

ÁRKÁDIA

DEBRECENI EGYETEM, MŰSZAKI KAR, ÉPÍTÉSZMÉRNÖKI TANSZÉK
ÉPÍTÉSZETELMÉLETI FÜZETEK 8.

DEBRECEN, 2020.

DEBRECENI EGYETEM, MŰSZAKI KAR,
ÉPÍTÉSZMÉRNÖKI TANSZÉK
ÉPÍTÉSZETELMÉLETI FÜZETEK 8.

ÁRKÁDIA

Építészetelméleti jegyzet



Debreceni Egyetemi Kiadó
Debrecen University Press

2020

ÁRKÁDIA

DEBRECENI EGYETEM, MŰSZAKI KAR,
ÉPÍTÉSZMÉRNÖKI TANSZÉK
ÉPÍTÉSZETELMÉLETI FÜZETEK 8.

A Debreceni Egyetem Építésztechnológiai Tanszékének
Árkadia 8. konferenciáján elhangzott előadások

ÁRKÁDIA – szerkesztők

Puhl Antal (1950) DLA, habil Ybl- és Pro Architectura díjas építész. A Debreceni Egyetem Műszaki Karán az Építész Tanszék oktatója, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja.

Szalai András (1953) DLA, építészmérnök, művészettörténész, a Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem docense, a Debreceni Egyetem címzetes egyetemi tanára.

Valastyán Tamás (1969) PhD, filozófus, habilitált egyetemi docens, a Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kara Filozófia Intézetének oktatója.

ISSN 2063-6954

© Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press,
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is
Kiadta a Debreceni Egyetemi Kiadó Debrecen University Press
www.dupress.unideb.hu

Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi

Készült a Debreceni Egyetem sokszorosító üzemében, 2020-ban

TARTALOM:

A KONFERENCIA PROGRAMJA	7
BEVEZETÉS	11
(KULTUSZ ÉS KULTÚRA – ARÁNYOK ÉS TEREK)	
Puhl Antal DLA, egyetemi tanár	
Dr. Valastyán Tamás, egyetemi docens	
KULTUSZ ÉS KULTÚRA	
– arányok és terek	15
Dr. Fazakas Sándor	
A KÜSZÖBTŐL AZ OLTÁRKŐIG	
– építészeti séták Török Ferenc templomaiban.....	37
Török Dávid DLA	
TÉRBELI VISZONYOK	
ÉS SZÖVEGÉRTELMEZÉS	
AZ ÓKERESZTÉNY KULTIKUS ÉPÜLETEKBEN	61
Dr. Bugár M. István	
SZAKRÁLIS SZÍNHÁZ	91
Huszthy Edit DLA	

SZAKRÁLIS EGYSZERŰSÉG, EGYSZERŰ SZAKRALITÁS -
PORTUGÁL KORTÁRS EGYHÁZI ÉPÍTÉSNET 103
Szentirmai Tamás DLA

A KULTUSZTÓL A KULTÚRÁIG – ÉS VISSZA
(Jacob Taubes kultúrhermeneutikája nyomán) 117
Dr. Valastyán Tamás

KÉT KÍSÉRLET A GÓTIKA ÉRTELMEZÉSÉRE
A MŰLT SZÁZADBAN 135
Prof. Puhl Antal DLA

DUPress

A DEBRECENI EGYETEM ÉPÍTÉSZMÉRNÖKI TANSZÉKÉNEK *ÁRKÁDIA* 8. KONFERENCIÁJA

Kultusz és kultúra – arányok és terek

Debreceni Egyetem Műszaki Kar
Építészmérnöki Tanszék, 413-as előadó
Debrecen, Ótemető utca 2-4.

1. ÜLÉSSZAK

- Levezető elnök: GOLDA János
építész, SZIE
- 10.00 PROF.DR. FAZAKAS Sándor
Debreceni Református Hittudományi Egyetem
Mi történik a kultikus térben?
- 10:30 – 11.00 TÖRÖK Dávid DLA, egy. docens
DE, Műszaki Kar Építészmérnöki Tanszék
**A küszöbtől az oltárkőig
– építészeti séták Török Ferenc templomaiban**
- 11:00 – 11:30 KÁVÉSZÜNET
- 11:30 – 12:00 PROF. DR. BUGÁR M. István
DE. BTK Filozófia Intézet
**Térbeli viszonyok és szövegértelmezés az
ókeresztény kultikus épületekben**
- 12:00 – 12:30 HUSZTHY Edit DLA, képzőművész.
DE, Műszaki Kar Építészmérnöki Tanszék
A szakrális színház
- 12:30 – 13:30 EBÉDSZÜNET

2. ÜLÉSSZAK

- Levezető elnök: Dr. SZALAI András
építész, művészettörténész, BME
- 13:30– 14:00 DR. HABIL MÁRTONFFY Marcell, egy.
docens
Andrássy Egyetem
Epifánia és ígélet
A jelenlét bibliai temporalizálódása mint
kortárs tapasztalat
(Az előadás anyaga máshol jelenik meg)
- 14:00 – 14:30 SZENTIRMAI Tamás DLA, egy.doc.
DE, Műszaki Kar Építészmérnöki Tanszék
Szagrális egyszerűség, egyszerű szakralitás –
Portugál egyházi építészet
- 14:30 – 15:00 KÁVÉSZÜNET
- 15:00 – 15:30 DR. HABIL VALASTYÁN Tamás
DE. BTK Filozófia Intézet
Szakralitás vagy kultúra
- 15:30 – 16:00 PROF. DR. HABIL PUHL Antal
DE, Műszaki Kar Építészmérnöki Tanszék
Két kísérlet a gótika értelmezésére a múlt
században
- 16:00 ZÁRSZÓ
Szentirmai Tamás DLA,
egyetemi docens, tanszékvezető, DE MK
Építészmérnöki Tanszék

DUPress

BEVEZETÉS

KULTUSZ ÉS KULTÚRA – arányok és terek

[Árkádia 8.]

Térérzékelésünk, sőt a térről való gondolkodásunk alapvető összefüggésben van azokkal a kulturális kódokkal és mintázatokkal, amelyek szerint szerveződik az életünk. A kultúra e sokszínű kódjai és mintázatai Lukács György szerint egyenesen „az élet egységének” lehetőségfeltételei, a formálás-formálódás „belülről nőtt erejé”-nek forrásai (Esztétkai kultúra). Mindazonáltal a kultúra egyáltalán nem a semmiből születik, amiből létrejön s kialakul, az nem más, mint a kultuszok, rituálék különböző rendjeinek összessége.

Jacob Taubes ezt voltaképpen egy hanyatlásfolyamatként látatja, amely során radikális elmozdulás történik a kultusztól a kultúra felé. Az elmozdulás a haladás alakját ölti fel ugyan, valójában azonban egy hanyatlásfolyamatról van szó, amikor is az istenek és az emberek közötti közvetlen kapcsolatnak a rítusban testet öltött fundamentális realitása átadja a helyét az etikai, vallási és természeti törvényekben megnyilvánuló halovány pótlékoknak. Ezek a pótlékok aztán olyasféle képződménnyé állnak össze, amely végül a technológia tirannikus uralmához vezet a mi kultúránkban. Ezáltal a szakrális kultikus aktusok eltűnnek, és a törvények intellektuális félreértései, valamint az ősidők titkai kerülnek a helyükre, amelyekből aztán a kultúra különböző formái szöknek szárba. Taubes szerint az itt és a most viszonyait mindig a kultusz és a kultúra feszültségének szituatív formái éltetik (Vom Kult zur Kultur).

Konferenciánk egy olyan ajánlat végiggondolását reméli a résztvevőktől, amelyben mind a kultikus, mind a kulturális formák és aktusok egyként jelen vannak, azok szakrális vagy profán megvalósulásaival egyetemben. Arra kérjük vendégeinket, hogy ki-ki a maga területén mérlegelje kultusznak és kultúrának a fent jelzett értelemben vett arányait, rítus, szakralitás és profanitás minden időben más-más mértékkel mért viszonyait.

Debrecen, 2018. május 20.

Prof. Puhl Antal DLA habil
Dr. Valastyán Tamás

DUPress

FAZAKAS Sándor református teológus, egyetemi tanár, a Debreceni Református Hittudományi Egyetem Szociáletikai Tanszékének tanszékvezető professzora, a Doktori és Habilitációs Tanács elnöke, a Doktori Iskola vezetője. Fő kutatási területei: egyház és társadalom kapcsolatrendszerének vizsgálata, emlékezetkultúra, kollektív identitás, történelmi bűn és megbékélés, reformátori teológia és modern társadalom. Tagja a Debreceni Egyetem interdiszciplináris érzelmekutatás érdekében létrejött Kulturális Archeológia Kutatócsoportnak. Több nemzetközi szakmai fórum és kutatói munkacsoport tagja. További információk: <https://www.drhe.hu/hu/users/dr-fazakas-sandor>

Fazakas Sándor

MI TÖRTÉNIK A KULTIKUS TÉRBEN?

Megfontolások a vallás, a teológia

és az építészet szempontjainak közös érvényesítéséhez
a szakrális építészet terén

A vallásról szóló kortárs teológiai, filozófiai és valláserkölcsei diskurzusban gyakran történt próbálkozás a vallás szerepének meghatározására. Egy Hans-Eckehard Bahr, Dorothee Sölle és Jürgen Habermas közötti párbeszédben (1974)¹ a vallás két fő formája látszott körvonalazódni a vitapartnerek érvelésében. Az egyik álláspont szerint (a) az *embernek az elveszett védettség, biztonság, meghittség iránti vágya* keres magának kifejezési formát a vallásban; (b) a másik megközelítés szerint a vallásban *világmegújító szándék* manifesztálódik – nem annyira politikai, hanem a világ és a valóság *újfajta érzékelésének* értelmében. Az első forma egyfajta rendet kíván felállítani, értelmezési sémákat adni, az utóbbi a vallásos megtapasztalásra helyezi a hangsúlyt. Ez meglátszik a kultikus terek alakításának és elrendezésének igényén is: történelmi távlatból nézve túlsúlyba került és mai napig gyakoribb az első, amely az építészet eszközeivel is útmutatást kívánt adni, s mind a mai napig az Evangélium üzenetével konfrontál, morált és rendet követel. Alig van viszont példa az utóbbira, amely a vallásos megtapasztalást, az isteni

¹ Ld. Hans-Eckehard BAHR / Dorothee SÖLLE / Jürgen HABERMAS (Hrsg.): Religionsgespräche: zur gesellschaftlichen Rolle der Religion (Theologie und Politik 10), Darmstadt: Luchterhand, 1975, 9–30.

jelenlétben való részesedést tenné lehetővé a tér alakításának eszközeivel.

