási folyamatnak lehettünk tanúi. A változás olyan nagymérvű volt, hogy gyakran elhangzott vélemények szerint korunk építészetét a régebben kialakult fogalmak, történeti stílus kategóriák alapján már nem lehet megmagyarázni. Nézzük meg mindenekelőtt ezt a problémát közelebbről.

Az építészet lényege, műfaji jellege ma is változatlanul ugyanaz, mint az elmúlt 2—3000 esztendőben. Az építész most is konkrét anyagok és az azokból konstruált szerkezetek segítségével alakítja ki az egyes ember és a társadalom életfunkciói számára a tereket, építményeket. S e mesterségesen megalkotott környezet gyakorlati funkcióján túl most is eszmei rendeltetést tölt be, most is művészi célt szolgál, midőn ember és világ, egyén és társadalom, tudat és valóság viszonyait a maga műfaji lehetőségein belül tükrözi, midőn a mai építész az új igényekhez alkalmazkodva új technikai eszközökkel alakít mesterséges létkeretet, rendezi be a tájat, tagolja, bontja, osztja, ritmizálja a természet által felkínált teret. S bármilyen szembeszökő a formálás újszerű módja és bármennyire is más jellegű az építészeti tartalom, amely az új formát keresi, a lényeget tekintve most is csupán az változott, ami sohasem volt megfagyasztható, ami a társadalmi, történeti fejlődéssel mindig együtt mozgott, alakult, anélkül hogy az építészet megszűnt volna építészet lenni. Az építészet mozgását a jelenben is és továbbra is a belső ellentmondások küzdelme lendíti előre.

Az építészetben szerepet játszó összes mozgásformákra külön-külön is jellemző ellentmondás az igények és a megvalósítás eszközeinek ellentétére vezethető vissza. Ezek összegeződnek az építészeti mű létrehozására irányuló alapvető, de igen összetett jellegű igény és a tervezett mű komplex jellege szerint megítélt konkrét anyagi, technikai lehetőségek dialektikus harcában.

Az alábbiakban a modern építészet néhány legjellemzőbb eszmei gyökerét és ennek megfelelő *kompozíciós sajátosságait* törekszünk felvázolni. Lehetőleg

azokra a sajátosságokra irányítjuk figyelmünket, amelyek a képzőművészetek társulásának modern elvei, alapjai és főbb jellegzetességei szempontjából fontosak.

Az építőművészet kompozíciós tényezőinek, kifejező eszközeinek rendkívül gazdag tárházából azokat kell kiemelnünk, amelyek az építészet fogalmi meghatározásában is alapvető kritériumokként szerepelnek és egyúttal az alkotó tevékenységnek is döntő tényezői.

Az építészeti alkotásokat létrehozó tényezők jelenleg is az épület kialakítására irányuló igény és a rendelkezésre álló anyagi, technikai adottságok. Az igény az alkotó tudatában nyer gondolati megfogalmazást s ebben az anyagi és szellemi funkciók már differenciáltan jelentkeznek. Tudjuk, hogy az építészet elsődleges célja az ember és társadalom életfunkcióinak megfelelő keret, térbeli rend létesítése. Az igény tehát lényegében — s minden más részletproblémát is már eleve magába olvasztva — a tágran értelmezett téralakításnak, a térszervezésnek az építészeti mű rendeltetése szempontjából megfelelő megvalósítására irányul. (Ez nem jelenti az épület külsejének elhanyagolását. Maga az épület is valamely térbeli rend tagja, számos funkcionális és eszmei szál kapcsolja az épületet környezetéhez, a belsőt a külsőhöz. Térszervezésen, téralakításon — miként már utaltunk rá — nem csupán zárt belső terek létesítését értjük, hanem általában a tér megfelelő alakítását, háromdimenziós alakulatoknak valamely építészeti tartalmat szolgáló térbeli elrendezését, szervezését is.)

A tér — az építészet e közege s egyben az alakítás végső célja — a történet tanúsága szerint szinte magába sűríti az egyes korok építészetének döntő jellegzetességeit. A téralakítások variációiban tükröződött legmélyebben, legátfogóbban — a fizikai funkciók szűkebb körén túl — az építőkorok szellemisége, társadalmak vezető eszmeisége, világszemlélete. Hiszen a magunk alkotta építészeti teret életkeretünké emeljük, magunkat helyezük el benne, magatartásunkat, eszméinket vetítjük ki ritmusaiba. (Kapcsolatainkat, viszonylatainkat még a természeti térrel is sok vonatkozásban magunk szabjuk meg s a berendezett, humanizált természeti térben is eszméink tükröződnek.) Az alkotó ember hol zárt építészeti tereket létesített, amelyek éppen intimitásukban szolgáltatott véges, emberi lényé által is besugározható keretet, de máskor éppen áttörte szűkebb világának mesterséges falait, kapcsolatot keresett környezetével, vagy életének alapjával, a természettel, sőt nemegyszer már-már fel kívánt oldódni a kozmoszban, a naturától elvont szférában, a transzcendens képzetek világában. Fel sem sorolhatjuk azokat a tényezőket, amelyek korhoz, társadalomhoz s ezen belül egyénhez is kötötten formáltak a gyakorlati célok körén túl, eszmei szinten is a téralakításokat, s hozták létre különböző jelleggel zárt és nyitott tereket, statikus és dinamikus kompozíciókat.

Négy-öt évtizeddel ezelőtt az induló, születő modern építészet még általában a zárt statikus formák kötött rendszerét alkalmazta. A zárt formák, tömbök azonban oldódásnak indultak s a természeti tér a mesterséges térrel fokozatosan összekapcsolódott, s kialakultak a modern téralakítás tipikus vonásai. Korunk téralakításának jellegzetességeit az alábbiakban törekszünk vázolni. (A jellegzetességek természetesen nem minden alkotásnál érvényesülnek egyszerre, párhuzamosan s olyan tisztán, miként az a következő fejtegetésekből talán feltételezhető volna. De a jellegzetességek kisebb-nagyobb mértékben — legalábbis tendenciájukban — a legtöbb alkotáson fellelhetők, ezért mai építészetünkben — más korszakok téralakításához viszonyítva — valóban tipikusak.)

Modern térművészetünk jellegzetességei természetesen most is a társadalomból és ettől elválaszthatatlanul a kor emberéből, a modern emberből magá-

ból vezethetők le. S bár a világ különböző tájain a modernséget különbözőképpen értelmezik, mégis kialakulóban van az az eszményi modern embertípus, akinek a társadalomhoz, az egész világhoz való viszonya a valóságos összefüggések felismerésének igényeiből táplálkozik, aki a kor igazságát és új eszmeiségét építészetében is tükrözni kívánja.

Említettük, hogy a természeti tér a mesterséges térrel korunkban fokozottabb mértékben összekapcsolódott. A modern ember életfunkciója azonban olyan sokrétű, hogy *a szabad természettől a teljesen elzárt intimitásig a terek teljes skáláját igényli életének színterületéül*. Ha szellemiségénél fogva közeledik is a természethez, ez valójában csak azt jelenti, hogy a terek említett skáláján a hangsúly a kötetlenebb természeti világ felé fog eltolódni, az épület, a város közvetlenebb kapcsolatba kerül a tájjal. Sőt otthonába is fokozottabban vonja be a természetet. De zárt térigénye is megmarad, mert mindig lesznek percei, órái, amikor saját világában a maga alkotta tér intimitását óhajtja.

Kétségtelen, hogy tereink csak ritkán zárulnak önmagukba. Térművészeink jellemzője a környezettel való kapcsolat érzékeltetése. Interieurjeinkben legtöbbször valamiképpen érezzük a természeti vagy városi teret is, melynek a konkrét építészeti tér egy része. *A rész és egész viszonyának, a mesterséges és természeti tér összefüggésének tudata mai térművészetünk egyik döntő jelentőségű eszmei tényezője*. Hiszen a világ jelenségeit sem önmagukban, összefüggéseikből kiszakítva kívánjuk szemlélni. A környező világ jelenségeinek elszigetelt köréből kilépve, a konkrétan megragadható összefüggések láncolatát tudatosan törekszünk felfedni. Ez az igény, szemlélet tükröződik a modern téralakítás elveiben, midőn *a terek egymásba szövődő rendszereket alkotnak*. Az intim emberi léptékű közvetlen környezettől viszonylag záródó, de egymással mégis szerves kapcsolatot tartó táguló térrendszerek vezetnek a szabad természetbe. *De a természet is az építézigény, térszervező alakítás térénuma*. Az alkotó ember a természetet, a növényzet természetes törvényszerűségeit általában tiszteletben tartva keresi a szintézist, a természeti alakulatok, elemek és a mesterséges létesítmények (épületek, települések, mérnöki, műszaki alkotások) között. *Szemléletünk térben és az időfaktor érvényesülésében jelentős módon kitágult*. A szintetikus látás, az élet teljességére, a kölcsönös összefüggések értékelésére és feltárására törekvő szemlélet — dialektikus látásmód — egyrészt a térművészet hatáskörén belül a kompozíciós tényezők gazdagságát fokozza, másrészt azonban a térbeli rendszerek határait is tágítja. Ezek a határok ma már a városok nagyságrendjén is túlterjednek.

Embertársainkkal, a környezettel és a természeti világgal való kapcsolat és az egészséges életre való törekvés csalja be lakásunkba, városi tereinkbe a napfényt, levegőt, tájat. Ezzel az exterieur és interieur kapcsolata szervezettebb lett. De a külső-belső szerves egységének más alapja is van: az a természetesség és igazságszeretet, amely nem mutat kifelé többet, nem fed el hazug reprezentációval az épületek igazi tartalmát; az az őszinteség, amely a belsőt nyíltan feltárja és *az a kollektív szellem, amely nem zárkózik el a környező léttől*. E rokon tényezők folytán válik a formák mögött rejlő valódi tartalom — az építészeti alkotások funkciója, belső élete — az eddigieknél közvetlenebbül ható spontán szervező erővé. Ez a tartalom alakítja magától értetődő organizmussá a gyakorlati célból létesített épületeket, együtteseket, s az ennek megfelelő kompozíciós elv biztosítja legtermészetesebben a térben kiterjedt együttesek szépségének megragadását a régi értelemben vett vizuális egységek méretein túl is. Az esztétikai hatás kibontakozásában, térben kiterjedt egységek — pl.

városorganizmus — esetében mind jelentősebb szerepet játszik a dinamikus szemlélet, melyet a formák egymásra utalása is elősegít, sőt követel. A dinamikus folyamatban egymásra utaló formák, elemek — térben, időben kiterjedt folyamatokat is feltételezve — tudatunkban könnyebben egységre szerveződhetnek. A dinamikus szemlélet alapja viszont a mozgás, amely modern életünkben gyakorlati és eszmei téren egyaránt döntő szerephez jut. A mozgással kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy a fokozódó sebesség is jelentős mértékben kihat az együttesek kompozíciójára, a ritmikus benyomások sűrűségére.

Tér, idő, mozgás új viszonyba kerültek egymással és ezek fogalmai immár nem szakadnak el egymástól. Modern világszemléletünkben, új fizikai világképünkben benső kapcsolatban forrnak össze. S ha az emberi érzéklés korlátait, felfogásunk, tapasztalásunk béklyóit nincs is módunkban szétörni, eszmeileg már túljutottunk az euklideszi tér világán, az idő és mozgás klasszikus értelmezésén. Bár életünk megnyilvánulásainak gyakorlati célú tereit építjük — ezért szükségképpen az érzékelhetőség keretein belül, három dimenzióban komponálunk —, a gyakorlati rendeltetésű alkotások művészi szinten most is eszmei célok felé mutatnak. A művekben tükröződő eszmeiség számos más eszmei tényező mellett korunk új kozmosz-szemléletének is szülötte. *A kompozícióban minden vonatkozásban az ember és világ új viszonyának megfogalmazását kell keresnünk.*

A felsorolt kompozíciós tényezőket — bár külön-külön is felsorolhatjuk őket — ez a modern szemlélet hozza közös nevezőre. Meglepő, mint simulnak egymáshoz, miként folyik logikusan egyik elv a másikból, együttesen támogatva, erősítve egymást.

Az építészeti alkotások egymással ellentmondásos viszonyban levő létrehozó tényezőinek egyikét, a jelen korra jellemző építőigényt — lényegében a téralakítás vonatkozásában — megvizsgáltuk. Sajnos, ezt az igényt a kor által determinált általános jellegesen túlmenően nagyobb részletességgel már nem közelíthettük meg. De ilyen általános szinten is hátra van még a fogalom-pár másik tagjának vizsgálata, a megvalósítás anyagi, technikai adottságaiból folyó legjelentősebb karakterisztikum: *a szerkezetiség, architektonika.*

Az építészetnek a téralakításon kívül szintén alapvető jellemzője, más művészetektől megkülönböztető sajátossága az építettség ténye, az építőanyagokból létrehozott szerkezetek segítségével való alkotás. Minden építőanyag meghatározott szerkezeti lehetőséget rejt magában. Sokszor évszázadok múltak el, míg az építészek az anyagban rejlő szerkezeti lehetőségeket megtalálták és valóban kiaknázták. (Másfélezer év telt el a görög építészet faszervezet jellegű kőszervezeteinek használatától a kőboltozatok legfejlettebb formáinak, a gótika bordás boltozati rendszerének és kővázis szervezeteinek kialakulásáig.) Az építőanyagok, eszközök, szerkezetek, az építéstudomány, a kapcsolódó termelőerők, tehát *az építőtechnika* a múltban lassan, viszonylag változatos ütemben fejlődött. De a fejlődésnek ez a vonala — ha törésekkel is — *lényegében állandó emelkedést mutat.* Fejlődése elvben független a társadalmi rendszerek fejlődésétől. A technika az alapon-felépítményen kívüli tényezője az építészetnek. (A technika fejlődése egyes szakaszaiban természetesen függvénye az alapnak s ezért egy társadalmi rendszer emelkedő periódusában ez az emelkedés a technika fejlődésének meggyorsuló ütemében is tükröződik.)