1. A keresztény vallás és teológia térhez való viszonya

1.1. A kereszténység térről való felfogása *ambivalens*. A térről, valamint a térről és időről való absztrakt gondolkodás a görög filozófia sajátja – az Ó- és Újszövetségben nem fordul elő. A Bibliában sokkal inkább konkrét helyekről, behatárolt vagy behatárolható terekről olvasunk: a tartózkodás helyéről az Isten népének vándorlása során, vagy a honfoglalás földrajzilag behatárolható területéről. A Szentírás szerzőinek érdeklődése sokkal inkább az idői történésre, Isten konkrét helyen és időben (a történelemben) megnyilvánuló cselekedeteire irányul, a hit ezt kívánja felismerni és értelmezni – szemben a görög matematika és ontológia absztrakt és időtlen lét-filozófiájával szemben.² De már Arisztotelész sem tudta elfogadni, hogy az általa ismert világon belül, akár azon kívül létezne egy abszolút üres hely vagy tér – a skolasztikus teológiai gondolkodás pedig arra a következtetésre jut, hogy egy nem teremtett, örök, végtelen, Istentől teljesen független tér képzete képtelenség. S bár az újkori filozófiai gondolkodás során – a görög atomista filozófusok elméletének visszavételezése által – újból és újból előkerül az abszolút, önmagában létező térnek gondolata, majd annak tagadása,³ a pro és kontra érvek általában az anyaghoz, a testhez, a dimenzió, valamint az idő fogalmához való viszonyulásukban körvonalazódnak. A *vallásfilozófiát* az a kérdés érdekli, hogy ha a tér fogalmának a dimenziókhoz van köze, amelyben minden történés lejátszódik, akkor miként lehet Isten munkáját az univerzumban megragadni? Isten transzcendenciája ugyanis azt jelenti, hogy ő nem lokalizálható a tér és az idő keretei

² Christoph WASSERMANN: Art. Raum und Zeit, in: Helmut Burkhardt et al. (Hrsg.): Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde, Bd. 3, Wuppertal/Zürich: Brockhaus Verlag, 1994, 1654–1655, itt: 1654.

³ Ld. Andreas HÜTTEMANN / Luco Johan VAN DEN BROM: Art. Raum, in: Hans Dieter Betz et. al. (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG⁴), Bd. 7, Tübingen: Mohr & Siebeck, 2004, 62–65, itt: 62.

közé – a helyhez kötött istenségek valójában végesek és immanensek. A transzcendens, mindent determináló erő nem más, mint a végtelen, örök, mindenütt jelen levő Isten.

A tér *teológiai* értelmezése a teremtéssel, mint Isten tulajdonképpeni munkájával összefüggésben nyer értelmet. A teremtéssel az ember életteret kap – ebben a térben ismeri meg önmagát, Istennel és embertársával való kapcsolatában. Éppen a térnek köszönhetően az ember nem csupán szellemi lény, hanem teremtmény, aki személyes önazonosságát a térben és a térnek köszönhetően nyeri el: szabadon, a másik emberrel, valamint a dolgok és tárgyak világával szemben, ugyanakkor tőlük önmagát megkülönböztetve.⁴ A tér – az ember élettere és alkotó munkájának helyszíne – Isten teremtésben adott ajándéka az ember számára; ez a tér – a teremtésben megismerhető tér – *szekundér* tér Isten végtelen, transzcendens valóságával és a teremtett (*primér*) valósággal szemben. Viszont ez a szekundér tér sem képzelhető el Isten nélkül: ez a tér az Isten-ember szövetségnek, a megváltásnak (Krisztus kereszthalálának és feltámadásának), valamint a Szentlélek kiadásának a tere. Éppen az isteni jelenlétnek köszönhetően az Isten által megváltott és a Szentlélek hatalma alatt élő ember egy másik (*primér*) valóságnak is tanúja: az új teremtésnek, Isten országa erejének, amely már most jelen van a teremtett tér valóságában, azt belülről feszíti, formálja és alakítja. A hívő ember számára tehát létrejön a teremtéssel adott téren belül egy másik, szekundér tér: az Istennel és egymással való találkozásnak, a megélt közösségnek, a kommunikációnak *vallási-liturgikus tere*. Ebben a térben Isten Lelke felébreszti az emberben a végső beteljesedés iránti vágyat, amelynek valóságát parciálisan bár, de már itt és most megtapasztalja – de amely előre mutat arra a *primér* térre, ahol megszűnik a teremtett világ terének töredékessége. Ez az Isten közvetlen jelenléte – a menny –, egy olyan térnek a képzete, ahol már közvetlen kapcsolat, kommunikáció, részesedés lesz lehetséges az Isten és az újjáteremtett ember között.

1.2. A következőkben arra a térre és tér-tapasztalatra kívánok figyelni, amely keretét adja az Isten és ember találkozásának, az isteni

⁴ Uo. 64.

jelenlét megtapasztalásának, az ember istennel és egymással való közösség megélésének, azaz a *liturgikus-kultikus térre*, és ennek jelentőségére.

A korai kereszténység kultikus élete egyszerű körülmények között, többnyire magánházaknál való összegyülekezés által történt. Szemben az ókori vallások világával, ahol a templomok vagy a grandiózus szentélyek az istenség jelenlétét és nagyságát hivatottak reprezentálni, a keresztények istentisztelete kezdetben zárt térben történt, annak a hitbeli meggyőződésnek függvényében, hogy maga a gyülekezet „az élő Isten temploma” (2Kor 6,16). A keresztény szakrális építészet tulajdonképpen a konstantinuszi fordulattal veszi kezdetét és a kereszténység államvallás való emelése által teljesedik ki. Ennek reprezentatív jelképe a lateráni bazilika, amely hosszú időre meghatározta a templomépítészet vallási-teológiai implikációit és struktúráját.⁵

A kultusz számára fenntartott, illetve szakrális terek olyan terek, ahol az ember emocionális értelemben meghiúsítást, biztonságot,

⁵ Kelet-nyugati tengelyen való hosszanti elrendezéssel, Jeruzsálem, illetve a felkelő nap (a világ világossága) felé való fordulással, amely a hajót tekintve a hívők összegyülekezését, vele szemben pedig (kelet felől) a szentéllyel a szent, illetve a szentség reprezentációját szolgálta. Az ennek a funkciónak való strukturális megfelelés újabb építészeti elemek és stílusformák megjelenésével, a kereszthajó építésével, a keleti kereszténység bazilikáinak poligonális vagy kör formájú elrendezésével, vagy a később a szentély-tér megemelésével és megnagyobbításával (pl. szentek vagy egyházi előljárók sírjául szolgáló altemplomok, valamint a szerzetesek vagy a nagyobb létszámú elkülönített üléshelyeinek befogadása végett) évszázadokon át megmaradt. Ld. Günter MEMMERT: Art. Kirchenbau, in: Helmut Burkhardt et. al. (Hrsg.): Evangelisches Lexikon für Theologie und Gemeinde, Bd. 2., Wuppertal/Zürich: Brockhaus Verlag, 1993, 1092–1097; Hugo BRANDENBURG: Art. Kirchenbau I., in: Horst Robert Balz et. al. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 18, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1989, 421–442, itt: 423–424; Christian FREIGANG: Art. Kirchenbau I–II., in: Hans Dieter Betz et. al. (Hrsg.): Religion in Geschichte und Gegenwart (RGG⁴), Bd. 4, Tübingen: Mohr & Siebeck, 2001, 1059–1143, itt: 1061–1065.

otthonérzetet keres – olyan élményt és tapasztalatot, amely valamilyen módon választ ad az emberi lét végső kérdéseire. Éppen ezért e szakrális tereknek állandósága vagy éppen azok átforgalmazása nem egyszer konfliktusok gyújtópontjává válik. Egyesek számára a szent hely éppen az állandóságában, a kontinuitásában tölti be funkcióját, hiszen a szentnek, az örökkévalónak reprezentációját jelenti; mások számára kérdés, hogy éppen azért mert e terek funkcionálisak, mennyiben nevezhetők „szentnek”, mennyiben változtathatatlanok, vagy mit kell alakítani rajtuk ahhoz, hogy funkciójukat egy adott nemzedék számára betöltésük. Közelebről, hogyan kell esteleg alakítani, átalakítani és újrastrukturálni a teret, hogy az a vallásos megtapasztalást egy-egy adott nemzedék számára a kor életérzésének és kulturális meghatározottságának szintjén lehetővé tegye. Amint már említésre került, a protestáns gondolkodás és hitélet számára a hangsúly az Istennel, illetve Jézus Krisztussal való találkozáson van a hangsúly – ez történhet egy a kultusz számára fenntartott térben (templomban, kápolnában), de akár egy profán használatú épületben (tornacsarnokban) is, bármely négy fal között vagy éppen a szabadban. A templom tehát nem önmagában szent. De a „szent lenyomatát” hordozzák magukon vagy azt szimbolizálják – amennyiben a kultusz, a rítus, az istentisztelet számára biztosítják a színteret, illetve erre mutatnak. Ilyen értelemben szakrálisnak mondható egy tér, ha és amennyiben ama „másik valóság” megtapasztalását segíti elő vagy teszi lehetővé, s mint ilyen szükségzerű, hogy elkülönüljön a profántól. A konfliktusok többnyire akkor lépnek fel, amikor esedékessé válik e tereknek a felújítása, renoválása, többes funkció számára való alkalmassá tétele; itt már egymásnak feszülnek a különböző elképzelések: az építész-tervező víziója, a kivitelező szakmai kompetenciája, a gazdasági lehetőségek, a vallási kommunikáció megváltozott tartalma (amely adekvát kifejezési formát keres a szakrális tér által), valamint a vallásos közösség igénye. A kompromisszumok pedig nem mindig megnyugtatók.

Mindehhez hozzájárul további két szempont: a) a *múltban* a szakrális terek – a vallási-kultikus funkció túl – gyakran a támogatók, alapítók és fenntartók hatalmi, illetve *reprezentációs igényeit* voltak hivatva

hirdetni. Azaz, egy-egy templom, kolostor és hozzá tartozó terek nemcsak a vallási-konfeszcionális kommunikáció, hanem társadalmi és politikai igények artikulálásának színtereivé váltak, illetve az alapító hatalmi-politikai és gazdasági pozícionáltságát demonstrálták. Az erre vonatkozó levéltári adatok és források viszont gyakran hiányosak, ilyenkor a kutatás többnyire a stílusjegyek alakulására figyel; b). a *mai*, megváltozott és a technikai civilizáció által felgyorsult *életvitel kontextusában* a kultikus és szakrális terek új módon értékelődnek fel. Már nem csak egy-egy közösség helyi vallási életének igényét hivatottak biztosítani (lehet, már a helyi vallási közösség is alaposan megfogyatkozott vagy eltűnően van), vagy nemcsak a turizmus számára jelentenek vonzerőt. A szakrális terek funkciója iránti mai igény sokkal inkább az, hogy e terek lehetőséget biztosítsanak a visszavonulásra, a belső csend megtalálására, a spirituális igény kielégítésére – természetesen temporálisan.

2. Változások a vallás funkcióját illetően

A keresztény szakrális építészet terén sokáig tartotta magát a tétel: a „liturgia az építkezés úrnője”⁶. Ez a tétel, bizonyos hangsúlyeltolódásokkal ma is megfigyelhető – hangsúlyeltolódás alatt itt a vallás szerepét és funkcióját érintő változásokat értem. De mi változott? Az utóbbi néhány évtized tapasztalata azt mutatja – Európa-szerte, de nálunk Magyarországon is – hogy a vallás, legalábbis intézményes formájában, elvesztette társadalmi folyamatokra gyakorolt hatását. Az egyes ember erkölcsi véleményformálásának és döntéseinek meghozatala terén már nem támaszkodik a keresztény egyházak morális monopólium-igényére, vallási közösségek nemcsak közéleti relevanciájuk tekintetében, de számarányaikban is megfogyatkoztak. Ennek eredménye pedig az, hogy korábbi kultikus-szakrális terek feladásra kerülnek, újabb funkcióknak adják át őket – mondhatjuk, profán használatra (mit

⁶ Hans KÖRNER / Jürgen WIENER (Hrsg.): »Liturgie als Bauherr«? Moderne Sakralarchitektur und ihre Ausstattung zwischen Funktion und Form, Essen: Klartext-Verlag, 2010, 7.

kezdjünk épületeinkkel rezignált kérdésre igazán senki nem találja a választ; nyugaton pl. a templomok szociális otthonok közösségi tereiként, könyvtárként vagy vendéglátóipari-turisztikai objektumokként kerülnek hasznosításra). A magyarázat e folyamatokra a szekularizáció folyamatára való hivatkozás. Viszont mélyebb vizsgálat előtt kiderül, hogy a szekularizáció tétele – amely hosszú időn keresztül kényelmes, de valójában reflektálatlan magyarázatként szolgált, s amely a vallásos kultúra hátrébe szorulását hirdette, valamint a közösségi terek alakításának terén is érezteti hatását – nem tartható.⁷ A szekularizáció tétele, pontosabban „mítosza”⁸, ugyanis mennyiségi mutatókra támaszkodik: plauzibilitását mérhető, statisztikailag igazolható számokból meríti, és csökkenő tendenciákra hivatkozik. De éppen ezért ingatag lábakon áll: nem számol ugyanis a vallásos magatartásformák tartalmának és sajátosságainak változásaival, átalakulásával. Ezt egy másik megközelítés, s ezzel együtt egy másik – nyilván a szekularizációval összefüggő – jelenség teheti lehetővé: a *vallás individualizálódása*. A vallás individualizálódása viszont gyakran együtt jár a vallásgyakorlás intézményes kereteinek meghaladásával. Vallás- és kultúrszociológusok – mint például Detlef Pollack és Gert Pickel⁹ – a vallás individualizálódásának és vallási intézményekről való leválásának tendenciáit vizsgálva a vallásos élet három dimenziójáról beszélnek: a hagyományos egyháziasság, az individualizálódott vallásosság, valamint az intézmény nélküli/egyházon kívüli

⁷ Vö. Peter BERGER: *Zur Dialektik von Religion und Gesellschaft. Elemente einer soziologischen Theorie*, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1973; Niklas LUHMANN: *Funktion der Religion* (stw 407), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977; José CASANOVA: *Der Ort der Religion im säkularen Europa*, in: *Transit Europäische Revue* 27 (2004), 86–106.

⁸ Ld. Hubert KNOBLAUCH / Bernt SCHNETTLER: *Die Trägheit der Säkularisierung und die Trägheit des Glaubens*, in: Hans-Georg Ziebertz (Hg.): *Erosion des christlichen Glaubens? Umfragen, Hintergründe und Stellungnahmen zum "Kulturverlust des Religiösen"*, Münster: Lit Verlag, 2004, 5-14.

⁹ Detlef POLLACK / Gert PICKEL: *Deinstitutionalisierung des Religiösen und religiöse Individualisierung in Ost und Westdeutschland*, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 55 (2003), 447–474.

vallásgyakorlás formáiról. Mindháromnak megfelel egy-egy indikátor:

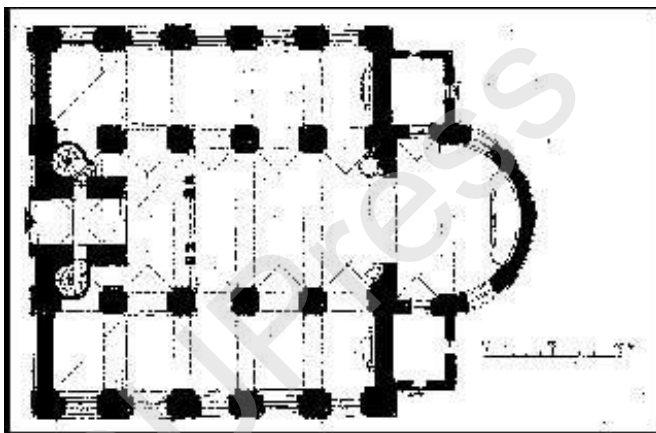
- a). a hagyományos egyháziasság égető kérdése a templomlátogatás mértéke, s ennek lehetőség szerinti optimalizálása (akár oktatási vagy szociális intézmények átvétele, illetve fenntartása által);
- b). az individuális vallásosság fő, s egyben egzisztenciális kérdése pl. az, hogy hol van Isten a szenvedésben vagy mi lesz a halál után?;
- c). az egyházon kívüli vallásosság érdeklődése a csodálatos gyógyulásokra, az asztrológiára, inkarnációra vagy más kultúrkörből származó ezoterikus ismeretre irányul.

Kérdésünk ebben a vonatkozásban a következő: a vallás megélésének megváltozott formái miként viszonyulnak a régi és új kultikus terekhez?

2.1. Nyilván, a vallás individualizálódása nem választható el a társadalom általános individualizációs folyamamtától. A vallás megélése tekintetében viszont ez azt jelenti, hogy az egyéni élmény és tapasztalat kerül a korábbi kollektív-közösségi tapasztalatok helyére. Az egyén, mint vallásos szubjektum, a személyesen megélt (hit)tapasztalatokra törekszik, ez lesz számára meghatározó. Mindez nem hagyja érintetlenül a vallás intézményes és közösségi formáit: relativizálja egy adott vallási intézményen belüli a korábbi, mesterségesen fenntartott különbségeket laikusok és klerikusok, titkok tudói és tudatlanok, tisztségviselők és alattvalók tekintetében. Olyan különbségek voltak ezek – részben ma is fennállnak –, amelyek a tér alakítása tekintetében is meghatározóak voltak. Elég utalni arra, hogy magának a „szakrális tér”-nek a fogalma már magában foglalja a szentnek a profántól való elválasztásigényét. A szakrális fogalom a latin *secare* szóból ered, jelentése levág, leválaszt, elkülönít. Ennek jegyében évszázadokon keresztül megfigyelhető a templomok szentélyeinek a templomhajótól való elkülönítése, kiemelt szerepe.¹⁰ S bár az építészeti stílus, az építés technikai-szerkezeti megoldásai, valamint a díszítés stílusjegyei koronként felmutatnak újabb és újabb igényeket és sajátosságokat, egy dolog nem változik: a szent cselekmények helyszíne és a nép

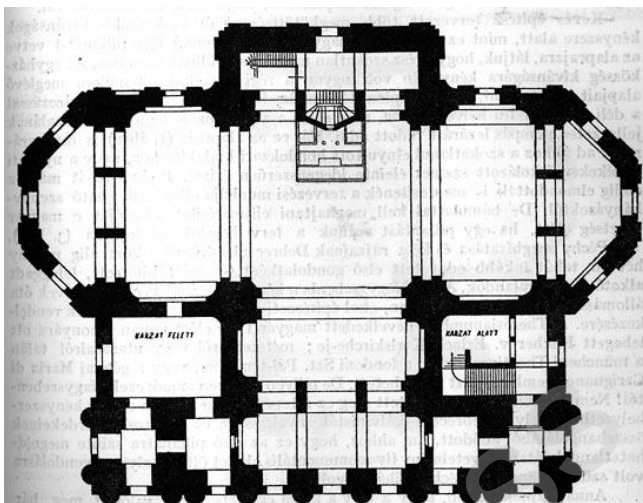
¹⁰ FREIGANG: Art. Kirchenbau I–II., 1061–1062.

számára fenntartott hely – bár kapcsolatban vannak egymással – mégis elkülönítésre kerül. Az oltártér a mise celebrálása, a szent jegyek átváltoztatása, a szentségek felmutatásának és őrzésének a tere, ahol kiemelt szerepe a felszentelt papnak, püspöknek van. A hívek áldozására legfeljebb a két tér, a szentély és a templomhajó határán kerül sor – ezen az elkülönülésén és szembeálláson még a híveket a szent cselekményekhez közelebb hozni hivatott liturgikus reformok vagy a centrális elrendezésű templomépítészet sem hozott lényeges változást.



1.ábra: Hódmezővásárhely

Ezen a tényálláson a protestantizmus csak részben változtat: lehet, hogy egyszerűen átfunkcionálja a korábbi teret, például az oltár eltávolításával, a szószék kiemelésével, a padok áthelyezésével (akár a szentély-térbe is). Vagy új építéseknel a templombelső kialakítása és a tér elrendezése a szószéket és az úrasztalát helyezi a középpontba, a hirdetett Igére (prédikáció) és a kiábrázolt Igére (úrvacsora) való figyelmesség jegyében. Ez a verbális kommunikáció primátusának tere, amint azt a Debreceni Református Nagytemplom elrendezése is mutatja.



2. ábra: Debreceni Református Nagytemplom alaprajza

De még ilyen értelemben is megmarad az elkülönülés tér által nyomatékossított ténye: a prédikátor vagy a liturgus különálló helye, ahonnan a kultusz szolgálatára feljogosított személy mindenki által jól látható módon vezeti, segíti, irányítja a vallásos cselekményt. Ilyen értelemben viszont a vallásgyakorlás intézményes formájának fenntartását, illetve áthagyományozását szolgálja – a tér pedig betölti funkcióját (bár kérdés, hogy ez a rítus felől nézve és teológiai értelemben valójában nem jelent-e inkább visszalépést, vagy jobb esetben stagnálást?)

2.2. Az intézményen kívüli vallásosság tekintetében e helyen olyan jelenségre szeretnék utalni, amelyet korunk szociálfilozófusa, *Hans Joas* „öntranszcendencia”-nak (*Selbsttranszendenz*) nevez. A „Szüksége van az embernek a vallásra?”¹¹ című munkájában arra a kérdésre keresi a választ, hogy tudunk-e egyáltalán ama tapasztalatok nélkül élni, amely a vallásokban fejeződik ki?¹² Nem a vallás

¹¹ Hans JOAS: Braucht der Mensch Religion? Über Erfahrungen der Selbsttranszendenz, Freiburg/Basel/Wien: Herder, 2004.