Rendkívüli mértékű, addig nem tapasztalt lendületet vett a technika fejlődése a XIX. sz. második felében, s ez a lendület ma is tart. *A technika nyújtotta lehetőségek sokszor az igényeket is megelőzték s azokra mintegy serkentőleg visszaha-*

tottak s a tényezők dialektikus kölcsönhatása révén az építőművészet új utakon való továbbfejlődését is elősegítették.

Bár az építőtechnika felépítményen kívüli tényező, eredménye, a megvalósított épület *szerkezetisége* az építőművészeti alkotás komplex egységében — mint minden érzékelhető elem — *maga is művészi kifejező eszközzé válik*. Ilyen értelemben tehát az építőtechnika is kapcsolatba kerül a felépítménnyel. Meg kell jegyezni, hogy az építészeti alkotás csakis a szaktudományok szempontjából darabolható szét. Ilyen módon különböző vetületekben (szerkezeti, közegészségügyi, fűtéstechnikai, technológiai, történeti stb. szempontból) vizsgálható. Mint műalkotás azonban egy és oszthatatlan. *Művészi jellege komplex művoltában rejlik. Ezért az anyagokat, szerkezeteket mint művészi kifejező eszközöket a teljes építészeti alkotás művészi hatásában betöltött szerepük szerint kell vizsgálni*. E tényezők ilyen értelemben *a felépítményhez tartozóknak tekintendők*. Ezt az építészettörténet világosan bizonyítja. Az anyagok jellege, minőségük fokozása, de különösen az anyagokból létesített szerkezetek esztétikai célból való hangsúlyozása — *az architektonika* — mindig fontos hatástényező volt és a téralakítás mellett valóban az építészet sajátos, más művészi ágaktól megkülönböztető jellegzetességévé vált. A szerkezetiség, az építettség az építőtechnika lényegére, közvetlen céljára utaló fogalmak. A szerkezeti koncepcióban számos olyan technikai, technológiai tényező összegeződik, amelyek együttesen az alkotás megvalósításának alapfeltételét jelentik. A szerkezeti koncepció konkrét megvalósítása a végleges építészeti alkotásnak sokszor legjelentősebb része, szinte egésze.

Az anyagi, technikai adottságok fogalmköréből tehát a legjellemzőbbet, a szerkezetiséget ragadjuk ki és ezt tesszük esztétikai szempontból vizsgálat tárgyává.

A modern architektonika jellegének helyes megvilágítása és könnyebb megértése céljából vetítsük fel néhány pregnáns példában a főbb történeti változatokat.

Kontinensünk első magasszínvonalú építészetében — a görög építészetben — az erőjáték, a szerkezetiség, az anyagban áramló, küzdő erők érzékeltetése esztétikai szempontból alapvető jelentőségű volt. De a görög építész metaforákban fejezte ki a szerkezeti tartalmat, s ezek a metaforák antropomorf jellegűek voltak. Emberi magatartások, emberi gesztusok tükröződnek a formákban. Szinte elasztikus izomzattá válik a kő, holott a formálás mindig szigorúan anyagszerű. A tagozatok úgy kapcsolódnak az erők küzdőterébe, miként mi magunk cselekszünk, ahogyan kezünk mozdul, ha tartunk, feszítünk, vagy lendüléseink után erőfeszítéseink elhalkulnak, elpengenek. A görög ember szemében anyag és erő elválaszthatatlan volt, de a művész az anyagot átlelkesítette, emberi tartalommal telítette, önmagát vetítette az architektúra formáiba. E kultúra végső alapjait kutatva, valójában már nem is látunk különbséget épület és az ifjú életerőt eszményi szinten reprezentáló görög szobor között. A görög kultúra e végső horizontján értjük meg igazán e két művészeti ág természetes szintézisének eszmei alapjait.

A római kultúra a görög architektonika eszmei jellegét lényeges vonásai-ban átvette, de sokszor el is mosta s amit hozzáadott, az most e rövid áttekintésben talán nem is különösebben jelentős számunkra.

A koraközépkor — a román stílus kora — lényeges jegyeiben nem szakított az architektonika, az anyagban működő erők metaforikus kifejezésével, bár felbomlott az antik arányrendszer s ezzel bizonyos fokig a humanisztikus

karakter is háttérbe szorult. A gótikában az architektonika már-már előjelet vált; elvont cél érdekében átlényegül s szinte felfelé törő vonalrendszerre absztrahálódik. A szobrászat a tektonikának ilyen elvont rendjében, szinte metafizikus koordinátarendszerben jelenik meg. Így találja meg harmonikus beilleszkedésének alapfeltételeit.

Az architektonika ismét antropomorf megfogalmazást nyer a reneszánszban s ez a jellege — legalábbis alapvonásaiban — még a barokk kor illuzionizmusában sem tűnik el, s a XIX. században is tovább él.

Amikor a történeti fejlődés, változás folyamatát így áttekintjük, *a modern architektonika jellegében, formarendszerében a múlthoz képest döntő különbséget kell látnunk.* Szerkezeteinkről eltűnt a metafora, akár antropomorf, akár az embertől, a természettől elvont harmóniarendszer formálta is az építőanyagot. Szigorúan funkcionális formák ritmizálják körülöttük a teret. A formálás ökonómiaja gyakran a legkisebb eltérést sem tűri a szerkezeti elvvel szemben. *Az anyagban szunnyadó szerkezeti lehetőségek tiszta, teljesen szűkszavú kibontásának vagyunk a tanúi.* Az acélból készített tartóelemeken, a vasbeton sima testén sehol sem találunk emberi gesztusokból fakadó profilokat, támasztást, tartást szimbolizáló formálást. Mi ez? Rideg funkcionalizmus? Vagy anyag és erő viszonyának új megfogalmazása, s ennek nyomán a természet törvényeinek közvetlenebb átélése? A formák kifejező erejét, jellegét végső árnyalataiban történeti, társadalmi fejlődésünk határozza meg. Az asszociációs vagyon, amely a formákat megszólaltatja és tartalmak közlőjévé teszi, a történeti, társadalmi fejlődés függvénye. A természettudományos gondolkodás fejlődése, a modern technika fokozatos kialakulása tudatunknak ezt az asszociációs vagyont is formálta, gazdagította. Az anyagban működő erőhatások átélésének, élményszerű megértésének igénye immár nem követel olyan antropomorf megfogalmazást, mint a történeti stílusok idején. Már a múlt század közepének haladó építészei döntő lépéseket tettek ilyen irányban, amikor a vas, az acél, az üveg addig nem tapasztalt jelentőségű szerepet kapott az építészetben. Később mind tisztább logikával szövik az ember köré az új szerkezetek a teret, anélkül, hogy a technika bénítaná az alkotó művész eszmei lendületét. S ezekben a terekben nemcsak a ritmus, az arány tartja meg ősi jogait, hanem a térhatás minden finom árnyalata is. Sőt, mindennél jelentősebb, hogy *a térátárolás mentesülhet a szerkezet kötöttsége alól.* Szabadon kígyózhatnak a tézáró felületek a szerkezeti váz rendszerében, a pillérek között, s ezzel éppen a technika régebbi kényszerétől szabadul fel a modern építészet.

Az új szerkesztés nem nélkülözi az eszmei alapokat sem. Az eszményi modern ember őszintesége, igazságigénye, a tudatnak a valósághoz való reális viszonyulása következtében bizonyára jobban közelünkbe férkőznek a természeti törvények megjelenési formái, a matéria és erő viszonya, az ezek mögött rejlő eszmeiség és ezzel a modern architektonika. Természetes, hogy az új anyagok belső strukturális jellegét, természetét meg kell ismernünk, hogy a belőlük készített szerkezetek működését élményszerűen fel tudjuk fogni. Így például a vasbeton szerkezetek szépsége is csak akkor ragad meg, ha megszoktuk, szinte megtanultuk ennek az új anyagnak a jellegét, a belőle alkotott szerkezetek logikáját, belső igazságát.

A modern architektonika főbb jellegzetességeit felvázolva, néhány mondatnál *az anyagok szerepére is utalnunk kell.* Ismét nem a ma használatos építőanyagok, természetes és műanyagok valamilyen felsorolása és számbavétele a feladatunk. Az anyagok sokféleségére kell felhívunk a figyelmet és alkalmazá-

suk szellemét kell megvilágítanunk, hogy a modern építészet jellegzetességeit még jobban megértsük.

A történeti építészetre is mindig jellemző volt az anyag szerepe, kezelésének módja, kissé elvontabban megfogalmazva: ember és anyag viszonya. Világ-szemléleti, ideológiai alapokra vezethető vissza, hogy a művészi formálásban milyen szava, szerepe volt magának az anyagnak, sajátos, materiális mivoltában. A görög ember közismert szemléletével magyarázható, hogy kultúrájának csúcán anyagszerűen formál. Építészeti alkotásai, oszloprendjei, bár elvben nem teljesen szerkezetszerűek, anyagszerűség szempontjából kifogástalanok. Tudat és matéria e reális viszonya azonban előjelet vált a középkorban. S ha csodáljuk a gótika rendkívüli szerkezetszerűségét, az épületek falainak szinte anyagtalán vázrendszerrel való felváltása végső fokon a matéria eszmei tagadását jelenti. A szerkezeti tökéletes kiművelése is ezt a célt szolgálta. A váz- és támaszrendszer kialakítása tette csupán lehetővé az égbetörő, anyagot fényben feloldó, valószínűtlenül vékony térvázak létesítését. A mérnöves kialakítás sokszor inkább fémre, mint kőre vall. Az anyagszerűtlen formálás a kőfaragás különleges virtuozitását követelte.

A reneszánsz építészetben az anyag szava ismét reális. A reneszánsz ember szemében anyag és erő ismét egymástól elválaszthatatlan. Az anyagszerűség tehát jelentős tényezője a művészi kompozíciónak.

Mai építészetünkben az anyagok szava mint művészi kifejező eszköz még a reneszánszhoz képest is erőteljesebb, hangsúlyosabb. Aligha kell ennek mélyebb ideológiai magyarázatát adni. A technika rohamos fejlődése, új anyagok bevonulása az építészetbe, az őszinteség, a formák egyszerűsítésére való törekvés, ugyanakkor a szolidásra, szilárdságra, biztonságra irányuló igény — s még sorolhatnánk tovább a tényezőket — mind kölcsönösen egymást támogatva fokozzák az anyagok esztétikai szerepének jelentőségét. Az anyagok (természetes anyagok, fémek, textiliák, műanyagok, üveg stb.) kapcsolásának, variálásának teljesen új módjai, belső szerkezeti és materiális logikája és ennek kifejeződéseként művészi ökonómiaja és harmóniaja alakul ki mint a modern építészet jelentős és új vívmánya.

A modern építészetben igen nagy szerepe van a burkoló technikának is, mert a védés, „öltöztetés”, tehát a burkolás tényének őszinte megmutatása nincs ellentétben a szerkezeti elv érvényesítésével. Sőt, a burkolást sokszor maga a szerkezet követelheti. Ahol azonban erre nincs szükség, a szerkezeti szempontból legmegfelelőbb anyag — a szerkezet saját anyaga — éppen jósága, „szerkezeti igazsága” folytán széppé válik. Nervi, Le Corbusier vagy más nagy építész alkotásaiban a nyers betonfelület is nemes anyaggá válik.

3. A szintézis alapjai az építészetben

A történelem folyamán a művészetek kifejező eszközei gazdagodtak, csiszolódtak. A műfajok ősi kifejező eszközei, mintegy alapanyaga a mindig kéznél levő hang, szó és mozdulat volt. A vizuális jellegű kiegészítések kivételére nem álltak rendelkezésre ilyen természetes eszközök. A vizuális megjelenítés — képalkotás — eszközeinek meghódítása már technikai felkészültséget követelt.

A szintézis korai megnyilvánulását az előjáróban érintett ősi kifejező eszközök összekapcsolódásában is megtaláljuk. Feltehetően már igen korán

társult a szó a ritmussal és a hang zenei jellegű kifejező eszközeivel, hogy egymás hatását kölcsönösen fokozzák. De a mozdulat művészete sem maradt néma. Segítette a ritmikus hanghatás, a zenei elem ott, ahol a mozdulat kifejező jellege erőtlen volt, ugyanúgy, ahogy a gesztikulálás, a kifejező mozgás, tehát a tánc alapeleme szintén aláhúzta a szó és a hang művészetét. E műfajoknál tehát a szintézis feltételei a lehető legtermészetesebb alapokon nyugszanak; az emberi adottságokból, az életből fakadnak.

A képzőművészet kifejező eszközeinek ősi alapelemei: a vonal, a síkfolt (ezt színe is jellemzi) és a térbeli elem. Ez utóbbi, a háromdimenziós testi, illetőleg térbeli forma a valóság megszokott jelensége. De ez már eleve magában rejtja a többi felsorolt elemet is. Így elmaradhatatlan kísérője a szín, mert szintelen testek nincsenek. De a sík, illetőleg a felület is mindig valamilyen testi formához kötött, vagy annak elvonás útján keletkező vetülete, képe. A vonal önmagában pusztán absztrakció, a természetben nem is létezik; a többi elem jellemzőjeként a tudatműködés eredménye. Látjuk tehát, hogy az említett elemek önmagukban, egymástól elszigetelten nem is találhatók fel. Ezért talán nem is társulásuk, szintézisük szorulna magyarázatra, hanem az elemek viszonylagos önállósítása, absztrahálása.

A művészetek két nagy birodalmát érintettük eddig. Az elsőt igen sokszor *időbeli*, a másodikat *térbeli* művészeteknek is szokták nevezni. Felmerülhet a kérdés, lehetséges-e olyan bensőséges összeforrás a idő folyamatára fel-fűződő s a térben kiterjedő művészetek között, mint külön-külön e két területen belül?

Életünk térben és időben folyik. Külön-külön e két fogalom a valóságnak, a történésnek, a mindent átható mozgásnak ismét csak agyunkban elvonatkoztatott megjelenési formája. Tér és idő között bensőséges kapcsolat van a természetben, ezért elvi alapjai a művészetek szintézisében is adva vannak. A „térbeli” és „időbeli” művészetek nem határolhatók el mereven egymástól. Az idő a képzőművészetekben is szerepet kap, miként az időbeli művészetek sem nélkülözhetik teljesen a térbeli viszonylatokat. A szobrászatban, építészetben — beleértve a városépítést is — háromdimenziós térben valósul meg a művészi kompozíció, de ezt a kompozíciót mozgás közben, az időfaktor közbejöttével fogjuk fel. Ezeknél az alkotásoknál az idő — a sorrendiség — nemcsak appercepciós szerepet játszik, tehát nemcsak pusztán eszköz-jelentőségű, hanem fontos kompozíciós tényező. *Az egyes feltárulások, látványok térbelien kibontakozó szépsége a képek időbeli változásának szépségével párosul.* A tér és idő szerint egyaránt tagolódó építészeti organizmus különböző pontjain, a művészi élmény kibontakozásának különböző fázisában igen eltérő jelentőséggel társulhatnak a képzőművészetek az építészet kifejező eszközeihez s alkothatnak ezekkel együtt magasabbrendű művészi együttest.

A társművészeti alkotás általában — bár ez nem minden körülmények között feltétlen követelmény — teljesértékű műalkotás, mely egyidejűleg egy nagyobb, összetettebb művészi organizmus szerves része is. De felmerülhet talán a kérdés: egy önmagában befejezett egész miképpen lehet része egy másik, térben kiterjedtebb egésznek? Az ellentmondás valóban nem egy esetben bántó. A társuló alkotás néha szinte szétfeszíti a nagyobb koncepciót, de a szintézis helyes elveit követő megoldásnál az elvi ellentmondás természetes módon feloldódik. Az ellentmondás feloldása elsősorban az építészeti kompozíció szemlélésének — átélésének — sajátos módjából következik. Amikor a társművészeti alkotás a környező építészeti elemekkel, tényezőkkel együtt hat, valójá-

ban csak része, eleme a teljes, összetett kompozíciónak. Ilyenkor általában csak sommásan, fő formáival hat, s önmagában nem kelthet teljességélményt. A nézőpont változásával rangosodik, válik részleteiben is felfoghatóvá, de ezzel egyidejűleg a környező elemek lépnek ki szemünk látómezejéből és ezzel tudatunkból. Az építészeti alkotás esztétikai befogadásának, szemlélésének térben és időben kibontakozó folyamata közben rangosodhatnak, tehát szobrok, festmények önálló műalkotásokká, vagy éppen megfordítva, válnak önmagukban is teljes értékű művek elemekké, egy nagyobb, más szemléleti pontból érvényesülő együttes részeivé. Csakis így magyarázható, hogy egy szoba falán függő festménytől egységek, együttesek térbeli láncolata vezet város- sőt tájméretéig. S míg e láncolat térben mind összetettebb, kiterjedtebb egységeket kapcsol össze, a kiterjedés növekedése természetesen nem jelent művészi értékben magasabb színvonalat, többletet.

A társművészeti alkotásnak az építészeti mű tartalmából, eszmei mondanivalójából kell kikristályosodnia. A tartalom és forma szétszakíthatatlan egységét feltételezve, a beszervezésnek szükségképpen úgy kell történnie, hogy az a térbeli rend követelményeinek (arány, ritmus, szín, lépték stb.) a tartalom kifejezése szempontjából megfeleljen, ugyanakkor az élménykibontakozás időbeli menete, viszonylatai (önállóság, együtthatás, elemmé válás stb.) szerint is szükségszerű legyen. Fel kell tételeznünk — s a tapasztalat is ezt mutatja —, hogy a művészi élmény kialakulásának folyamatában egy-egy társművészeti alkotás hosszabb ideig is fogva tarthat, mert önálló művészi világnak teljességével hat ránk. Ezt a parciális kitérőt azonban tudatunk nem tekinti a nagy, a teljes kompozíció áthidalhatatlan törésének abban az esetben, ha a társművészeti alkotás a teljes kompozícióban tartalmilag, eszmeileg szükségszerű s ha az építészeti koncepció azon a bizonyos helyen nemcsak valamilyen vázlatos utalást, hanem teljes eszmei mélységben kibontakozó társművészeti alkotást követel. (Ilyenkor a társművészeti alkotások szinte ablakok az építészeti kompozícióban, melyeken át ezeknek az alkotásoknak önálló világa is feltárulhat.)

A fenti gondolatmenet után már a társművészeti alkotások beillesztésének konkrét lehetőségei felé terelődik a figyelem.

A társművészeti alkotások az építészeti kompozícióban

A nem kifejezetten építészeti jellegű elemek az építészeti kompozícióban *kétféle módon jelenhetnek meg*. Ez a szintézis két, egymástól eltérő kategóriáját jelenti:

- a) bizonyos határok között érvényesülő kötetlenségben,
- b) minden vonatkozásban meghatározott, kötött módon.

Az építészetnek, mint mesterséges létkeretnek szükségképpen rugalmasan kell idomulnia az emberi életfunkciókhoz. Hiszen ezek az életfunkciók is rugalmasan változók, bizonyos keretén belül egyedi szabadsággal, változatos-sággal bonyolódnak le. Az élet általános törvényein, kötöttségein belül ezt a természetes kötetlenséget biztosítja az építészet kötött rendjében *a berendezés rugalmassága, viszonylagos kötetlensége*. Ez a kötetlenség, szabadság, természetesen nem jelent szabadságot, művészi diszharmóniát. A helyes, harmonikus berendezés — lévén éppen az egyénhez való alkalmazkodása folytán viszonylag kötetlen — különös kulturáltságot igényel. A szintézisnek ez a kategóriája igen gyakran már az építész hatáskörén kívül esik. A berendezés kultúrájának kifejlesztése

építészeti, művészeti nevelőmunkánk egyik legfontosabb részletfeladata. *Jelen tanulmány* azonban — kultúrpolitikánk legaktuálisabb kérdéseit tartva szem előtt — *csupán a szintézis másik, kompozíciós szempontból teljesen kötött kategóriájával foglalkozik.*

Az építészeti kompozíció sajátos jellege folytán a kifejezési eszközök rendkívül sokrétűen, bonyolult kölcsönhatásban keltik fel a szemlélő tudatában a művészi élményt. Az építésznek és társművésznek egyaránt ismernie kell, sőt, ösztönös biztonsággal is érezni kell a kifejezési eszközök — építészeti és társművészeti elemek — e bonyolult kölcsönhatását, mondhatnánk összhangzat-tanát.

A kölcsönhatások számos variációja adódik abból a tényből — mint már utaltunk rá —, hogy a hatások nemcsak egyidejűen, hanem egymás után, tervszerű sorrendben kapcsolódnak egymáshoz. E variációk a térben kiterjedő építészeti alkotás időbeli szemléléséből, a nézőpont változtatásából magától értetődően következnek. Az alábbiakban a viszonylatok, kölcsönhatások gazdag szövevényét szét kell bontanunk, hogy a fontosabb problémákat, viszonylatokat konkrétan megragadhassuk és a szintézis kompozíciós feltételeit rendszerbe foglalhassuk. Ez az analízis szükségképpen szétदारabolással jár, de ha mindig szem előtt tartjuk, hogy a műalkotásban éppen az elemek, tényezők kölcsönhatásából fakadó szerves egység, tehát a szintézis a döntő, akkor a módszeres analízis éppen e szintézis megértését szolgálja.

Alapvető tétel, hogy a társművészeti alkotásnak — mint minden kompozíciós elemnek és tényezőnek — az építészeti mű tartalmából kell kikristályosodnia. Feltéve tehát, hogy a társulásnak ez a kritériuma biztosítva van, a társművészeti alkotás az egyedi tartalom (művészi mondanivaló) és az ezzel legbensőbbben összefüggő kifejezési mód szempontjából lehet:

- a) elvont, dekoratív jellegű (pl. ornamentika),
- b) elvont, önálló mondanivalóval (absztrakt képzőművészeti alkotás),
- c) szimbolikus, vagy allegorikus,
- d) konkrét valóságot, eseményt, személyt ábrázoló.

A felsorolt kategóriák tartalmi szempontból egyúttal rangbeli különbségeket is rejtenek. Az elvont dekoráció általában alárendelt, kísérőmotívum szerepét tölti be. A három utolsó kategóriához tartozó művek viszont magasabb rangot töltenek be, sőt az *alárendeltségi, vagy mellérendeltségi viszonyból is kiléphetnek s az összetett kompozíció főtényezőjévé emelkedhetnek.* De ezek a megállapítások már a társművészeti alkotásoknak környezetükhöz, az épülethez való viszonyát jelzik, más kompozíciós elemekkel való vonatkozásokra utalnak s logikusan átvezetnek a formai kérdésekhez, a kompozíciós viszonylatok problémáihoz, s e viszonylatok főbb variációihoz.

A társművészeti alkotás a kompozícióban mindenekelőtt kettős szerepet játszhatik:

a) döntő módon az építészeti elemekkel való *együtthatás* szabja meg célját,

b) mint az összkompozíció tényezője, *egyidejűleg különhatásra*, önmagában is teljes művészi élmény felkeltésére alkalmas.

Az *együtthatás* a szintézis szempontjából — annak lényegéből folyóan — *az elsődleges és elmaradhatatlan*, a második szerepkör koronként és egyedi művenként is változó jellegű. A társművészeti alkotás önállósága, egyedi élete az építészeti szervezetben hol jobban, hol kevésbé lép előtérbe. Az alábbiakban sematikusan vázoljuk azokat a főbb kompozíciós tényezőket, amelyek a

társzművészeti alkotások beszerzésének különböző variációiból önként adódnak. A kompozíciós tényezőket az építészeti alkotás esztétikai hatásának megfelelően, a tér és idő viszonylatában csoportosítjuk. E kétségkívül iskolás, sematikus felsorolás után kissé részletesebben kívánjuk a különböző kompozíciós tényezők jellegét és végsősoron azok összefonódását a tartalom és forma egységében érzékeltetni.

A beszerzés variációiból adódó főbb kompozíciós tényezők:

1. Térbeli viszonylatokban érvényesülő kompozíciós tényezők:

Textúra, ritmus, arány, hangsúly, kontraszt, színhatás, fényhatás stb. (Ezek az alaptényezők különböző térbeli dimenziókban — felületen, térben — érvényesülhetnek.)

Az anyagok jellegében és egymással való viszonyában rejlő kompozíciós tényezők (anyagharmonia, anyagok minőségi fokozása stb.).

A társzművészeti alkotásnak a tektonikához való viszonya.

Az alkotás szerepe a térhatásban (téralkotó, térosztó stb.) és a tömeghatásban (felbontó, fokozó stb.).

2. Időbeli viszonylatokban (a szemléltetés adott folyamatában) érvényesülő kompozíciós tényezők:

A nézőpont változtatásából származó szerepváltás. Együtthatás, különhatás váltakozása. A ritmus, arány, kontraszt stb. időbeli érvényesülése. Előkészítő, kísérő, fokozó, kulmináló stb. szerepből adódó kompozíciós tényezők. Az építészeti alkotás térbeli rendjének dinamikájában betöltött szerepe (irányító, terelő stb.).