¹² JOAS: i. m., 17.

társadalmi együttélés számára hasznos funkcionális jelentősége érdekli, még csak nem is elvont teológiai igazságokat fejteget pl. arról, hogy mi van az emberi élet előtt vagy éppen után. Arra a személyesen megélt és megélhető tapasztalatra kíván figyelni, ahol az ember a lét végső határára érkezett, ahol olyan egzisztenciális megrendülésben és megtapasztalásban lesz része, amely félelemmel tölti el, ahol hagyományos vallási és nem-vallási értelmezési sémákkal nem tudja megmagyarázni, hogy mi történt. Ilyen tapasztalatokat az ember átélhet egyénileg és közösségileg: egy ámokfutó iskolában, veronai buszbaleset, földrengés és szökőár, terror a metróban stb. Lehet, első hallásra e példák említése több kegyeletet parancsol – tényleg így van! Mégis, ilyen és hasonló helyzetekben az egzisztenciális megrendülésnek olyan példáival találkozunk, ahol az ember úgy érzi, nem ura saját sorsának, egy ellenállhatatlan erő, félelmetes hatalom kiszakítja az élet megszokott rendjéből. Ugyanakkor ilyen helyzetekben a lét határára érkezett ember olyasmit is megél – az, aki közvetlenül és személyesen érintett, és az is, aki csak közvetett módon –, amit hétköznapiakban nem: az együttérzést, a tartós segítőkészséget, a megbocsátásra és megbékélésre való igényt – vagyis olyan tapasztalatokat, amelyek túlmutatnak a lét megszokott határain vagy az élet mindennapi szükségletein.

Nos, e lét határain túlmutató megtapasztalások – legyenek azok pozitív (pl. megbocsátás, fájdalomban való osztozás) vagy negatív tapasztalatok (elszenvedett veszteség), egyénileg vagy kollektív módon, személyes-privát síkon vagy közösségi szinten átélt tapasztalatok – értelmezésre várnak. Kézen fekvő lenne a következtetés: a vallás, s ezen belül a kereszténység itt jobb helyzetben van, hisz a hívő ember a vallásos értelmezés sémáinak segítségével könnyebben feldolgozhatja e tapasztalatokat, mint más. A valóság viszont nem ez: a teodícea kérdésével, azaz a szenvedés értelmének kérdésével évszázadok óta birkózik a kereszténység, de a Biblia embere is. Minden estere, legyen szó hívő vagy nem hívő, vallásos vagy magát agnosztikusnak tartó egyénről, a lét határmezsgyéjén átélt tapasztalatoknak kommunikációra van szüksége, s ez által megerősödéssre, megbizonyosodásra és olyan

erőtartalékra, amelynek segítségével az életet az ember – ahogy lehet – folytatni képes. Ilyenkor kézenfekvő valamibe belekapaszkodni, olyan valóság iránt tájékozódni, ami újból csak a saját egzisztenciájának határain túlmutat: ez már a vallás, a személyesen megélt vallás igazsága felé mutat. Ugyanakkor megtörténhet, hogy a tapasztalatok feldolgozásának folyamatában a nem hívő ember számára a vallásos értelmezések relevanciával bírnak – és fordítva, a hívő ember számára a nem vallásos egyén a hitben benne rejlő kételyt, az elbizonytalanodást reprezentálja, ami újból csak természetes és nagyon is emberi.

Milyen szerepe lehet ebben a folyamatban a tereknek? Nem kizárt, hogy szent helyek és szakrális terek üzenete, szimbolikája vagy a bennük megélt idő közelebb segíti az érintett embert az egzisztenciális tapasztalatok feldolgozásához, értelmezéséhez. Szakrális terek és helyek ugyanis a vallásos megtapasztalásnak, illetve a lét transzcendens meghatározottságának kézzel fogható, sűrített-tömörített szimbolikus eszközei. Olyan helyek, ahova el kell indulni, ahol el lehet időzni, ahol az ember engedi megérinteni magát és kiszakítani a hétköznapok valóságából. Egy forma, egy kép, gyertya, virág, illatok, zene, imádság mind ezt a hatást erősítik – közben nyilvánvaló lesz, hogy ez a tér nemcsak szinkron kommunikáció tere (a kortársakkal, azonos vagy hasonló tapasztalatokat átélő sorstársakkal), hanem aszinkron is: vagyis az érintett ember olyan térbe és formákba öltött értelmezési sémákkal találkozik, amelyek korábban hasonló emberek hasonló tapasztalataiból születtek. Egy szentély, katedrális, szakrális tér ugyanis nemcsak a korábbi kultusz színtere, hanem korábbi nemzedékek hit- és élettapasztalatának *manifesztációja* is.

Ugyanakkor nem kizárt, hogy korábban nem kultikusnak szánt, de egyéb közösségi tér is az emlékezés, a fájdalom, a saját egzisztencián túlmutató szakrális térré válik: egy iskola aulája, egy baleset helyszíne – ahol az ember kénytelen megállni, ahol gyertyák, virágok, zene, emléktárgyak vagy imádságok segítségével egyénileg vagy közösségileg rákérdez a lét végső értelmére. Profán helyszínek olyan terekké válnak ahol minden különösebb célzatosság és számítás nélkül az ember – csak úgy – megállni kényszerül, s öntudatlanul

vagy tudatosan (?) megérintődik az élet ama végső meghatározottsága által, amely végső soron nem az ő kezében van, és nem rendelkezik vele. Teológiailag nézve nincs is ezzel probléma – hiszen a rendkívüli és kivételes kategóriába tartozik, amelynek alapját egy a Krisztus kereszthalálának pillanatában bekövetkezett esemény adja meg: kettéhasad a templom kárpitja – az a határ, amely eddig válaszfalként ott meredt a szentély és a nép számára fenntartott tér, a fánum és a profanum, a szent és a világi között. Ugyanis bibliai-teológiai alapon amikor az Isten közelségére és az istenkapcsolat lehetőségére kérdez rá az ember, akkor a vele való találkozás, illetve a hittapasztalat helyszíne nem egy ősidő óta elkülönített, földrajzilag és történelmileg behatárolt hely. Hogy Isten hol és mikor jelenti ki önmagát, az az ő szuverén döntése – de amikor az ember ezt megtapasztalja, akkor döbben rá arra, hogy az Isten ember kapcsolata nem merül ki pl. az élet fogantatásával, a születéssel vagy éppen az életből való távozással. Az Isten jelenléte és teremtő akarata teljes egészében átfogja emberi-földi egzisztenciát, de az azt megelőző és azt követő időszakot is, és végső soron el van rejtve az ő létében. Mindez – nevezzük újból transzcendens meghatározottságnak – érvényes nemcsak a hívő, de minden ember számára egyaránt.

3. Hagyomány és újítás a kultikus tér alakítása tekintetében, a vallás megváltozott funkciója értelmében

Az előbbieken említésre került: a vallási tudat individualizálódása egyrészt vallásos intézményeken kívüli vallásos magatartásformákat mutat. Másrészt e tendencia tetten érhető a kereszténységben belül, pontosabban az intézményes egyház keretei között is. Ennek értelmében a vallás individuális olvasata így hangzik: emocionális élményt biztosítani a spirituális tartalmak után tájékozódó ember számára, s ezt az építészeti esztétikai eszköztárával hivatott reprezentálni. Vagyis, a kultikus építészeti elsődleges feladata ebben az olvasatban már nem az, hogy a vallásközösség számára biztosítsa az összegyülekezés színterét (mint az őskereszténység idején történt), vagy, hogy rituális tartalmakat, valamint erre épülő teológiai koncepciókat jelenítsen meg materializálódott formában. Napjaink

szakrális épületei (új projektjei) már nem a tér vallási ihletésű lehatárolásai. A modern vallásos tudat sokkal inkább azt várja a szakrális tértől, hogy megérintsen, hogy jelezze ama Másik valóságot, hogy alternatívát biztosítson a hétköznapival, a megszokottal szemben. De pont ezen a ponton jelentkezik egy tartalmi nóvum, nevezetesen annak a kérdésnek a tisztázása, hogy miként viszonyuljanak egymáshoz a szakrális tér alakítása érdekében egy konkrét épület adottsága(i), az építészeti/művészi eszközök, valamint a közösséget érintő teológiai, liturgiai és pasztorális szempontok? Erre nézve álljon itt két példa:

3.1. A *Heidelberg-Handschuhsheimeri* Evangélikus Gyülekezet *temploma* 1910-ben épült. Alaprajza görög keresztre került elhelyezésre, így a hajó és kereszthajó, és a három karzat kb. 1000 ember számára volt képes ülőhelyet biztosítani. A belső tér akkor az ún. Wiesbadeni Program¹³ jegyében került kialakításra. A lényege e főleg református ihletésű programnak a *kultikus tér egysége* (vagyis a hívők és klérus/liturgus elkülönítésének mellőzése), az *úrvacsorai közösség együtt ünneplése* ugyanazon a térben, valamint a *szószék és az oltár egysége*.¹⁴ Ezért e program jegyében való templomépítés az oltárt, a szószéket és orgonát egy egységként kívánta elrendezni a templomtér középső tengelyében, szemben a gyülekezettel – a reformátori egyetemes papság elvének értelmében, miszerint nincs szükség elkülönített szentélyre és hajókra (ezért is a görög kereszt alaprajz). A gyülekezet egységét a tér egysége hivatott kiábrázolni, az úrvacsorában való részesedés nem az elkülönített szentélyben vagy a szentély és hajó találkozásánál, hanem a gyülekezet terében kell, hogy megtörténjen. A szószék – ahonnan a Krisztus evangéliuma, a

¹³ Ld. Peter GENZ: *Das Wiesbadener Programm. Johannes Otzen und die Geschichte eines Kirchenbautyps zwischen 1891 und 1930.* Kiel: Ludwig Verlag, 2011; FREIGANG: Art. Kirchenbau I-II., 1125; Harold HAMMER-SCHENK: Art. Kirchenbau IV., in: Horst Robert Balz et. al (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 18, Berlin / New York: Walter de Gruyter, 1989, 498–514.

¹⁴ HAMMER-SCHENK: Art. Kirchenbau IV., 507.

hirdetett Ige hirdettetik – egyenrangú az oltárral/asztallal, ahonnan a kiabrázolt Ige közlésre kerül. Mindezt erősíti a székek vagy padok amfiteátrum-szerű elrendezése, annak jeleként, hogy a gyülekezet körében kerül sor az Ige hirdetésére, az Isten dicsőítésére és az úrvacsora/eucharisztia ünneplésére. (A Debreceni Nagytemplom elrendezése is hasonló elgondolás felé mutat. ld. 2. ábra. Bár a hirdetett Ige jobb akusztikai érvényesülése érdekében felmerült ugyan a kör alaprajzú templom építésének gondolata, de gyakorlati szempontból – mivel már megvolt a régi, 1802-ben leégett templom fundamentuma, és új alapozásra a talaj adottságai nem bizonyultak megfelelőnek – ez elvetésre került.¹⁵ Az úrasztalát körülvevő robusztus korlát funkciójára nincs, csupán készítőjére van utalás,¹⁶ de tény, hogy elválasztja a hívőket a korláton belül szolgálatot teljesítő lelkészeketől, s ez teológiai és liturgiai szempontból visszalépést jelent a téralakítás eszközeivel való elkülönítés felé).