3. Főbb pszichofiziológiai feltételek:

Formatiztaság, lépték.

A fenti felsorolás csak sematikus és rendkívül vázlatosan jelzi a társzművészeti alkotások különböző szerepéből adódó kompozíciós tényezőket. *A rendszerezés célja a kompozíciós szerep sokrétűségének tudatosítása.* (Meg kell jegyeznünk, hogy a bírálóknál igen sokszor csupán egy-egy szempont szerepel nagyobb súllyal. A bírálók egyéni beállítottsága, esetleg egyoldalú szakmai műveltsége akadályozza a kompozíció összetettségének, a szintézis valódi jellegének helyes felismerését.)

Az alábbiakban — konkrét példákra is utalva — a fent megadott sémát kissé élőbbé kívánjuk tenni. Ezért a felsorolt tényezők érvényesülésére, kölcsönhatására s a tartalom és forma szétszakíthatatlan egységében rejlő művészi élmény kialakulására vonatkozólag kissé részletesebb magyarázatot adunk.

Amikor egy épületet távolabbról szemlélünk, a homlokzaton levő társzművészeti alkotás egyéni élete az összképben néha szinte teljesen feloldódik. Az építészeti *felületek textúráját*, a tömegek e nézőpontból éppen megkívánt feloldását biztosítja. S lehet, hogy a nézőpont változtatásával ez a szerep is módosul, rangosodik, de lehetséges, hogy a kompozíció szempontjából csupán a texturálás, feloldás a döntő feladat. Ilyenkor az egyedi tartalmi hangsúly — ha a művek önmagukban is viszonylag rangosak, — a társzművészeti alkotás pusztán észrevételéhez fűződő asszociációkon alapszik. (Egyes művészeti korszakokra — főként a középkorra — volt jellemző a szobrászatnak, reliefművészetnek ilyen jellegű szerepeltetése.)

Az együtthatás szempontjából az előbbihez hasonló szerep a *díszítés*, *dekorálás*. Sokszor az ornamentika, díszítmény maga látja el ezt a feladatot, hiszen ez sajátos területe. De a társművészeti alkotások (frizek, szoborsorok, mozaikok, falképek stb.) távolabbi nézőpontból — amikor még nem érvényesülnek minden részletükben, művészi teljességükben — belső ritmusuk, dekoratív összhatásuk folytán ilyen szerepkörben is jelentkezhetnek (görög templomok metopésora, reneszánsz homlokzatok domborművei stb. távolabbi nézőpontból csupán még dekoratív szerepben érvényesülnek).

A texturálással, dekorálással valójában együtt szokott járni a *hangsúlyozás*, az építészeti kompozíció valamely jelentősebb részének kiemelése (párkányok, oszlopfők díszítése, elemek hangsúlyozása stb.).

A társművészeti alkotások telepítésének módja, ritmusa az építészeti kompozíció tágabb körére is kivetülhet. Szobrok, domborművek *homlokzatokat ritmizálhatnak*, falképek sora a belső terek művészi kompozíciójának gerincét adhatják meg (galériák, termek falképeinek ritmusa stb.). Az alkotások megfelelő elhelyezésével természetesen nemcsak ritmus vetíthető a teljes rendszerbe. E nagyobb jelentőségű szerepkörben az *arányosítás*, *egyensúly*, *szimmetria* elvének minden egyedi változata, gazdagsága érvényesülhet. (Pl. Goujon szobrai és domborművei biztosítják a Louvre reneszánsz-szárnyának pompás arányrendszerét. A vence-i Matisse-kápolna belső terének koncepciója nagyrészt a festő társművészeti alkotásainak megfelelő elhelyezésén, rendszerén alapszik.).

A társművészeti alkotás *téralakító* szerepe közismert. Talán nem is szükséges e szerepkört részletesebben taglalni. Teret osztó, tagoló, a térhatás és tömeghatás kontrasztját kiaknázó s még számos más térbeli jellegű kompozíciós elvre, tényezőre az építészet és városépítészet számtalan kompozíciója szolgáltat kiváló példát. E kompozíciós szerepre a szintézis modern elveinek ismertetésénél fogunk még részletesebben kitérni.

Természetes, hogy az eddig érintett térbeli viszonylatok esztétikai értéke, jellege *nem választható el az anyagok hatásától, színhatástól, fényhatástól*, hiszen minden térbeli rendszer csakis konkrét anyagban, az anyaghoz kötött tulajdonságként konkrét színhatással s a szemlélhetőség alapfeltételét képező fény jelenlétében válhatik hatékony művészi alkotássá.

De ha konkrét anyagról s az anyagok kölcsönhatásáról beszélünk, az alkotások anyagi mivoltához kötött szerkezetiségről, a tektonikáról sem feledkezhetünk meg.

A *tektonikus erők* játékanak szimbolikus érzékeltetése, kifejezése minden építészeti stílusban sajátos jelleget öltött s hol hangsúlyozottabb, hol kevésbé jelentős vagy átértékelt szerepet kapott az építészeti tartalom kifejezésében. A tektonikus rendszert, az ebben élő építészeti elemeket és a képzőművészeti alkotásokat összhangba kell hozni.

Legszorosabb a kapcsolat az architektonikus elemek és a társművészeti alkotás között, ha az utóbbi aktív szerepet játszik a tektonikus erők működésében. Oszlopok, pillérek, támaszok architektonikus megformálásában mindig kifejezésre szokott jutni a bennük végbemenő erőműködés. Az architektonika formanyelve igen gyakran antropomorf alapokra vezethető vissza. Ez az antropomorf jellegű kifejezési mód *a statikai erőjáték teljes perszónifikációjáig* emelkedhet, amikor párkányok, boltozatok súlyát kariatidák, atlantok hordják. Kétségtelen, hogy a szobor tartalmilag ilyenkor a legkötöttebb. Az erőáramlás, amely átfolyik rajta, a szobor tartalmát jelentősen meghatározza.

Lehet, hogy a szobor nem vesz aktív részt a statikai funkcióban, de továbbra is köze van az építészeti erők áramlásához (oszlopok, pillérek elé állított szobrok). Ilyenkor az architektonika jellege aláhúzhatja, hangsúlyozhatja a szobor művészi tartalmát, érzelmi jellegét. A hatás természetesen ekkor is kölcsönös. Gyakran előfordul, hogy az építészeti tagozatokat átszövő tektonikus élet olyan intenzív, hogy az erőáramlás mintegy magával sodorja a társ-művészeti alkotásokat: a motívumok, ábrázolások, szobrok, a tektonikus jelleghez hasonulnak. Már-már el is veszítik egyéni életüket, szinte az architektonika lehel lelkét ezekbe a művekbe (lásd a román kor épületszobrászatának számos jelentős példáját).

De a szobor másként is részt vehet az erők szimbolikus áramlásában. A feltörő erők például gyakran csengenek ki szobrokból. Mozgalmas emberi alakokba torkollik a függőleges vonaljáték.

Természetesen nemcsak a függőleges irány szabhatja meg a szobor jellegét. Az íves vonalú áramlásokat is kísérik, aláhúzhatják a plasztika alkotásai (boltívek vonalához simuló szárnyas géniuszok stb.).

A frizek, reliefszalagok viszont a vízszintes vonalakat, áramlásokat hangsúlyozzák, másrészt éppen ilyen jellegű áramlások keltik őket életre. Igen gyakran párkányokon, esetleg azok alatt, fontos erőütközések helyén hangsúlyozzák az építészeti kompozíciót.

A tektonikus vázon belül a falazat gyakran kitöltő, semleges jellegű. Az építészeti tagozatok mintegy kiváltják a falak egyes részeit. Ezeket a felületeket az erők már nem járják át. Ilyen helyeken önmagukban kiegyensúlyozott önálló kompozíciók keletkezhetnek. A beillesztés természetesen ekkor is organikus, még ha nem is a tektonikus életbe való beszövés tekintetében. A plasztika szigeteket alkot, de formaritmusban, textúrában, folthatásban stb. s természetesen tartalmi mondanivalójában az építészeti alkotás szerves része.

Ha a felületeket behálózó architektonikus váz nincs kihangsúlyozva s nagyobb tömegek, vagy sík felületek jellemzik az építészeti kompozíciót, a dombormű, vagy más síkábrázolás is szétterjedhet e nagyobb felületeken. A beszervezésnek, esztétikai kapcsolatnak ebben az esetben is számos lehetősége és feltétele van. Lehet keret nélkül, szinte szövedékszerűen is motiválni a felületeket.

Sokszor azonban éppen a dombormű erőteljes dinamikája feszíti szét a keretet, s szabad kifutást követel az épülettömegeken (a párizsi Arc de Triomphe néhány plasztikus, dinamikus hatású domborműve).

A szobor azonban ki is léphet az épület esztétikai vonzóköréből, egyéni architektonikus világából. Ekkor már nem az egyes épületnek, hanem épületek rendszerének, városi térnek, utcának, tehát egy bonyolultabb építészeti együttesnek válik szerves részévé. A szobor ilyenkor különböző szerepet tölthet be: rendezheti a térformát, esetleg térfal szerepét is játszhatja, anélkül, hogy nagyobb távlatok látéképi hatását kirekesztené a térből (Róma, Piazza del Campidoglio; Venezia, Piazzetta). Tengelyt jelölhet és fokozhatja a mélység, a távolság hatását (Róma, Piazza del Campidoglio; Versailles, Cour de Marbre stb.). E szerepek — ismételjük — sohasem lehetnek öncélúak. Tartalmilag is szükségszerűeknek kell lenniük.

Az építészeti főtömegtől elszakított szobrászati alkotás helyes aránylépcső esetén *előkészítő jellegű.* (Ilyen szerepük van a dromoszokat alkotó szobrászati elemeknek is.) Amikor szemünk a szobor kisebb tömegéről átsiklik a főtömege, az átlépés jellegében, a mérték feszültségében kontraszthatás is

jelentkezhetik. A szobornak ilyen felfokozó, előkészítő jellege azonban nemcsak tömegbeni térbeli viszonylatban, hanem a közeledés, a végigjárás időbeli folyamatában is érvényesülhet.

Az építészeti kompozíciót — s ebbe beleszöve a társművészeti alkotásokat is — eddig egyoldalúan képi, illetőleg térbeli viszonylatok szerint vizsgáltuk. A kifejező eszközöket — mint tudjuk — nemcsak térbe, hanem *időbe tagolva* is kompozícióvá kell fejleszteni. Előfordul tehát, hogy az alkotások a szemlélés különböző fázisában eltérő szerepet töltenek be. Vannak művek, amelyek mindig csak nagyobb távolságból jelennek meg, s vannak, amelyek a feltárás időbeli folyamatában közvetlenül közelünkbe kerülnek. *Minden nézőpont más-más szerepet ró az alkotásokra.* A művek néha egyeduralkodókká válnak, egyéni szavuk a döntő, majd ismét a környezet elemei. A társművészeti alkotás két lényeges szerepe, az együttthatás és a mű külön, egyedi, elszigetelt hatása különböző időpontokban válthatja egymást. (A budapesti Operaház emeleti részén elhelyezett fülkeszobrokhoz például nem juthatunk közvetlen közel. De az allegorikus nőalakok ilyen távolságban is tökéletesen betöltik művészi szerepüket. Mondanivalójuk inkább jelző, utaló, ezért nem kívánjuk közelebről szemlélni őket. Vannak azonban a homlokzaton olyan szobrok is, melyekkel közvetlenebb kapcsolatba kívánunk kerülni. S valóban, ezek előtt szükségképpen el kell haladnunk, ha az épületbe bemegyünk. Liszt és Erkel szobrai a bejárat mellett helyezkednek el. Közvetlenül a belépés előtt egy pillanatra egyeduralkodóvá válnak s szinte megállítanak bennünket. Intim, emberi kapcsolatba kerülünk velük, még arcvonásaik finom rezdüléseit is érzékeljük. Így válik élményszerűvé, hogy a következő pillanatokban a magyar zene szentélye magába fogad. Az épület belsejében azután a pompás térsorozat változatos játéka kezdődik, hogy a hatások láncolatára ismét egy társművészeti alkotás, Lotz mennyezetfreskója tegye fel a koronát.)

Elképzelhető tehát, hogy az építészeti mű végső élményének kibontakozása folyamán a társművészeti alkotás úgyszólván minden szerepkört betölt. A távoli összbenyomásban a felületeket még csupán oldja, texturát ad. Majd dekorál, ritmizál s kifejező jellege is mindinkább előtérbe léphet. Tartalmi jellegben természetesen a legmagasabb rangra is emelkedhetik, közvetlen építészeti alárendeltségéből is kilépve, saját, önálló létkörében egy-egy időpontban uralkodó szerepet tölthet be. De az önállósulásnak a teljes építészeti mű szempontjából is szükségszerűnek kell lennie.

A szerepekben különmű elemek is válthatják egymást. A szerepváltás főként az építészeti és társművészeti alkotások között áll fenn. Hol ezek vezetnek át építészeti terekbe, hol pedig e terek készítik elő a társművészeti alkotások művészi hatását.

Miként a tagozatok, felületek nem holtak, hanem a művészi hatás szempontjából aktívak, ugyanúgy szinte elevenek maguk a terek is. Áramlásuk, nyomasztó vagy felemelő hatásuk, marasztaló intimitásuk, továbblendítő erejük szükségszerűen kapcsolja össze őket teljes épületté. Nem elvont formulák, szabályok szervezik e rendszereket, hanem a művészi élmény kifejlődésének törvényszerűségei, amelyekben végső fokon maga az ember tükröződik. Így például a terek alapformájának nyújtottságában, vagy központos jellegében, az oldalak kiképzésének módjában, megállásra, vagy haladásra készített ritmusában s számos más jellegzetességében juthat kifejezésre minden építészeti tér egyéni élete, átvezető, előkészítő, elosztó, gyűjtő, kapcsoló, irányító, céltjelölő szerepe, mely szerves része az egész épületorganizmus egységes

világának. A tereknek ezt a jellegét húzzák alá, kísérik, domborítják ki a freskók, mozaikok, szobrok s ezen kívül minden társművészeti alkotás.

A művészet alkotásai az emberhez szólnak. Az ember felfogóképességéhez idomulnak, hogy az esztétikai értékük, harmóniarendszerük, belső törvényszerűségeik valóban megragadhatók legyenek. Ennek különösen az olyan bonyolult térbeli kompozícióknál, mint amilyen egy épület is, fontos *pszichofiziológiai feltételei* vannak. Mint láttuk, a főnézetek, lényeges feltárulások folyamatos láncolatot alkothatnak s lehet, hogy minden láncszem, minden nézőpont más-más igényt támaszt a részek szerepe, jelentősége, kapcsolódása, szintézise tekintetében. Ezért mindig azoknak a formáknak, viszonylatoknak kell tisztáknak, jól olvashatóknak lenniük, melyek a szintézisnek éppen az adott stádiumában lényegesek. Az alkalmazkodásnak ezt a követelményét *formatisztaságnak* nevezhetjük. Szabályait nem lehet dogmatikusan lefektetni. A stíluskorszakok, műfajok és kompozíciók jellege szerint eltérő módon jelentkeznek.

De a formatisztaság elve általában még nem elegendő feltétele a vizuális egységnek, együttetésnek. Az elemek, tagozatok (szobrok, oszlopok, párkányok stb.) egymáshoz és a szemlélőhöz való méretviszonylatában is valamilyen közös nevezőt keresünk. Közös mértéket, melynek végső fokon maga az ember az alapja, *léptéke*. A művészi kompozíciókban, formarendszerekben maga az ember is tükröződik.

A lépték fogalmát igen nehéz meghatározni. Építészek, művészek általában nem is egyetlen értelemben használják ezt a kifejezést. Véleményünk szerint háromféle értelemben beszélhetünk léptékről. Legegyszerűbb, mondhatjuk műszaki értelmezése szerint egy rajz, terv méretarányának felel meg. Egy viszonzásamnak, amely azt jelzi, hogy a rajz, a terv méretben hogy viszonylik a valósághoz, hányszorosan kisebb, vagy nagyobb ennél. De a lépték fogalma — mint jeleztük — nemcsak ilyen műszaki, mechanikus értelemben jelentkezik. S éppen számunkra jelentős a léptéknek a következőkben vázolt értelmezése. Léptékhelyesnek, vagy éppen léptéktelennek ítélni lehetünk egy épületet környezetében, vagy pedig csak egy részletét (például egy társművészeti alkotást) magában az építészeti kompozícióban. Ilyenkor általában *egy teljes, átfogó rendszer részeinek méretösszhangjáról, formai rokonságáról van szó*. Valami közös „hangnemről”, amelyben a kompozíció részei az egészben — például egy szobor környezetében — a megfelelő méretviszonyok folytán jól összecsengenek.

De a léptéknek harmadik, még tágabb értelmezése vezet el a legáltalánosabb jellegű léptékfogalomhoz. Ez az értelmezés a szemlélő embert is bevonja az említett méretrokonság körébe, végső fokon mindent az emberre vezet vissza mint alapvető modulrendszerre, méretegységre. Sokszor hallunk emberi léptékről, vagy ezzel ellentétben olyan formarendszerről, amely kitör az emberi lét megszokott méretvilágából, embertelenné válik, elszakad az emberi alkotások megszokott létkörétől. Az emberi léptéket, vagy annak határait általában nem lehet abszolút mértékekkel már eleve meghatározni. Hiszen sokszor egy tájat, hegyvidéket is intímnak, emberi léptékűnek érzünk s nemegyszer néhány méteres szobor már kilép az ember megszokott világából. Ennek ellenére a konkrét példánál legtöbbször mégis elég pontosan körvonalazhatjuk ezt a léptékfogalmat is.

A *lépték*, e legtágabb értelemben — felfogásunk szerint — *a részeknek egymáshoz és az egészhez, valamint a szemlélő emberhez való viszonyában optikailag*

érzékkelhető olyan közös mérték, amelyben végső fokon a mű és az ember eszmei kapcsolata jut kifejezésre. Tisztában vagyunk azzal, hogy pontos definíciót nem adhatunk. Olyan formai összhangról, formai rokonságról van szó, amely egzakt módon nem mérhető. S amikor a meghatározásban a „közös mérték” kifejezés szerepel, valójában a megmagyarázandó fogalom szinonimáját használjuk fel definiálásra.

4. A művészetek szintézisének jellegzetességei a modern építészetben

Mielőtt részletesebben elemeznénk a szintézis jellegzetességeit, sajátos módozatait a modern építészetben, vessük fel általánosságban a kérdést: a társművészetek bekapcsolásának igénye a modern építészetben csökkenő, vagy emelkedő tendenciát mutat a múlthoz képest? A fejlődés szükségszerűen valamilyen új jellegű szintézis kibontakozása felé vezet, vagy a jelenlegi gyakorlatban inkább csak kultúrpolitikai törekvések érvényesülnek a társulás, a szintézis előmozdítására?

Magától értetődik, hogy a fejlődés menetét, jövőbeni alakulását nincs módunkban pontosan megjósolni, de a modern építészet jelenleg már kialakult s egy előző fejezetben felvázolt sajátosságai a szintézis tekintetében is bizonyos tájékoztatást nyújtanak. Talán még határozottabban körvonalazódik szemünkben a művészetek társulásának jövőbeni jellege, ha a társadalmi fejlődést tekintjük s az új szocialista embertípus természetes igényeit vetítjük ki a környezet formálásának, alakításának síkjára.

Ha csak az elmúlt korok építésének fejlődését szemléljük — felületesen nézve —, az lehet a benyomásunk, hogy a nagy szintézisek kora lejárt, a csontvázra lebontott, mintegy „lesoványított” architektúra csak kivételesen ad helyet szobornak, falképnek, mozaiknak. Az építészet mozgása, fejlődése azonban — számos jel szerint — újfajta szintézis felé halad, amely nem hasonlítható sematikusan a történelmi stílusok szintézisének jellegéhez. Az építészeti igény — az életfunkciók színterének alakítására vonatkozó törekvés — már jelenleg is mind nagyobb egységek, együttesek létesítésére irányul s a térben kiterjedt együttesek keretein belül a reprezentatív épületek már nem elszigetelt művészeti koncentrációt jelentenek. A képzőművészetek társulása ma nem az amiens-i, reimsi katedrálisok 2—3000 szobrot, domborműfigurát is magába olvasztó módján történik és fog feltehetően történni. Nem az egyes épületekre kerülő alkotások számában kell látnunk a megoldást. Ebben a vonatkozásban is a modern építészet új jellegű művészi ökonómiája érvényesül, követve, hozzásimulva a mai életkeret építőművészeti szervezésének igényeihez, eszmeiségéhez. Ez az új művészi ökonómia szükségképpen megjelenik, amikor az építészeti tevékenység nagy kiterjedésű területeket, város- és tájrészeket szervez komplex módon egységgé. A katedrálisokban, vagy a feudalizmus kastélyaiban, melyek egy-egy település centrumát, eszmei fókuszát képezték, mondhatnánk egy világ, egy rendszer művészi mondanivalója össz-pontosult. A modern város az értékeket jobban parcellázza, a társadalmi élet új egyensúlya következtében tehát új művészi ökonómia lép a régi helyére. Az eklektika betegségéből ezen a téren is ki kell gyógyulnunk. A múlt század végének eklekticizmusa — de még a szecesszió is — egy-egy szűk homlokzatfelületre sűrített rá mindent. Zajos reprezentációval, talmi díszivel nagyrészt

csak telekhatártól telekhatárig, egyetlen épület szférájában tevékenykedett. A nagyobb egység legtöbbször csak valami közel azonos főpárkánymagasság s még néhány ilyen jellegű kompozíciós elv alapján jött létre. (Természetesen nem beszélünk a helyenként megvalósult művészi értékű együttesekről. De az „együttesfogalom” még ezeknél is tipikusan a városszerkezet egy-egy útkompozíciójára, vagy térrendszerére s nem a tér- és utcafalak mögött is kibontakozó teljes térbeli rendre vonatkozott. A modern építészet együtteseiben változott a reprezentatív épületek és lakóépületek közötti viszony, de más a közterület szerepe is, hiszen teljesen más jellegű élet szövi át a teljes térbeli rendet, a várost, mint a múltban.)

A modern építészet térszervező szerepe — mint már többször kifejtettük — állandóan tágul. Mind nagyobb területekre terjeszti hatókörét. A fejlődéssel ellentmondásban volna, ha éppen a modern építészet nem igényelné a társművészetek közreműködését, az az építészet, amely eddig nem tapasztalt extenzivitással vállalkozik a mind sokrétűbbé váló emberi és társadalmi élet színterének megvalósítására, berendezésére. Ha a szintézis szükségességét kétségbe vonjuk, akkor végsőfokon a művészetek szerepét, jogos helyét is tagadjuk a modern ember életkeretében. Más kérdés természetesen, hogy a kibontakozó szintézis útjai az eddiektől milyen mértékben és jellegben térnek el.

A fenti gondolatok nem jelenthetik azt, hogy kivétel nélkül minden épület igényli a társművészetek közreműködését. Vannak alkotások, amelyek önmagukban, kizárólag építészeti elemeik együttesében is teljesek, befejezettek (pl. Nervi több alkotása, esztétikai szempontból is jelentős műszaki létesítmények stb.). De ezek is részei egy nagyobb térbeli rendnek, amelyek tartalma már a modern ember életteljességét reprezentálja. Az építészet megfelelő körre kiterjeszkedve, a művészetek különböző megnyilvánulását szükségképpen magába foglalja.

Az eddigi általános jellegű megállapítások után *vizsgáljuk meg konkrétben a korszerű szintézis sajátosságait*. Gondolatmenetünket az előbbi fejezetekben vázolt séma szerint vezetjük. A szűk keretek folytán csak a véleményünk szerint legjelentősebb sajátosságok megvilágítására szorítkozunk.

A társművészeti alkotások szerepének az előző fejezetben sematikusan vázolt lehetőségei, variációi ma is fennállanak. Az általános séma tág keretein belül azonban a múltból örökölt jellegzetességekhez képest bizonyos eltolódások mutatkoznak. Ezek az eltolódások a társulás eddig megszokott műfaji kereteit is módosítják, tágítják.

Sokszor hangoztatott megállapítás, hogy az elvont dekoráció (ornamentika), amely a társuló művészet rangban legalacsonyabb kategóriája, a modern építészetben nem játszik olyan jelentős szerepet, mint legtöbbször a történeti stílusokban. S valóban az eklektika és a szecesszió után lehiggadó építészetben a *funkció és a szerkezet tényezői léptek előtérbe*. Ma már azonban a fejlődésnek ismét arra a fokára jutottunk, amikor a dekorálás, díszítés igénye — megfelelő keretek között — mindinkább kielégítést követel. Ez az igény azonban nem a régebbi értelmezés szerinti díszítés, ornamentika felélesztésére irányul. Az igény új művészetszemléletünknek megfelelően új utakat tör. Ez természetesen az építészet kifejező eszközeinek területén általában mutatkozó változással, a kifejező eszközök súlyának, szerepének eltolódásával függ össze. A funkció, a szerkezetiség, az anyagok szava, mondanivalója, a történeti építészethez képest változott, hangsúlyosabb, tartalmasabb lett.

Az építészeti kompozíció materiális, racionális tényezői — s ezek között nem utolsósorban még a gazdaságossági momentum helyes aránykérdései is — fokozottabb szerepet játszanak. A kompozíciós hatástényezőkben mutatkozó hangsúlyeltolódás folytán a dekoratív hatások is mindinkább realisabb gyökerekből táplálkoznak. A konkrét anyagok faktúrája, textúrája, ezek ritmikus váltakozása, a ténylegesen felhasznált anyagok színhatása, szinkontrasztja az új anyagokban rejlő formalehetőségek (beton- vagy fémrácsok, perforálás stb.) a díszítő igény kielégítésének új módjait jelentik. Természetesen a nagyobb — általában előregyártott — elemek felhasználása is visszahat a dekoratív hatások jellegére és a részletekről inkább az átfogóbb kompozíciós viszonylatok felé tereli a figyelmet.