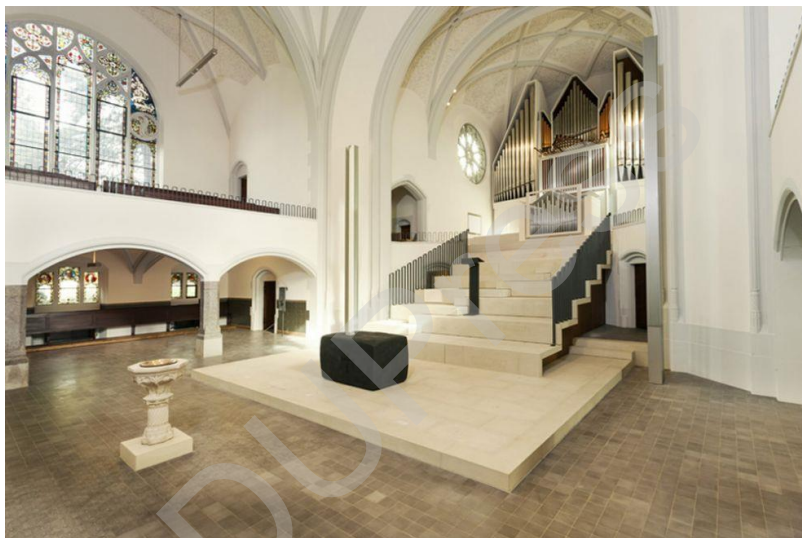
A heidelbergi templom 1960-ban renoválása során ez az egység megbontásra került: a szószék közelebb került a gyülekezethez (a hirdetett Ige, vagyis a prédikáció elsőbbsége miatt), de ezzel az a fajta elkülönülés is megtörténik, amelyről fentebb beszéltünk: a prédikátor és a tanítást hallgató gyülekezet között. A 2012-es felújítás során viszont újból az eredeti wiesbadeni program kerül előtérbe, de némiképp kiszélesítve a mai hitélet igényének és teológiai, illetve gyülekezetépítési programnak a jegyében (a felújítás elvi részét építésszemből, teológusokból, egyházzenészből és egyháztagokból álló munkacsoport készítette elő). Az új koncepció¹⁷ abból az alapfelismerésből indul ki, hogy az istentisztelet mindig és

¹⁵ SZABADI István: A Debreceni Nagytemplom. Fejezetek a debreceni református egyház és Nagytemplom történetéből, Debrecen: Tóth Könyvkereskedő és Kiadó, 2008, 72.

¹⁶ Uo. 74.

¹⁷ Ld. Gunnar GARLEFF: Gottesbegegnung in Raum feiern. kreuz.weg.wandel – Gottesdienst zur liturgischen Raumerfahrung, in: Jochen Arnold / Adél Dávid (Hrsg./Eds.): Europäischer Gottesdienstatlas. Protestantische Perspektiven auf den Gottesdienst / European Atlas of Liturgy. Protestant Perspectives on Worship Services, Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2018, 228–240. Angol nyelven: uo. 241–253.

tulajdonképpen történés, esemény: az Isten találkozása az emberrel az Ige és Szentlélek által. Nem rendezvény, nem vallásos kulturális program, hanem történés. Erre viszont meghatározott térben kerül sor: az istentisztelet esemény a térben. Ezért a tér alakítása nem mellékes, a liturgikus tér az Evangélium kommunikációjának „rendezője”.¹⁸ Vagyis, olyan legyen a tér, amely nem lefolytja, nem nehézkessé teszi, hanem segíti a vallásos megtapasztalást, a Krisztussal és egymással való közösség megélését.



¹⁸ GARLEFF: Gottesbegegnung, 229.



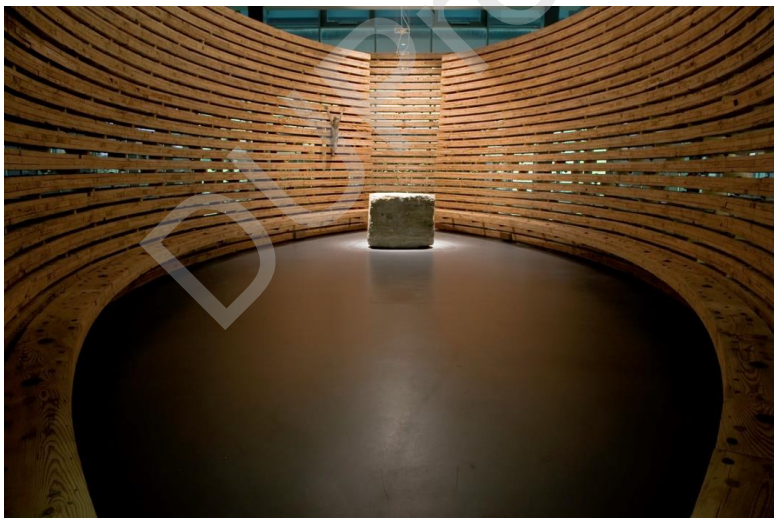
3–4. ábra: Heidelberg-Handschuhsheim Friedenskirche – a tér és istentiszteleti-liturgikus használat közben

A cél tehát: a hittapasztalat megélését lehetővé tenni a tér által az egyén és a közösség számára; ugyanakkor minden olyan akadályt elhárítani, amely a vallásos alkalmat statikussá teszi, vagy amely fizikai eszközök (zsúfolt padosorok) formájában, illetve a térben való közlekedésre és helyváltoztatásra irányuló instrukciók által megzavarja a megtapasztalásnak ezt a közvetlenségét, a történés átélését. És mivel az istentisztelet nemcsak egy érzékszerv által von be a történésben (pl. a prédikáció hallgatása által), hanem az eucharishtiában/úrvacsorában való közös részesedés által, éneklés és ima által, emlékezés által, szükséges, hogy a térben való szabad mozgás és az érzékelés(ek) felé való terelődés (optikailag és fizikailag is) lehetővé váljon.

3.2. A szakrális tér alakításának a vallási-spirituális szempontokkal való összekapcsolására a második példa a *Johannes Wesling-Klinika kápolnája*, a vesztfáliei Minden városában, Németországban. Az

alkotó Susanne Tunn,¹⁹ aki jelenleg a Salzburgi Nemzetközi Művészeti Akadémia professzora.

A mesterséges szigeten, víz által körülvevett üvegpavilon közepén, mintegy 70 m² területű, kb. 4,5 méter magas, ellipszis formájú faépítmény egy 19. századi lovagterem fa boltíveinek újra felhasználásával készült. A 23 fa boltív vízszintes egymásra helyezése adja a kápolna oldalfalait, de mivel nem fedik teljesen egymást, az ívek között átszűrődő fény különös hatást kölcsönöz a térnek. Az ellipszis egyik gyújtópontjában durva megmunkálású kőtömb áll, oltár, illetve úrasztala gyanánt, nyilván az istentiszteletekre, misékre való tekintettel. A kettős, de mégis légies tér lehatárolása (az üvegpavilonban ellipszis formájú fa boltívek által behatárolt tér) középkori kolostorok kerengőit idézi – a modern és merész formatervezés művészi eszközei mégis a valóság újraértelmezésére, a vallásos megtapasztalás megélésére invitálnak, a jelenben.



5. ábra: a Johannes Wesling-Klinika kápolnája, Minden, Németország

¹⁹ Ld. <http://www.susannetunn.de/> (utolsó letöltés 2019. 02. 09.).

Az anyagában és formatervezésében is lenyűgöző kápolna viszont nemcsak az istentisztelet vagy a mise tere, hanem a kórház funkcionális-rationális felépítményének ellenpólusaként a csend, a hétköznapi dolgok, információk, szorongások megszakításának, az élet misztériumára való ráérzésnek a helyszíne.²⁰ Olyan tér, ahol emberek – a kórház betegei vagy hozzátartozói betérnek, elcsendesednek – megérintik az anyagot: a fát, észlelik az egykori szegek vagy csapok helyeit, az anyag struktúráját. Odamennek a kőoltárhoz, amelynek szintén megérintik, végig simítják anyagát. Naponta 50-100 ember fordul meg ebben a térben. De hol található ma olyan tér, ahol ilyen kötetlenül lehet mozogni, a teremtés elemeit és valóságát érzékelni, az élet történéseit tudatosítani, ahol az ember magát a világ részeként értelmezheti? Ez a tér egyszerre jelent elrejtettséget, átölelő erőt és távlatot, perspektívát – valami olyasmit, ami a megtapasztalható valóságon túlmutat.

Az intézményes egyházak (protestáns és katolikus felekezetek képviselői) tettek ugyan próbálkozást arra nézve, hogy székek beállításával, krucifix elhelyezésével saját vallásos hagyományaik értelmében és megszokott módon tegyék használhatóvá, még funkcionálisabbá e teret. Ez viszont inkább rontotta a hatást: ugyanis vallási-konfesszionális szubkultúra eszközeivel kívánták kimondatlanul is érzékeltetni azt, hogy ki is a gazdája e vallásos térnek, milyen értelmezési sémákkal kell választ adni az emberi tapasztalatokra.²¹ Az ilyen próbálkozás viszont valójában nem segíti, hanem újból behatárolja a teret, felosztja a teret, leszűkíti a megtapasztalást, elválasztja a vallás hivatalos képviselőit és az életkérdéseire választ kereső embert; vagyis valami olyasmi történik, amiről a konferenciameghívóban ezt olvastuk: ha a kultusból kultúra lesz, az hanyatlás...

²⁰ Jan HOET: Zwischen Mächten und Menschen (Kapelle 2004–2008), http://www.susannetunn.de/pdf/KAPELLE_Hoet_D.pdf (utolsó letöltés 2019. 02. 09.). Ld. még Susanne TUNN: Kapelle (Chapel). 2004–2008, mit zahlreichen Farbfotos, Kirchberg (Österreich): Artbook-Verlag, 2008.

²¹ Andreas MERTIN: Einladung zur Erfahrung. Religiöse Räume nichtkirchlicher Einrichtungen entfremden die Kirchen, in: Zeitzeichen 1/2009

De ha a spirituális és teológiai szempontokat megértő művész eredeti koncepciója szerint nézzük e teret, akkor a teátrális-programszerű vallási rendezvények koncepciójától el lehet mozdulni – a kultikus tér segítségével és megfelelő alakításával – a megélt istentapasztalat, az élet misztériumára való ráeszmélés, a *communio*, az Isten jelenlétében való részesedés irányába – sőt, az individuális vallási magatartásformáktól a közösségi megtapasztalások megélésének igénye felé. Erre pedig a Minden-i kápolna kiváló példa.

Befejezés:

Évszázadok kultikus építészetére – minden művészi és építészeti értékük ellenére – épp az a feszültség jellemző, hogy a látható forma és a lelki tartalom nem feltétlenül identikus egymással. Ez tapasztalható mind római katolikus, mind pedig protestáns vonalon. Vannak viszont olyan örömdetes próbálkozások – amint a fenti példák mutatják –, amelyek abból a felismerésből és teológiai meggyőződésből indulnak ki, hogy az istentisztelet nemcsak a verbális kommunikációt és a racionális megértést, hanem az ember teljes testi-lelki egzisztenciáját és érzékelését érinti. Ez pedig szükségszerűvé teszi annak kifejezését, hogy az istentisztelet tere a hitbéli megtapasztalás és a találkozás tere legyen. Ha ez így van – nevezetesen, hogy a tér alakításának igénye új módon kerül összefüggésbe a vallásos megtapasztalással, valamint a hit megélésének és értelmezésének igényével –, a kultusz és a kultúra kapcsolata nem feltétlenül jelent hanyatlást, hanem olyan útkeresést, amely a transzcendens és az immanens kapcsolatának megélésére és új módon való kifejezésére törekszik.

DUPress

TÖRÖK Dávid DLA egyetemi tanulmányait, a Budapesti Piarista Gimnázium elvégzése után 1997 és 2003 között a BME Középülettervezési tanszékén végezte. 2001-ben Komplex tervének kísérleti makett-sorozatából TDK munkát készített, mely a művészeti szekció első helyezése mellett rektori különdíjban részesült. 2001 és 2002 között két félévet töltött Milánóban Giorgio Grassi műtermében. 2013-ban a BME Építészmérnöki Karán doktori címet szerzett. Legfontosabb szakmai tapasztalatait Balázs Mihály műtermében szerezte. 2010-ben dmb műterem névvel önálló építészirodát alapított Falvai Balázssal és Nagy Mártonnal közösen. Legfontosabb megépült munkáik a Nagykanizsai Boldog Donáti Celesztína Óvoda, a Tatai Látássérültek Rehabilitációs Intézete, az Ürömi Szent György plébánia, valamint a frissen elkészült Magyarszentek közösségi ház. 2011-től a Debreceni Egyetem Építészmérnöki tanszékének oktatója, 2014-től docense. Nős, öt gyermek édesapja.

Török Dávid

A KÜSZÖBTŐL AZ OLTÁRKŐIG – építészeti séták Török Ferenc templomaiban

Bevezetés

Amikor az építészet és a szent kapcsolatára gondolok, először mindig Fra Angelico: Angyali üdvözlés¹ című festménye jut eszembe. A firenzei Convento di San Marco-ban található, 1450-ben készült festmény összetettségét nem csak a középkori keresztény szimbolika szépsége jelenti. A képen megjelenő kert, az angyali üdvözlésnek helyet adó fedett-nyitott tér, maguk a figurák sajátos harmóniát sugároznak. Érzésem szerint ez a harmónia az építészet elsődleges feladatának: a biztonságnak, védelemnek elegáns, egyszerű, tiszta megjelenése. Elsősorban nem a tető mint fizikai védelem jelentette biztonságra gondolok, hanem - Anthony Gormley szavaival élve - a „hollét bizonyosságára”², a világban való „benne-létünk” biztonságára. A kettő csak együtt értelmezhető. A természeti erőktől való védelem éppúgy fontos összetevője a képen rejlő harmóniának, mint az angyal jelenléte, a szellemi világ e kézzel fogható megjelenése. A képen rejlő erő régóta

1 http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/73_a_kzpkori_hortus_conclusus.html

2 vö.: <http://www.anthonygormley.com/projects/item-view/id/241#p0>

foglalkoztatja nem csak a képzőművészeket, művészettörénészeket, de az építészeket is. Alvar Aalto egy 1926-ban írt cikkének bevezetőjében, gondolati alapvetésének illusztrálására ezt a képet választotta.



Aalto rövid írása a római átriumház alaptípusának újrafelfedezését szorgalmazza a finn lakóházépítészet terén. Kiindulási pontja a skandináv építészet azon hiányossága, mely szerint túlzottan markáns a belső és a külső tér szétválasztása. Hiányoznak azok az elegáns átmeneti terek a külső és a belső zóna határán, melyek megvannak a déli „civilizált éghajlatú vidékeken”³. Arra hívja fel a figyelmet, hogy egy átlagos családi ház esetében az élettér nem a fűtött belső térbe lépéskor kezdődik, hanem a kertkapun történő áthaladáskor. Ez az igazi határa a privát és a közösségi térnek. A kerítésen belül már sokkal nagyobb nyitottságra lenne szükség egy szoba és a kert között. A nyitott, félig nyitott és zárt terek

3 vö.: Alvar Aalto: From the doorstep to the living room, 51.o.,
courses.arch.ntua.gr/.../A.Aalto_From%20doorstep%20to%20living%

együttesére lenne szükség annak érdekében, hogy a megérkezés pillanata átélhető legyen. Alvar Aalto az előszoba vagy hall újraértelmezését szorgalmazza egy felülvilágított központi tér formájában, mely a nyitott udvarterek (római átriumház) karakterével rendelkezik⁴. Egy ilyen átmeneti tér tölthetné be a skandináv építészetben a fedett-nyitott terek hiányát. Ennek a téri helyzetnek az illusztrálására használja Aalto Fra Angelico képét, mely „a szobába lépés tökéletes példáját tárja elénk. Az emberi lény, a szoba és a kert hármassága az otthon elérhetetlen ideálképét jeleníti meg”⁵. Nagyon szépen fogalmazza meg Aalto, ahogy a képen látható építészeti elemek: a szoba, a fal és a kert kiemelik a figurát, és sugallják „a tudatban betöltött szerepét”⁶. A fentiekben megidézett cikk címe: „From the doorstep to the living room”, vagyis „A küszöbtől a nappaliig”.

Aalto gondolatmenetében az „építészeti séta”, ami igazán megragadott. Egy útvonal, amit a megérkezés előtt megteszünk. A kertkaputól a szoba meghitt, zárt teréig. Nem egyszerűen a környezeti hatásoktól védett térbe lépés teszi fontossá ezt az sétát, hanem a „tudat felkészítése az új életbe lépésre”⁷.

A modern kor templomának előképe az otthon. A templomépítő előtt már nem a katedrálisok előképe, hanem a „caenaculum”, az utolsó vacsora ebédlője lebeg. Ebben a látszólag deszakralizáló folyamatban jelent fontos párhuzamot Aalto gondolatmenete, aki a megérkezés szakrális fontosságát hangsúlyozza a lakóépületek esetében. Ez a párhuzam indított arra, hogy a következő néhány fejezetben megvizsgáljam a templombaérkezés folyamatát Török Ferenc válogatott munkáiban.

4 vö.: uo., 49.o.

5 uo.: 50.o.

6 Alvar Aalto: From the doorstep to the living room, 50.o.,
courses.arch.ntua.gr/.../A.Aalto_From%20doorstep%20to%20living%...

7 uo.: 51.o.

Küszöb



Mielőtt a konkrét helyzetek elemzését elkezdenénk, két apró megjegyzés kívánkozik még a bevezető gondolatokhoz. Az első figyelemre méltó fogalom, a már címben is szereplő küszöb. Alvar Aalto leírásából megtudhattuk, hogy a kint és a bent határát jelentő küszöb milyen fontos a megérkezés szempontjából. A küszöb, a maga hétköznapi valósága ellenére, mindig is önmagán túli jelentésekre utalt. Határszimbólum, egy új világba való belépés kezdete nem csak a szakrális építészetben⁸. Egyszerre fejezi ki az elválást és az összekapcsolódást. Mircea Eliade felhívja a figyelmet arra, hogy egy lakóhely bejárati küszöbe minden korban kiemelt jelentőségű hely volt. „A küszöbnek vannak „felvigyázói”, istenek és szellemek, amelyek megátolják emberi ellenségek és démoni, valamint betegséghozó hatalmak bejárását. A küszöbön áldozatot

8 vö: <https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tkt/szimbolumtar/ch02.html>

mutatnak be az örökös istenségeknek.” A küszöb nem csak megtestesítője az átmenetnek, hanem szimbóluma is⁹.

Ha egy építészeti mű lényegét kutatjuk, meg kell értenünk a megszokott, hétköznapi tárgyak jelentőségét. A találkozás egy építészeti művel akkor válik teljessé, ha teret engedünk a látszólag egyszerű, megszokott részletek valódi jelentőségének. „Egy valódi építészeti élmény olyasmiket tartalmaz, mint például megközelíteni egy épületet vagy szembetalálkozni vele, és nem egyszerűen annyit, hogy érzékelünk egy homlokzatot. Sokkal inkább a belépés tapasztalatát, mintsem az ajtó vizuális formatervezettségét; sokkal inkább az ablakon átnézést, mintsem az ajtó vizuális formatervezettségét; sokkal inkább az ablakon átnézést, mintsem az ablakot a maga tárgyszerűségében; sokkal inkább a meleg szférájának birtokba vételét; mintsem a stíluselmként felfogott kandallót. Az építészeti tér megélt tér, nem pedig fizikai űrtartalom, és a megélt tér mindig túlmutat a geometrián és a mérhetőségen.”¹⁰

Eliade állítása szerint a vallásos ember számára a templom bejárata még ennél is nagyobb jelentőséggel bír. A templomba lépve egy új téri minőségbe kerülünk át, a hétköznapi világból a szakrálisba érkezünk, ugyanis a semleges és homogén tér profán felfogásával szemben a vallásos ember számára a tér nem homogén. „Törések és szakadások találhatóak benne; olyan részeket tartalmaz, amelyek minőségileg különböznek a többitől.” Ennek szemléltetésére Eliade a Bibliából jól ismert jelenetet vetíti elénk: „Mózes megpillant egy lángoló csipkebokrot, mely annak ellenére, hogy teljesen lángbaborult, sosem ég el. Mózes elindul a csipkebokor felé és az Úr hangját hallja: „Ne jöjj ide közel, vedd le a te sarudat lábaidról, mert a föld, melyen állasz, szent föld.” (2, Mózes, 3,5).¹¹

9 Mircea Eliade: A Szent és a profán, 7.o.

www.sze.hu/~koti/Szakirodalom/szent%20E9s%20prof%20E1n.doc
mircea eliae a szent és a profán

10 Juhani Pallasmaa: A bőr szemei, Typotex, Budapest 2018, ford.: Veres Bálint, 92.o.

11 Mircea Eliade: A Szent és a profán, 5.o.

„A hívő ember számára a templom más térben áll, mint az utca, amelyben található. A templom-belsőbe vezető ajtó arra utal, hogy itt megtörik a térbeli folyamatosság. A két tér között emelkedő küszöb a két létezési mód, a profán és a vallásos közötti szakadékot is jelzi. Egyszerre az a korlát, választóvonal, határ, amely a két világot elválasztja, és az a paradox hely is, amelyen e két világ találkozik, és amelyen létrejöhet az átmenet a profánból a szakrális világba.”¹²



Séta

A második megjegyzés a séta fogalom megvilágítását szolgálja, mely a „küszöbtől az oltárig” gondolat folyamatjellegének fontosságát hangsúlyozza. Alvar Aalto a már idézett cikkében felhívja a figyelmet arra, hogy a családi ház valódi bejárata nem a kertből a lakótérbe nyíló ajtó, hanem a kerítést megszakító kertkapu, mert az választja szét a privát és a közösségi zónát. Ez által a fűtött belső térbe érkezés nem egyszerűen a küszöb átlépésének pillanata, hanem a kertkaputól a hallig, vagy éppen a nappaliig terjedő

12 uo.: 7.o.

folyamat. Aalto a cikkben javaslatokat fogalmaz meg a hazatérés útvonalának dramaturgiájával kapcsolatban annak érdekében, hogy a megérkezés öröme átélhető legyen. Gadamer a „Szép aktualitása” című írásában felhívja a figyelmet arra, hogy az építményeket éppúgy olvasnunk kell, mint a műtárgyakat. „Vagyis ne csak úgy nézzünk rá, mint egy fényképreprodukcióra, hanem járjuk körbe, járjuk be azért, hogy ezzel lépésről lépésre mintegy felépítsük magukban.”¹³

Ennek a megismerési folyamatnak a szemléltetésére használtam a „séta” fogalmát abban az értelemben, ahogyan azt Lucius Burchkardt a tudományos kutatás céljává tette¹⁴. Meggyesi Tamás „Promenadológia” címet viselő írásának bevezetőjében így foglalja össze a „Sétatudomány” legfontosabb alapvetését: „a Promenadológia célja környezetünk koncentrált és tudatos érzékelése, valamint ennek során a puszta látásnak átalakítása megismeréssé.”¹⁵ A séta, egy meghatározott útvonal végigjárása, a megismerés egy magasabb szintjét ígéri számunkra.¹⁶ Hasonló gondolatot találunk Juhani Pallasmaa A Bőr szemei című, az építészet és érzékelés kapcsolatáról írt költői írásában. Pallasmaa

13 Hans Georg Gadamer: A szép aktualitása, 161.o, sorozatszerkesztő: Bacsó Béla, T-Twins kiadó, 1994. ISBN 963 7977 73 2.