Az új díszítő törekvéseket táplálja a fejlődés folyamán mindinkább elterjedő burkolótechnika is, melynek építészetünkben közvetlen racionális, funkcionális alapjai vannak. (A falfelületeknek nemes anyagú kőlapokkal, kerámia kompozíciókkal, mozaikokkal való burkolójellegű díszítésére számtalan kiváló példát találunk.) Az említett dekoratív jellegű alkotások általában már az építész tevékenységén túlemelkednek, társművészek közreműködését igénylik.

Tudjuk, hogy az elvont ornamentika a történeti fejlődés folyamán vagy a természetben talált formák, vagy funkcionális gyökerű technikák fokozatos absztrahálásából jött létre. Főeleme a múltban a szabályos ritmus, esetleg a szimmetria. A modern díszítőművészetben viszont általános jelenség a múlt kötött, szigorúan szabályos ritmikáját felváltó kötetlenebb, oldottabb harmóniarendszer. Építészetünk minden kompozíciós kategóriájában jelentkezik az említett eltolódás, amely valójában az organikus kompozíciós elv fokozottabb érvényesülését is visszavezethető. Ennek mélyebb okait az előző fejezetekben már érintettük.

De a fejlődés nemcsak a dekoráció jellegének említett változását mutatja, hanem a díszítőművészet számára új érvényesülési teret is nyitott meg. A díszítés, dekoráció modern építészetünkben mélyen gyökerező új értelmezésben és új szerepkörben is megjelenik. A díszítőművészetnek ez az új értelmezése és szerepköre részletesebb megvilágítást kíván, mert a legtöbb félreértés, sőt meg nem értés éppen ezen a téren, az absztrakt díszítőművészetnek új jellegű térhódításával kapcsolatban tapasztalható.

A modern építészeti kompozícióban a *dekoratív jellegű társművészeti alkotások a felületi kötöttségből kilépve, számos esetben háromdimenziós alakulatként a térbeli rend elemévé válhatnak.* Ha az építészet műfajának gyökereit vizsgáljuk, a dekoratív jellegű társművészeti alkotások utóbb jelzett megnyilvánulási módja semmiféle elvi ellentmondást nem tartalmaz. Hiszen feltehetjük a kérdést: csak a felülethez kötött ornamentális elem lehet szerves része, díszítő gazdagító tényezője az építészetnek, míg a térszervezettel közelebbi rokon háromdimenziós elem már idegen? Díszíteni, dekorálni csak felületet lehet, de teret, annak dimenziói szerint nem? És a felületi jellegű díszítés a teret nem dekorálja? A falak díszé csak a térhatároló felülettel kerül esztétikai viszonyba, a térrel nem? Ne feledjük, hogy a történeti stílusokban a felületeket igen sokszor a felületből kiemelkedő, plasztikus elemekkel is motiválták, díszítették (gyakran még a tektonikus elemeket is ilyen célra használták fel). Ilyenkor a díszítőelem maga is háromdimenziós térbeli alakulattá vált. Magától értetődőnek tartjuk, hogy plasztikus elemek nemcsak a falfelületekből vagy a mennyezet felületéből emelkedhetnek ki, hanem például az építészeti tér alapsíkjából is. Az építészettörténet behatóbb vizsgálata egyébként hasonló

megoldásokra is szolgáltat tanulságos példákat. Több tipikus barokk tér közepén emelkedik egyiptomi obeliszk. Ezekben szinte a barokk térszervezés gondolata kristályosodik ki. Absztrakt formáikkal — még a hieroglif felírás is csak elvont ornamentika volt a korabeli ember számára — a tér mélypontját, súlypontját érzékeltetik, vertikális jellegük a rávezető út célját határozza meg, karcsú testük az öblös légtérrel a kompozíció barokkos feszültségét biztosítja. A barokk térrendszerek az előző korokéhoz képest viszonylag igen sokrétűek, összetettek. A térszermény a barokkban már a tér és tömeg viszonyában nyer megfogalmazást. De korunk térszerméje még ennél is sokkal differenciáltabb. Tér és tömeg nem merev ellentételek, egymásba szövődésük teljesebb. Bonyolult esetekben a térkompozíció eszmei mondanivalója éppen az építészeti rend mai értelmezésű témivoltának szimbolikus kihangsúlyozásával jut művészi módon kifejezésre.

Párkányok, falsávok lendülete ritmikus ornamentumok alkalmazásával válhatik kifejezővé. Falfelületek is nemegyszer a megfelelően telepített dekorációkban keltek életre. Tereinkben rejlő építőművészeti tartalom, korunkra jellemző térszermény elvont „térornamentikában”, dekoratív lasztikában juthat kifejezésre. Vannak modern téralakítások, melyeknek felületi díszítése, az alapsík motivációja logikusan, magától értetődően vált át lasztikába. Ezek nemegyszer kúttal, vízmedencével, virágtartóval kombinálva, vagy ezek nélkül nőnek ki szervesen a térből, szinte önmagukban is szimbolizálva tágabb környezetüket. (Meg kell említeni, hogy ezek az eszmei viszonylatok hasonlóan szimbolikus, elvont szinten a kertművészetben, főként a kínai és japán kertészetben régóta otthonosak. Távol-Keleten a nagy természeti tér és emberi környezet viszonylatai gazdag szimbolikát termeltek ki a fejlődés folyamán.)

A modern építészetben a terek gazdag tagolása, térrendszerek összehívódése folytán természetesnek kell találnunk a dekoratív művészetek leírt fejlődését, a díszítőművészet elszakadását a falsíktól, falfelülettől, e műfajnak a műlthoz képest nagyobb mértékű térbelivé válását, a térbeliség élményének fokozását.

Nem véletlen, hogy az ábrázolástól való elvonatkoztatás teljes fokát leggyakrabban a díszítőművészetben találjuk. A díszítés ugyanis lényegéből folyóan önálló, tárgyához, más valósághoz tapad. Létének indokolását abban a tárgyban találjuk, amelyhez kapcsolódik. E kapcsolatok, vonatkozások tehát meghatározó erejűek. Ezért válhatott történeti kifejlődésében az elvont díszítés természetes kultusszá. Ez rendkívül fontos tény, amely mai építészetünkben a díszítő jellegű absztrakt képzőművészeti alkotás létjogosultságára az eddigi érveknél is hatékonyabban rávilágít. A dekoratív célú absztrakt, társművészet ialkotás, ha el is szakad a felülettől (pl. színes kerámia fal, vagy térben álló elvont lasztika), minthogy az építészeti kompozícióba szervesen bele van horgonyozva, éppen úgy minden ízében szükségszerűen része a térbeli rendnek, mint a síkdekoráció a falfelületnek. *A teljes építészeti kompozíciót átszövő vonatkozások az alkotás létét, jellegét, helyét, méretét, formáját, tehát egész valóságát meghatározzák.* A vonatkozások — éppen ebben rejlik meghatározó erejük — a formához a megfelelő tartalmakat asszociálják. A tartalmi kifejezés tehát az építészeti környezet többi tartalmi elemével támogatva, egyértelmű. A teljes kompozíció belső vonatkozásainak meghatározó szerepe olyan döntő jelentőségű lehet, hogy az elvont formák helyes értelmezésére a szemlélő még akkor is könnyen rátalál, ha a művész az egyszerű díszítés esztétikai tartalmánál mélyebb és differenciáltabb tartalmak kifejezésére törekszik.

Az utóbbi mondat kapcsán önkéntelenül *felmerül a kérdés, hogy vajon az absztrakt jellegű formálás csakis a díszítés, a dekoráció eddig leírt korlátain belül jogos?* Nem rangosodhatik-e az absztrakt formálás tovább olyan fokig, amelyben a társzművészeti alkotás a térbeliség élményét már nemcsak díszítő jellegével fokozza, hanem a mai téreseményt magasabb szinten reprezentálja, sőt a műben rejlő továbbmutató eszmeiség is kifejezésre jut?

A művészet feladata sommásan megfogalmazva: a világ felszíne mögötti mélyebb összefüggések, törvényszerűségek tükrözése, vagyis az egyedi jelenségen túl valamely általános, a konkrét társadalom kultúrájában jelentőséggel bíró tartalom kifejezése. Ezt a képzőművész — iskolásan kategorizálva — két úton érheti el. Vagy egy konkrét valóság ábrázolása útján, midőn az alapul vett jelenség megfelelően átformálva, az alkotásban objektívalva művészi képpé, ábrázoló jellegű kompozícióvá alakul, vagy egy olyan valóság létesítésével, amely a szokásos értelmezés szerint nem ábrázol más konkrét valóságot. Ez utóbbi esetben a művész nem más, általában már jól ismert és fogalmilag is megnevezhető valóságra támaszkodva — tehát az ábrázolás közbülső fázisán át —, hanem viszonylag önállóan, a mű tárgyi valósága által felkeltett közvetlen hatások, asszociációk útján törekszik kifejezni a kívánt tartalmat.

A művészi kifejezés e két módja között nincs mindig éles határ. Az ábrázolás, vagyis valamely már ismert valóságra való utalás néha egészen halvány s az élménynek csak megindítója. Miután minden művészi alkotás a konkrét egyedi jelenségtől (ábrázolt jelenségtől, vagy az alkotás konkrét tárgyi valóságától) az általános felé vezet, *a művészet szükségképpen általánosító, absztraháló* (természetesen más jellegben, mint a fogalom alkotás). „Absztrakt művészet” fogalmán azonban jelen tanulmányban — leggyakoribb értelmezésnek megfelelően — kifejezetten a művészetnek azt a megnyilvánulását értem, amely a természet megszokott, ismert tárgyaitól, pontosabban a tárgyak ábrázolásától elvonatkoztatott.

A történelem folyamán többször következett már be absztrahálódási folyamat. Leggyakrabban s legteljesebben a díszítőművészetben érvényesült az elvonatkoztatás. Az absztrahálódás folyamata a múltban a történeti-társadalmi fejlődés szükségyszerű eredményeként jelentkezett. A kialakult formarendszer művészeti kifejező jellegének, *értékének feltétele volt, hogy a történeti-társadalmi fejlődés kitermelje a társadalom és az egyének tudatában azt az „asszociációs vagyont”, amely a formákat tartalommal telíti* s mintegy megszólaltatja. Az absztrakt forma csak akkor lehet művészi kifejező eszköz, *ha társadalmi alapon, bizonyos kultúrkörben lényegében egyértelmű tartalmak hordozója*. Ha ez az alapfeltétel hiányzik, akkor a forma nemcsak a természet jelenségeitől, tehát az ábrázolástól, hanem a kifejezendő tartalomtól is, „absztrahált”. Ez azonban a művészi kifejezés lehetetlenülésével, a művészet teljes tagadásával egyértelmű: az ilyen mű már magától az embertől is elvonatkoztatott. (Ismételten hangsúlyozom, hogy jelen tanulmányban — mint általában — absztrakt művészet fogalmán nem ezt a végletes, az embertől való elszakadást, hanem csupán az ábrázolástól való elvonatkoztatást értem.)

Valójában az is a művészi mondanivalótól, a tartalomtól való elszakadást jelenti, ha valamely alkotást a szemlélők *teljesen* eltérő módon értelmeznek, értékelnek. A művészi alkotás tartalma nem lehet teljesen esetleges, változó, relatív, kizárólag a szemlélő egyéni érzelmi hozzáállásától függő. Ha el is fogadjuk, hogy az absztrakt formák — színek, foltok, ritmusok, vonalak

stb. — hangulatokat, érzelmeket, esetleg intellektuális örömeket keltenek — hiszen ez a tematikus, ábrázoló jellegű alkotásokra is áll —, a végső hatásban valami mélyebb lényeg megragadásának élményét is meg kell követelnünk. Ha az absztrakt mű a szemlélőkben kizárólag szubjektív, változó hangulatokat képes felkelteni s e teljesen relatív hangulati felszín alatt nincs semmi egyetemesebb irányú mondanivaló, tehát valami belső mag, amit egy kultúrkörön belül nagyban-egészben közös alapon értelmezhetünk és ragadhatunk meg, az ilyen mű legfeljebb csak szórakoztató, képzeletet ingerlő lehet, de a művészet alapvető kritériumainak nem felel meg. Az absztrakció termékeinek túlnyomó többsége ilyen. De kétségtelen, hogy tudatunk befogadó kapacitásának, asszociáló készségének fejlődése új formarendszer kialakulása felé is mutat s az a tény bizonyos kereteken belül az absztraháló tendenciát igazolja.

A továbbiakban azokat az okokat törekszem megvilágítani, melyek korunkban az elvont formarendszert — véleményem szerint — rangban a puszta dekoráció, díszítőművészet szintje fölé is emelhetik. Minek köszönhetjük a viszonylagos önállósulást, azt a tendenciát, amely az absztrahálódás folyamatának eddig tapasztalt történeti kereteit kitágítja?

Világszemléletünk, s ezen belül fizikai világképünk fejlődése — miként már erre egy előzetes fejezetben utaltunk — döntő jelentőségű változást mutat. A világról alkotott tudományos ismereteink minőségileg alapvetően eltérő világképet vetítenek elénk, mint azelőtt. Sok-sok ezer esztendő óta ezekben az évtizedekben léptünk ki először eszmeileg a háromdimenziós euklideszi térből. S mivel a tudományos világkép a művészi képzeletben alakuló világképpel mindig dialektikus kölcsönhatásban áll, magától értetődik, hogy új tudásunk — akár műveltségi fokon is — megtermékenyíti a művészi fantáziánkat. Az új tartalmak pedig szükségképpen új formarendszer, új szimbolika kialakítására vezetnek. Miután alkatunk, felfogóképességünk, érzékelésünk még ma is a klasszikus értelmezésű térbeliséghez, az euklideszi formarendszerhez van kötve, ezért a jelzett új tartalmak konkrét ábrázolásáról, valamely konkrét jelenséghez való kapcsolódásáról tehát szó sem lehet. Ezért a szellem röptét új művészi szimbolikával kell kifejezésre juttatni. A natúrához túlzottan kapcsolódó formák nem egyszer gúzsba kötik a képzeletet s az asszociációk szabad szövődését akadályozzák. Tudatunkban formálódó új tartalmak a művészet világának olyan birodalmába is kiterjeszkedtek, amelyben a közvetlen ábrázolás erőtlen, sőt lehetetlen. Az absztraháló jellegű művészet a díszítő, kisegítő szerepen túl tehát *bizonyos keretek között történeti szükségyszerűséggel rangosodott.*

Jelen tanulmányban nem térhetek ki az építészettől független absztrakt művészet jogos körének vizsgálatára, a helyes szerepkör felvázolására. Igen jelentős azonban számunkra az a tény, hogy a kialakuló formarendszer, ha korlátozott körben is, alkalmas arra, hogy az építészeti kompozícióba beleágyazva, a szűkebben értelmezett díszítőjellegesen felülemelkedve, differenciáltabb, mélyebb tartalmakat is kifejezzen. (E jelentős tényt korunk kiváló példái is igazolják.)

Az elmondottak alapján úgy hiszem, nyilvánvaló az új formatörekvések jogosultsága az építészet és képzőművészet szintézisének terén. De az építészet eszmeiségének tág területeit átgondolva, az is nyilvánvaló, hogy *a társulóképzőművészetek tartalmi és formai variációi társadalmunk helyes igényei szerint, az egészséges fejlődés követelményeinek megfelelően, rendkívül sokrétűek*

s ezeknek csak viszonylag szűk szektorát jelentik az absztrakt alkotások. Nem lehet vitás, hogy az emberi léttel, az embert körülvevő természettel közvetlen kapcsolatot tartó s ennek jelenségeiről elröppenő művészi gondolatokat kifejező művek továbbra is jelentős súllyal fognak szerepelni az építészeti kompozíciókban. Ezer szállal kapcsolódunk a világ konkrétumaihoz, a naturához, embertársainkhoz, Az ember nem válik homunkuluszá s felfogásom szerint az *emberi formák, gesztusok s a természeti jelenségek sohasem fogják jelentőségüket a művészi kifejezés terén elveszteni.*

Látjuk tehát, hogy a társművészeti alkotások a modern építészetben a kifejezési mód minden variációjában megjelenhetnek. A tartalom és a kifejezési mód jellegében éppen a modern építőművészi szemlélet engedi meg a legtágabb határokat. Éppen korunk építészetében tapasztalhatjuk, hogy a kompozíciós elvek nem a történeti korokra jellemző, többé-kevésbé merev határok között mozgó stílusjellegzetességekhez hasonlóak. Ha szabad így mondanunk, modern építészetünknek éppen a kompozíciók sokrétűsége, a jellegzetességeknek a mai élet sokoldalúságához idomuló gazdagsága egyik alapvető „stílusjelensége”. Aligha van még jogunk korunk építészetének „stílusjellegzetességeit” felsorolni. De annyi már ma is megállapítható, hogy a konvencionálisan használt kompozíciós jellegzetességek (pl. kötött, kötetlen stb.) úgyszólván semmitmondók. A valóban jellemző sajátosságok ezek mögött, mélyebben rejtőznek; olyan sajátosságokban, amelyek pl. Mies van der Rohe derékszögben komponált, számos vonatkozásban szigorúan kötött térbeli rendszerét, Candela vagy Reidy oldottabb formálású rendszerével rokonná, lényegében hasonló szelleművé teszi.

Természetes, hogy a mai képzőművészeti alkotások egyedi variációinak gazdagsága mögött is rejtőznek olyan alapvető hasonlóságok, korunkra jellemző tendenciák, felfogásbeli jellegzetességek, amelyek kultúránk tágabb horizontján e műveket az építészettel közös nevezőre hozzák. A tartalom, a művészi mondanivaló vonatkozásában ez közvetlenül belátható, magától értetődő. De a formai kialakítás terén is jelentkezik ez a — konvencionális módon kifejezve — „stílusegység”. Építészetünk modern szerkesztő elvei, az új anyagok, szerkezetek, a térhatároló felületek új tartalma és formája, tehát mindaz, amit építészetünk alkati jellegzetességeiként szoktunk emlegetni, sokszor a társművészeti alkotások alkati, formai jellegzetességeire is meghatározó erővel visszahat. Héjjak, függönyfalak architektonikus rendszere a formálás, az anyag kezelésében hasonló szellemű társművészeti alkotást követelhet. De a hasonló szellemű alakítás ismét nem feltétlenül minden vonatkozásban azonos formát, anyagot és szerkesztési elvet jelent. Lehet — sőt igen gyakran ezt tapasztalhatjuk, — hogy a teljes egység, a szintézis feltétele valóban igen közeli formai rokonság. De lehet, hogy éppen bizonyos viszonylatok ellentétében, kontrasztjában rejlik a kompozíció egysége, harmóniája. Hiszen a fentiekben éppen a modern építészet formai gazdagságát, kompozíciós elveinek sokrétűségét emeltük ki. Ennek folytán válhatik lehetségessé, hogy például áttört, könnyed fém- és üvegfelületekkel szabdalt dinamikus légtér gyújtópontjában plasztikusan formált szobor kontrasztot, és ebben kristályosodik ki a térbeli rend valamely lényeges tartalmi mozzanata. Tehát nem az építészeti környezet és társművészet valamilyen konvencionális értelmezésű formai azonosulását követeljük, hanem azt a nehezebben megfogalmazható „stílusegységet”, amely a *környezet modern alakításának szelleméből kikristályosodó, a mai építészet szellemét mélyen átértett képzőművészi látásmódban gyöke-*

rezik: (Henry Moore szobra is kontrasztosan hat az UNESCO párizsi palotájának áttört homlokzata előtt.) De ez a kontraszt itt sem a formálás szellemének ellentétéből, hanem éppen egységből, az építészeti környezettel együtt értelmezett művészi mondanivaló kifejezésének szükségszerűségéből következik. Ezt a harmóniát, korszerűen értelmezett „stilusegységet” eklektikus módon, a múlt hagyományait helytelenül értékesítő szobrászati alkotással nem lehetett volna megteremteni. Ilyen megoldás esetén a művészi kontraszt helyett valóban csak bántó ellentétet létesített volna a művész. Lehet, hogy a modern példák többségénél a plasztikai formálás, anyagkezelés a maga sajátos útján az építészeti környezet kompozíciós és szerkesztő elveihez hasonlóan (lemezszerűség, áttörtség stb.), de igen tekintélyes azoknak a példáknak is a száma, amelyeknél a művészi ellentétek, fokozások stb. biztosítják a környezettel alkotott belső egységet.) Ilyenkor az elemek harmóniájának alapja az azonos felfogás, közös mondanivaló legmélyén található.

A társművészeti alkotások jellegének tág skálája — akár a tartalom variációira, akár a kifejezési mód absztrakt, vagy ábrázoló jellegére, vagy a formálás lehetőségeinek gazdagságára gondolunk — arra ösztönöz, hogy az építészeti kompozícióba való beszerzés lehetőségeit a művészi élmény kibontakozásának lélektani folyamatával is alátámasszuk. Csupán néhány utalásra szorítkozunk, de úgy hisszük, hogy az érintett elvek igen jelentős érveket rejtenek.

A művészi élmény kibontakozásának folyamata lényegében nem különbözik a tudat megismerő tevékenységének általános jellegétől. Ebben a folyamatban a konkrét jelenségek észlelése és az általánosítás magasabbrendű tudat-tevékenysége egymást váltják, egymást kiegészítik, követik. A mű átélésében a konkrétumtól az eszmei elvonásig, a jelentéstartalom intuitív megragadásáig hatol a tudat megismerő tevékenysége, akár építészetről vagy más képzőművészeti alkotásról, vagy ezek szerves együtteséről van szó. Egyszerűség kedvéért nézzük előbb e folyamatot a képzőművészet alkotásainál. Egy szobor vagy festmény formái is elvezetnek a reprodukált jelenségen túl az általános érvényű törvényszerűségekre, tehát a művészi tartalom birodalmába. S ha az alkotás nem ábrázol, nem reprodukál semmit, a formák által felkeltett élmény — a művészi célnak megfelelően — szintén az eszmei általánosítások intuíciónál feljebb vezethetnek. De a konkrét jelenségvilágot itt sem ugrottuk át. Itt is jelen van a konkrét tárgy, a természeti világba belehelyezett, anyagi mivoltában reális létű mű, amelynek mint jelenségnek hatására tudatunk a mélyebben rejlő lényegekre, művészi jellegű általánosítások felé tör. (Feltéve természetesen, hogy a mű alkalmas arra, hogy egy meghatározott kultúrkörben objektív kollektív jelentőségű tartalmak, lényeges felismerések felé vezessen.)

A tudatnak a jelenségtől a lényegig — a konkrétól az általánosig — hatoló tevékenysége azonban nem elszigetelt, önmagában lezárt folyamat. Az általánosítás eredményei folyton-folyvást visszavetülnek, visszahatnak a konkrét egyedi tényekre, az ezekkel kapcsolatos ítéleteinkre, majd cselekedeteinkre. Hiszen így vezérli az eszmei elvonás, a magasabb tudat-tevékenység magát a gyakorlatot s így válik élettevékenységünk irányítójává. Egy összetett építészeti alkotás művészi élményében azonban a végső eszmei általánosítás számos részperiódusban valósulhat meg. Ezeknek egymásba szövődése, összekapcsolódása, egy végső folyamattá való kiegészülése végeredményben magának a szintézisnek a feltétele, a teljes, összetett kompozíció egységének, művészi értelemben vett harmóniájának alapja.

Egy bonyolult építészeti kompozícióban az élménykibontakozás előbb vázolt vonalára — a „konkrét” és „általános” között hullámzó, de mégis egy végső általánosítás felé haladó folyamatra — elvben bármilyen, akár ábrázoló, akár absztrakt jellegű alkotás is felfűződik. Csupán helyét kell megtalálnia a folyamatnak azon a pontján, ahol sajátos kifejező jellege az összetett mű átélésében, az általánosítás vagy konkretizálódás váltakozásában éppen szükségzerű. Ha például az építészeti elemek, berendezési tárgyak konkrétumai már határozott irányba lendítették tudatunkat, elvont jellegű mű segíthet az eszmei általánosításhoz, a művészi mondanivaló intuitív megragadásához. Másrészről viszont, ha az építészeti környezet a maga elvontságában csak bizonytalan képzettársításokat kelt, konkrét tematikájú mű vezethet a kívánt irányba, hogy konkrétumokkal gazdagodva, megfelelő vágányon haladjunk tovább a végső művészi élmény kibontakozásának útján. (Az új berlini Koncertház előcsarnokában aligha lehet vitás, hogy az egymásba áthaladó, húros rendszerre emlékeztető formákból komponált elvont jellegű plasztika a zene eszméjét, annak mélyen értelmezett harmóniáját szimbolizálja. Itt többet és általánosabbat mond egy ilyen alkotás, mint ha pl. egy lantot pengető nóialak állna az előcsarnokban. Viszont Mies van der Rohe ma már nem álló barcelonai pavilonjának, absztrakt jellegű építészeti terében szép tematikus szoborral valószínűleg meg a tervező az étellel, az emberrel való kapcsolatot. Ebben a térben aligha lehetne absztrakt szobrot elviselni.)

A társművészeti alkotások jellegére és azoknak az építészeti keretekbe való szerves beillesztésére vonatkozó eddigi általános elvi megállapítások után legalább röviden ki kell térnünk a szintézis néhány fontosabb konkrét kompozíciós elvére is. A kompozíciós tényezőknél az előző fejezetben szematikusan összeállított sorozatából csupán azokra térünk ki, amelyek a modern építészetben — a múltéhoz képest — jelentősebben változtak.