14 Lucius Burchkardt 1980-ban a kasseli Főiskolán fejlesztett ki egy új tantárgyat és kutatási témát, ami részben szociológiai, részben tájépítészeti jellegű, és ami az Építészeti és a Tájépítészeti szakon kapott helyet. Meggyesi Tamás: Promenadológia, 2.o., Budapest 2011.

15 uo.3.o.

16 Meg kell jegyezni, hogy Promenadológiai értékzésében Meggyesi Tamás erős kritikát fogalmaz meg az építészek tárgyszemléletével szemben, és éppen ennek a statikus szemléletnek a feloldására ajánlja a sétát, a nagyobb környezeti összefüggések észlelésére, megértésére. A sétát nem egy adott objektum megfigyelésére, hanem egy város, városrész, utca megismerésére használja. Mindezek figyelembevételével, mivel célunk éppen az, hogy a szóban forgó építményeket ne mint címlapképeket, hanem mint egy adott környezet, közösség önálló identitással bíró elemeit ismerjük meg, talán megbocsátható a séta szó használata a konkrét telplomok elemzése kapcsán is.

szintén nagy jelentőséget tulajdonít a megérkezés folyamatának, azoknak a pillanatoknak, amikor érzékszerveink kapcsolatba kerülnek az épített környezetünkkel. „A várossal testemen keresztül lépek érintkezésbe; lépteim mérik meg az árkádsor hosszát és a tér szélességét; tekintetem öntudatlanul vetíti rá testemet a katedrális homlokzatára, ahogy bebarangolja annak formáit és szegélyeit, érzékelve mélyedéseinek s kitüremkedéseinek méreteit; testem tömege a katedrális kapujának súlyosságába ütközik, és kezem megragadja a nagy kilincset, mielőtt belép a mögötte elterülő sötét csendbe.”¹⁷ Pallasmaa leírásában megragadó, ahogyan a katedrális nem mint tárgyat szemléli, nem a látvány a meghatározó az épület érzékelésében. Sokkal fontosabbak azok a folyamatok, melyek saját belső világunk kivetülését jelentik az adott építészeti mű szemlélése közben. A látás jelenkori hegemoniájával szemben, többi érzékszervünk használata azért is fontos, hogy az egyszerű képi látvány helyett megérezhessük építészeti sétánk során a szellemi világ jelenlétét.

A szerzetes építész Hans van der Laan építészeti és szerzetesi felfogásának kiindulópontja, hogy Krisztus megtestesülésével a „Szent” a világba költözött. Ahogyan jelmondata is mondja: Isten összebékítette a „legkisebbet a legnagyobbval” (ima summis). Ezáltal válik a profán tér a liturgia szent terévé és a profán idő szent idővé. Ahogyan Eliade fogalmazza: A „világ” (vagyis a „mi világunk”) olyan univerzum, amelyben a szent már megnyilatkozott, és amelyben ezért lehetővé és megismételhetővé vált a síkok áttörése.”¹⁸ A Valsi kolostoregyüttes templomterébe belépve a hétköznapi tárgyak már nem a profán világ részei, már csak liturgikus jelentőségük létezik - miként a liturgia kezdetét jelző csengő sem hétköznapi tárgy többé, egyetlen feladata a szent idő kezdetének megjelenítése. Ebbe a szakrális világba a templomajtón keresztül jutunk be, de ez a belépés sokkal érzékenyebb, mint

17 Juhani Pallasmaa: A bőr szemei, Typotex, Budapest 2018, ford.: Veres Bálint, 56.o.

18 Mircea Eliade: A Szent és a profán 8.o

kitárni egy ajtót a csengőszóval telített térbe¹⁹. A szent térbe lépés nem egyszeri pillanat. A kolostor bejáratától a templom küszöbéig egy tudatosan koreografált útvonalon keresztül jutunk el. Ennek a sétának fontos eleme többek között a kerengő egyszerre zárt és nyitott tere, mely a templom szakrális terét, a liturgia szent idejét elválasztja a profán tértől is időtől. Jonathan Middleton a valse kolostoregyüttesről szóló elemzésében az ég felé nyitott átriumtér előkészítő szerepe mellett a templomkapuhoz vezető lépcső jelentőségét is hangsúlyozza. Az ő megfogalmazásában a lépcsőfokok szerepe – azontúl, hogy felvezetnek minket a templomtérhez – a „bukdácsolásban” rejlik²⁰. Mert a tudatosan alacsonyra vett fellépési magasság a lépés sebességének csökkentésére kényszerít, ezzel is a templomtérbe érkezés pillanatának jelentőségét készíti elő. Ez az apró építészeti gesztus is érzékelésünknek azt a tudatalatti rétegét célozza, mely némán, láthatatlanul válik a találkozást meghatározó élménnyé.



19 vö.: Jonathan Middleton: Space, time and van der Laan, 63.o. = <https://middletonvanjonker.files.wordpress.com/2012/07/space-time-van-der-laan-web.pdf>

20 uo.: 65.o.

Révfülöpi nyitott templomtér



1992-ben fontos kiállítást rendeztek a Budapesti Műszaki Egyetem központi aulájában. A „30 év az alma materben” című egyéni kiállítást Csete György a „Műegyetem 1956 utáni történetében párját ritkító”²¹ kezdeményezésnek nevezte. Megnyitó beszédében azt állította, hogy a Forradalom óta ez az első olyan önálló tárlat, ahol egy magyar építész, a műegyetem egyik tanára saját munkáit állítja ki. A kiállítást a „megnyugvás szigetének titulálta, a „business parkok” által uralt alkotói légkör tengerén. Értékelése szerint a kiállítást rendező Török ferenc munkái különös gonddal, mívesen kimunkált épületek. A szocializmus nagyipari termelésének időszakában az építész-tanár munkásságának kézműves karaktere meghatározó volt az egyetemi ifjúság körében. A bemutatott épületek mellett már a kiállítás egyedi installációja is különös hangulatot teremtett. A rendezvénytér közepén egyszerű

21 Csete György: Templomépítő, Új Magyarország magazin, II. évfolyam, 103. szám 15.o, 1992 május 2.

könyvtároló dobozokból épített 3 m magas falak templomterre emlékeztető teret zártak közre. A falak belső felületén az alkotói és tanári pálya legfontosabb mérföldköveit bemutató tablókat helyeztek el. Török Ferenc hozzáállására jellemző módon, a kis teresedés szentélyszerű kitüremkedésében, pontosan a bejáratallal szemben, az aula hossz tengelyében nem a legfontosabb épületek jelentek meg, hanem mesterek, kollégák és tanítványok arcképei. A fontosabb megépült épületeket bemutató fényképes tablók, rajzok, feljegyzések az íves oldalfalakon sorakoztak. Csete György a bemutatott templomok kapcsán a „meghitt kápolnák” kifejezést használta. Nem „katedrálisok, hanem jó értelemben vett betlehemi istállók”. A meghittséget árasztó templombelsőik dicsérő szavai mellett, egyetlen finoman elrejtett kritikus kérdés hangzott el: ezek a „zárt kicsi templomerdők lehetnek volna nyitottabbak az elmúlt évtizedek szellemi üldöztetései időszakában egyáltalán?”²² Talán a révfülöpi szőlőhegyen álló templom az egyetlen kivétel.” Első építészeti sétánk során ennek a nyitottságnak a mibenléte foglalkoztatott igazán.

Török Ferenc munkásságában a talált helyzetnek, a konkrét feladatnak, a helyi közösség egyéni igényeinek mindig kiemelt figyelmet szentelt. Sajátos építészeti magatartás ez, „amely az építészeti józanság, a hely és az ember időtlen tiszteletével mutatja fel a szakma - mesterség - mélyebb értelmét.”²³ Ennek a „makacs igyekezetnek”²⁴ ékes bizonyítéka a révfülöpi római katolikus templom is, mely a többi megvalósult templomhoz képest valóban lényegesen nagyobb homlokzati megnyitással rendelkezik. Talán éppen ez a nyitottság mutatja legjobban, hogy a többi templomban megjelenő zártság nem kizárólagos gondolat Török Ferenc munkásságában, hanem a konkrét feladatokhoz, a lassan éledező, az elnyomás után identitásukat kereső vallásos közösségek igényeihez,

22 Csete György: Templomépitő Új Magyarország magazin, II. évfolyam, 103. szám 15.o, 1992 május 2.

23 Major György: Török Ferenc, Vallomások sorozat, szerkesztette: Pálincás György és Pécsi Györgyi, Kijárat Kiadó 1996. ISBN 9638541520 24 uo.

lelkületéhez szabott sajátosság. Nem egy építészeti gondolat hajszolása a meghatározó, hanem az akkori vallásos érülethez szabott bensőségesség megteremtése vezette templomai tervezése során. Rövid Balatonfelvidéki sétánkban arra keressük a választ, hogy a révfülöpi nyitott templomtér hogyan illeszkedik ebbe gondolatvilágba.

Révfülöp, a Balaton északi partján található település, igazi üdülő övezet. A téli és a nyári időszakban a település egészen különböző arculatot mutat. Míg a tél csendes, elszórva találkozni valakivel az utcákon, nyáron üdülni vágyók hada tölti meg étellel a privát telkeket, közttereket. Ennek a látszólag távoli helyi sajátosságnak fontos szerepe volt a templom tervezési programjának alakulásában. A téli és a nyári szezonban a templomot látogató hívek száma igen jelentős eltérést mutat. Ennek következményeként a templomtérrrel szemben a bővíthetőség igénye alapvető kritériumként jelentkezett.

Balatonfüred felől érkezve, nem sokkal a vasútállomás után, a kikötő magasságában fordulunk jobbra, a Balatonfelvidék irányába. A Káli úton haladva felfelé egy két kanyar után a templom előtt találjuk magunkat. Azaz mégsem, mert a templomot nem találjuk az út mellett, az ugyanis a szomszédos jelentéktelen családi házak közötti hosszú sávtelek hátsó kertjében áll. Harangtornya alig emelkedik a tetőgerinc fölé, az országútról szinte egyáltalán nem látható. Ma aszfaltozott járda és füves előkert vezet hosszasan a templom bejáratához ott, ahol a templom építésekor és az átadást követő 15 évben szőlőtőkék magasodtak. A felvezetés ma is nagyon hagsúlyos, ez alapján csak sejteni lehet, hogy a szőlőtőkék között sétálva igazán magasztos élményt nyújthatott. A ma újra virágzó balatonfelvidéki szőlő és borkultúra mellett talán a közösség is megengedhetné magának a szőlő újratelepítését.