Lényegesen változott a társművészetek szerepe az architektonikában (a szerkezeti elemek rendszerében). A szerkezeti tisztaság igénye, melyet egy előző fejezetben részletesen kifejtettünk, általában félretolja a társművészeteket az architektonikus erőáramlás szférájából. *Ahol az erők szava döntő, a hordó, tartóelemek — betonpillérek, fémoszlopok stb. — legtöbbször tisztán jelennek meg,* társművészeti metaforák nélkül. Ez azonban nem jelenti azt, hogy oszlopok, pillérek felületén modern dekoráció, sőt figurális jellegű alkotás nem szerepelhet. Különösen testes és elhelyezésénél fogva is jelentős pillérek, oszlopok felületein találkozunk a modern építészetben egyébként is otthonos burkolótechnikában megoldott dekorációval, esetleg igényesebb alkotással. Mint már jeleztük, a burkolási technikákkal együttjáró társművészeti kialakítás a modern építészet szelleméből, szerkesztő elvéből folyó lehetőség.

De ha a társművészet a szigorú szerkezeti rendszerben korlátozottabb szerepet is játszik, mint a történelem egyes korszakaiban, annál természetesebben, bizonyos vonatkozásban szabadabban — kötetlenebb formában — érvényesülhet a térhatároló felületeken és magában a térszerkezetben. A fal szerepe és ezzel esztétikai jellege — mint azt már kifejtettük — a modern építészetben megváltozott. Bár hagyományos szerepében is tovább él, e szerepkör mégis jelentősen bővült. Talán legtípikusabban modern megnyilvánulásában a fal mint pusztán térhatároló felület a szerkezettől független életű; szabadon feszül, kigyózik a szerkezeti váz rendszerén belül. A falfelület különböző részei, pontjai az általában dinamikus térkonceptió életéhez igazodva, különböző hangsúllyal vesznek részt a teljes építészeti kompozíció életében. Ilyenkor a zárt

keretbe komponált kép, mozaik vagy dombormű a dinamikusan síkló falfelületen idegen, éppen merev vonalaival, zárt befoglaló formájával szétrobbanthatja a felületet. A térhatároló felület részeinek változó rangja fokozásokat kívánhat s a feszültségi pontok kihangsúlyozása oldott folthatású társművészeti alkotásban valósulhat meg (úsztatott, oldott kontúrozású falkép, kerámia, mozaik).

Az építészet új jellegű tér-időegysége, a térrendszer dinamikája és gazdag tagolása folytán nagy jelentőségre tett szert a társművészeti alkotás téralakító-térosztó, hangsúlyozó, terelő stb. — szerepe. A modern elvek szerint összeszövődő terek, térkapcsolatok rendszerében organikusan megjelenő társművészeti alkotások sokrétű és rangú szerepet tölthetnek be. Különösen ha figyelembe vesszük, hogy a térrendszerek időbeli, tehát folyamatos átélésében a szerepkörök minden variánsa váltakozik. Előkészítő fázisokat kulminációs pontok követnek, melyeken a társművészet szava szükségszerű lehet.

A térosztás, tagolás és ezzel kapcsolatban a szoborelhelyezés eklektikus szemléletét is fel kell számolni. (Nemcsak formák, hanem térszervező magatartások terén is érvényesülhet az eklektika. A részletképzés eklektikájából, archaizáló tendenciájától könnyebb elszakadni, mint a térszervezés, ezen belül a szoborelhelyezés eklektikus szemléletétől.) A szoborelhelyezésben ma már nem a reneszánsz és barokk korból örökölt geometrizáló, zárt formába rendező elv a tipikus. A szobrok csak ritkán térhatároló, tengelyt jelölő elemek. A térfal szerepét ma általában épületek, funkcionális elemek (pl. lámpák, falszakaszok, padok stb.) vagy természeti képződmények (növények, terepalakulatok stb.) esetleg díszítő jellegű, pusztán térelosztó célzatú létesítmények (betonrács, elvont térplasztika stb.) töltik be. A tartalmilag jelentősebb alkotások, szobrok viszont általában a tér jellemző „feszültségi” pontjain helyezkednek el s ezzel bennük magának a térnek építészet mondanivalója, élete kristályosodik ki és nyer magasabb eszmei szinten megfogalmazást. (A hagyományos, főként reneszánsz vagy barokk jellegű térrendszernek általában már az alaprajzából következik a szobor megfelelő helye. Mai térrendszerünket nem a szabályos, geometrizáló tendencia jellemzi. Számos tényező közvetlen, tényleges hatásának eredőjeként — alaprajzból alig megállapíthatóan — alakulnak ki a teljes építészeti kompozíció kulminációs pontjai.)

Végül, úgy hisszük, a fenti gondolatmenet logikus folytatásaként jelentkezik a kérdés: a képzőművészetek, bár új elvek szerint, de hagyományos műfaji jelleggel, vagy lényegesen átalakulva hatolnak be egy összetettebb, térben kiterjedt összkompozícióba? E kérdést az absztrakt művészet vizsgálatánál ugyan már érintettük, de a társulás konkrét kompozíciós problematikája tanulmányunk utolsó fázisában más oldalról is megvilágítást igényel.

Emlékeztetünk arra, hogy a múlt század eklekticizmusa után a szárnyait bontogató új építészet mindent felszámolva visszatért a művészet alapjaihoz, az építészet kifejező eszközeinek abécéjéhez. Tervszerűen, tudatosan, főként a Bauhaus tette ezt. Magától értetődik, hogy az alapelemek, az elemi formák természetes kapcsolatait vizsgálta, a formák ősi gesztusaihoz nyúlt vissza és ezekből építette fel új kompozícióit. Így vált „sterillé” az építészet és használtak egymáshoz az absztrakció síkján a többi művészetek. Ha csak a formaelemeket és az anyagoknak is csupán elvont kapcsolatát (faktúra tanulmányok) nézzük, érthető, hogy a Bauhaus, a De Styl, Doesburg neoplaszticizmusa, az orosz konstruktivizmus — függetlenül attól, hogy festészetről, építészetről vagy szobrászatról volt szó — egymást át- meg áthatották. Kandinszky kezdeti

absztrakciójával nem sokra mehetett az építészet. De a Bauhaus keretében végzett munkája, vagy Doesburg és Mondrian nonfiguratív absztrakciója, amelyen a képzőművészet már több vonatkozásban túlhaladt, az építészetre döntően hatott és még ma is hat. A műfajok között — az építészetet is beleértve — valóban határozott közeledés következett be. Ez az alapelemekre való lebontás és a műfaji megkülönböztetés elmosódása következtében szinte természetes is. Ugyanakkor azonban, régi értelemben, a szintézis klasszikus értelmezése szerint, a képzőművészetek eltávolodtak egymástól. Az építészet száműzte a társművészeteket. Miből származik e furcsa ellentmondás? közeledés, majdnem hasonulás, ugyanakkor a szintézis mellőzése.

Az építészet — mint a tér 3 irányában kiterjedő művészet — természetesen festői és szobrászi oldallal is rendelkezik, hiszen a síkot, felületet és tömeget egyformán, egyidejűleg birtokolja, magába foglalja. Ezért erősen absztrahálva a tartalomtól (rendeltetéstől, illetőleg az ábrázolástól), tehát elvont szinten, valóban már-már azonosultak a képzőművészetek: az épület a szoborral, a homlokzat a festménnyel. De a *műfajok valódi, reális jellegét felismerve, azonosulásról mégsem lehet szó*. A műfajok bizonytalan elmosódása korunk művészeti eszményeivel aligha egyeztethető össze. A szintézis útja — véleményem szerint — nincs azzal megoldva, ha egy homlokzat Mondrian képre hasonlít. A hasonlóság önmagában természetesen még lehet jogos, hiszen a szín, a folt, a raszter az építészeti kompozíciónak is eleme. Ettől azonban a homlokzat nem lett festménnyé; továbbra is építészeti eleme, szerves része maradt a teljes épületnek. De ettől eltekintve Mondrian kompozíciós elve is szinte közelebb áll az architektúrához, mint a festészethez. Az építészet fokozott szoborszerűsége sem jelent új szintézist, hiszen az épület szoborra nem válhat. Az építészet sajátosságai értelmében, tényleges épületet feltételezve, legfeljebb csak „szoborszerűségről” beszélhetünk. *A szobor pedig kifejezetten szobormivoltában kell, hogy megtalálja a társulás módozatait*. Az a szobor, amely éppen csak hogy teret oszt, elhatárol, tagol, irányít, de más művészi funkciót nem tölt be, ha mégoly naturalisztikus is ábrázoló jellegű formái, csupán építészeti elem marad, pusztán kőtömb, hiszen ez esetben a szobrászatnak csakis építészeti oldala kapott szerepet. A szobor igazi értéke a szintézisben — téralkotó építészeti funkciója mellett is — szobrászati mondanivalójában, az összetett kompozíció által megkívánt sajátos tartalmi kifejező erejének szerepkörében teljesebbé válik. Ez természetesen a többi társművészeti alkotásra is vonatkozik.

A képzőművészetek egymásba való behatolása, átfedése tehát nem oldhatja meg az új szintézis problémáját, még ha egyengeti is annak útját, miután egymáshoz simítja őket, s a művészeket egységes látásmódra serkenti. De az ilyen kölcsönhatás veszélyeket is rejt magában. A modern építőművészet fejlődése is ezt igazolja.

Az új építészet nem minden porcikájában és vonatkozásában szakított a régi kompozíciós elvekkkel, ezért a képzőművészetek számos esetben a régi műfaji kereteknek megfelelően kapcsolódhatnak az építészet kompozíciós elemeihez. Az épületszobrászat terén is tapasztalhatjuk ezt. Hiszen a reliefek elhelyezésénél, megformálásánál sok kiváló történeti alkotás példaként szolgálhat. Szobrokkal a reneszánsz és barokk kor is osztott, tagolt, ritmizált tereket, hangsúlyozott szobrászi mondanivalóban olyan pontokat, melyek a térbeli kompozíciók művészi átélésében jelentősek voltak. S ha a térbeli rendszerek gazdagodtak is korunkban, és a szobrok tartalmi jellegében, kifejezési módjában és az elhelyezés elveiben is történt jelentős változás — mert pontos

ismétlődés ezen a téren sem lehetséges — a szobor térbe sugárzó ereje, esztétikai hatása ma is hasonló lehet a régihez.

De a klasszikus műfaji keretek mégis tágultak, kinyíltak, új kapcsolati módok, új viszonylatok felé tárultak perspektívák. Különösen ott, ahol az építészeti kompozíció is eltávolodott a régi elvektől, ahol például a zárt keretbe komponált freskó vagy mozaik — mint már láttuk — *merev parcellázást* jelent a dinamikus, síkló térhatároló felületen, ahol a kép oldottabb kontúrjait az építészet új kompozíciós szelleme követeli. Továbbmenve, feltehetjük a kérdést: egy kép miért van feltétlenül falra festve, vagy akasztva? Miért nem vándorolhat le a falról, mint Piero della Francesca festményei, az urbinoi Montefeltre és hitvese portréi? Miért nem helyezhető el önállóan a térbe, hiszen a terek tagolása, szövése, tartalommal való telítése modern építészetünkben különös jelentőségű. Ne feledjük, a díszítés is gyakran elhagyja a felületeket és plasztikus formákkal térbelivé válik. Mies van der Rohe már évtizedekkel ezelőtt a tér csuklópontját, a térélményben bekövetkező kulminációt nemes anyagú falakkal, a matéria értékével, szépségével tette ünnepélyessé. Ettől csak egy lépést kell tennünk és máris eljutottunk a képzőművészeti kialakítású kerámiafalhoz, mely nemcsak terel, megállít, vagy irányt jelöl, hanem művészi mondanivalójával belép az élményfolyamatba, mint akár egy térbe helyezett szobor.

Új anyagok, új formalehetőségeket rejtjenek. Az üveg, a fém, a vasbeton képzőművészeti alakítására számos példát hozhatnánk fel. Ezek a folyóiratokból is eléggé ismertek. (Fémapplikációk falon, felületen. Homokfúvással kimart betonfelületek, formába préselt domborműszerű kialakítás betonból stb.) A keresés természetesen még folyik, de szép megoldásokra már számos példát találunk. Az új módok és utak természetesen nem zárják ki a régihez hasonló megoldásokat.

Amikor a szintézis klasszikus és új módozatait számba vesszük és tapogatójuk a fejlődés útjait, vissza kell térnünk e kérdés felvetésének és taglalásának kezdetén érintett témára: a művészi ökonómiára. Ha szemünk előtt nem egyetlen elszigetelt épület lebeg, hanem társadalmi életünk teljes építészeti berendezése (a város, a régió, a táj), akkor már nem a nagy számok, a műalkotások egy épületre koncentrálódó tömegének varázsa fog rabul ejteni. Talán soha nem volt olyan jelentősége a művészi ökonómia, „az értékes kevés, mely többet mond a soknál” elvének, mint építészetünk fejlődésének mai útján, amikor mind nagyobb együttesek felé terelődik figyelmünk, s a művészet meghódítandó új területeinek léptékében kell gondolkoznunk. Ebben az új léptékben a társművészeti alkotások úgyis megsokasodnak. Nemcsak a részletképzés játékos díszítési kedvének szellemében kell építményeink társművészeti problémáit megoldani. Mélyen átérezve, átértve az építészeti alkotást, és annak a nagyobb koncepcióban betöltött szerepét is mérlegelve kell az igényeket kiformalni a társművészetek felé.