A templom hátsókerti „száműzetése” nem építészeti döntés eredménye. A korabeli egyházügyi gyakorlatban szigorú rendeletek határozták meg a szakrális épületek építésének feltételeit: így többek között az a rendelkezés, hogy „új templom építése csak régi, el- vagy lepusztult templomok, vagy az ideiglenesen az egyház

használatába vett iskola-kápolnák helyett engedélyezhető.”²⁵ Ez a gyakorlat meghatározta a templomtelken elfoglalt helyét, hiszen a telek végében állt egy nyaralóból átalakított kicsi kápolna. „Az elvi engedély a nyaraló bontására és a vele azonos alapterületű új templom-felépítmény építésére adott módot.”²⁶



A keresztény szimbolikában különösen nagy jelentőséggel bíró szőlőmezőn átjutva, a templom anyagával megegyező balatonfelvidéki vörösköből épült támfalhoz érkezünk. A templomot körbeölelő növényzetnek köszönhetően a harangtoronyon kívül a templom tömegét még mindig nem érzékeljük. A meglévő pincére épített templom előterét biztosító burkolt teraszra oldalról, 4-5 lépcsőfokon keresztül jutunk fel. A teraszon padok, nyitható napvédőtető jelzik, hogy nem egy klasszikus nyitott előtérbe, hanem a belső tér bővítményébe, a csak nyári üzemben használt külső templomtérbe léptünk. Erre a teraszra néz a templom felnyitott főhomlokzata, mely a teljes felületű megnyitásával a lehető legszorosabban fűzi össze a külső és belső teret. A templom keletelt elrendezéséből adódik, hogy ez az üvegszerkezetű fal nem szokványos bejárati portál, hanem a szentély hátsófala. Ennek

25 Farkas Attila: „Régit és újat hoz elő...” Magyar Építőművészet 1991/4, 2.o.

26 Római katolikus templom, Révfülöp, török Ferenc, MÉ 85.1. 35.o.

következtében a szentély a külső és a belső templomtér határán, a kettő között helyezkedik el. Az üvegfal nem elválasztani akarja a két térrészt egymástól, hanem összekötni, a nyitott teraszt és a zárt belső teret egyetlen térré fűzi össze. Az összekapcsolást erősíti a templomfalak és külső támfalak azonos anyaghasználata, a geometrikus formára vágott elemekből rakott kőfal nem vált felületet kint és bent között, a maga nyers őszinteségében öleli körbe a kinti és a benti világot.



A révfülöpi templom esetében az telepítési kötöttségeit, a tervezési program alapvetéseit felhasználva a megérkezés igazi dramaturgiával rendelkezik. A hátsókertbe száműzött templom, kihasználva az elrejtettségéből adódó lehetőséget megnyílik a külső tér felé, kitágítja a templomtér zártságát a terasz, a hosszan elnyújtott előkert és a település egésze felé, míg a növényzetnek és a telepítésnek köszönhetően megőrzi a liturgikus tér bensőségességét. Révfülöpön a valsi kolostoregyüttesnél megismert elnyújtott lépcsőfokkal nem találkozunk, de mindennél erősebben érezhető az a szakrális jelenlét, mely a hétköznapi tárgyakat, akár a politikai döntések szorító kényszerét építészeti minőségévé, az egész együttest meghatározó lényegévé változtatja át.

Felsőpakonyi barlang



Az előző fejezetben kijelölt úton továbbhaladva, a nyitott templomtér ellenpólusát a felsőpakonyi római katolikus templomot választottam második sétánk útvonalaként. A templom megismerésének módszere most is a külső és belső tér határának keresése. A felsőpakonyi templom építészeti viselkedését nagyban meghatározza a Gyál filiájához tartozó település karakter nélküli jellege. A kerítésekkel körülvelt családi házak és gazdasági épületek leginkább kertvárosi karaktere fallal körülvelt templomkertet eredményezett. A kertkapun keresztül a templomkert keskeny sávjába jutunk be. A vakolt fallal körülkerített kert nem válik a megérkezés részévé. A bejárat felőli keskeny sáv olalirányba kiszélesedik ugyan, de a kertkapun áthaladva, rögtön továbbsietünk a templomkapun keresztül a belső térbe. A kapu a templom bástyaszerű, zömök tornyába vezet, mely egy hagyományos szélfogó előtér funkcióját tölti be. Az előtér üvegezett ajtóval nyílik a templomtérbe. A bejutás rövid útvonala során nyoma sincs a révfülöpi felvezetés ünnepélyességnek, mintha minden a profán világból való kiszakadást, a jellegtelen kertvárosi környezet

hátrahagyását segítené elő. Ezt a hatást tovább erősíti a belső tér anyaghasználata is. A kívül-belül fehérre vakolt kerítésfal és épülettömeg belsejében először a templomtérbe lépve találkozunk a vakolattól eltérő anyaggal. A centrális templomtér látszóteglafelülete a kinti jellegtelen világhoz képest sokkal érzékibb, bensőségesebb belső teret eredményez. A templomtér szerkesztésében érdekes feszültséget teremt a centrális térben megjelenő karzat, mely hosszirányba egyértelmű irányt szab a térnek. A puszta félszinttel megemelt kórus már az előtérből belépve az oltár és a szentély irányába vezeti a tekintetünket.

Csete György már idézett kiállítási megnyitó szövegében a felsőpakonyi templomerdőt súlyos toronytestével, zöld sisakjaival körtemplomaink legszebbikének nevezte.²⁷ A templomtér megihletet, bensőségességet sugalló kör térforma nagyrészt az 1962-65-ben lezajlott II. Vatikán zsinat liturgikus átrendeződésének eredménye. A zsinat a liturgia megújítását az ősi liturgikus formákhoz történő visszafordulásban határozta meg. A templomtér középpontja az utolsó vacsora asztalát idéző és a hívekkel szembefordított oltár, valamint a szöszéket felváltó olvasóállvány, az ambo. Ennek az átrendeződésnek következménye, hogy a hosszázás elrendezést sok esetben felváltja a centrális téralakítás, amely szorosabb kapcsolatot biztosít az áldozati oltár és a hívek közössége között.²⁸

A felsőpakonyi templom téri előképe a római Santo Stefano Rotondo kerek temploma, ahol a centrális belső teret keresztirányba egy szentélyfal szeli ketté, egyértelmű irányt adva így a térnek. Ez a lineáris és centrális téralakítás kettőssége visszatérő motívum Török Ferenc templomainak szerkesztésében. A római előkép mellett érdemes megjegyezni, hogy hazánkban a kerek alaprajzú templomkialakítás még a Szent Istváni rendelet alapján épült első Magyarországi templomok formájához nyúlik vissza. „A

27 Csete György: Templómépítő, Új Magyarország magazin, II. évfolyam, 103. szám 15.o, 1992 május 2.

28 vö.: Farkas Attila”Régít és újat hoz elő...” Magyar Építőművészet 1991/4.

megmaradt épületek tanúsága szerint őseink a királyi parancs végrehajtása során nyári lakásuk, a kör alaprajzú nemezsátor mintájára egyterű kerektemplomokat építettek, mint amilyen Öskü, Kissikátor, Kiszombor, Hidegség eredeti alakban megmaradt körtemplomai.”²⁹ Ez a történelmi előképeket is idéző befelé forduló tér minden bizonnyal abból a tudatos döntésből építkezik, melyet Csete György így fogalmazott meg: „Nem katedrálist, hanem jó értelemben vett Betlehemi istállót kell építeni!”³⁰



Edelényi csiszolt kődarab

Az edelényi görögkatolikus templom és parókia épülete a templomtér nyitottsága szempontjából félúton található Révfülöp és Felsőpakony között. Bár súlyos, tömör kőfalai elsősre talán más képet festenek, mégis a templom feltárlásának folyamata jól

29 Kiss István: Ezeréves magyar templomépítés, Új Magyarország, 1997. március 29.

30 Csete György: Templomépítő, Új Magyarország magazin, II. évfolyam, 103. szám 15.o, 1992 május 2.

mutatja ezt az átmenetet a felsőpakonyi zárt erődtemplom és a révfülöpi nyitott tér gondolata között. Edelény város központjában a Bódva folyó szomszédságában épült templomot, a L’Huillier-Coburg kastély kertjével szemben, kis parkba illesztve találjuk. A kisváros központi csomópontját megkapó szelídséggel uralja a finom arányokkal rendelkező hatszögletű templom. Bár sem az athosi templomokat idéző harangfalszerű tornya, sem hatszögletű kupolája nem nyúlik magasabbra a szomszédos posta épületénél, mégis messziről érezhető jelenléte. A templomkert az eredeti terveknek megfelelően még ma is kerítetlenül, helyenként a telekhatárt kijelölő alacsony sövényvel, vagy az építés során megmaradt törmelékkövekből rakott térdmagasságú falakkal szegélyezve is nyitottságot áraszt. A közeli rakacai mészkőből épített templom dolmenhez hasonló nyugalommal áll a park közepén. A közlekedési csomópont felől keskeny gyalogúton közeledve a templom főbejárata felé, a távolról homogén kőfal finom rétegzettsége egyre tapinthatóbbá válik.



„A tömör faltestek masszív-sága, a falrakás-építés cselekvéssorának csupasz ereje mély képzettársításokat mozgat meg.”³¹ A hatszögeli szigorú rendben szerkesztet építészeti forma szinte feloldódik a kőfalak puhaságában. Mintha épp az ellentézisét éreznék Juhani Pallasmaa intelmének: „Amint az épületek... elveszítik taktilitásukat, valamint az emberi testnek - és különösen a kéznek - megfelelő léptéküket és részleteiket, az építészeti struktúrák visszataszítóan síkszerűvé, szögletessé, anyagtalanná, és valószerűtlenné válnak.”³² A kőfal anyagának tapintása közben szinte fel sem tűnik, hogy a bejárat egészen a templom előtti megérkezés pillanatáig takarásban marad. A körbefutó kőfal lezárását jelentő harangtorony a megérkezés irányából takarja a bejáratot. Éppen ezért nem meglepő, hogy nem is súlyos kapuzattal találjuk szembe magunkat, hanem a kőfalak között jelentkező hiány pótlását biztosító könnyű szakipari szerkezettel. A templomtérbe nem a kőfalat megszakító nyíláson keresztül jutunk be, hanem az alaprajzi szerkesztésnek köszönhetően a csigavonalszerűen kinyíló falak között siklunk be. Bár ennek köszönhetően a belső tér rejtve marad a külső szemlélő előtt, a bejárat építészeti kialakítása folytonosságot teremt a kint és bent között. A templomtér határa ezáltal feloldódik, a szakrális tér mintha kifutna a templom köré. A padlóburkolat mind a templom körül, mind a belső térben megegyezik a kőfalak anyagával (a belső térben csiszolt, kívül durva, pattintott kivitelben), tovább erősítve a két térrész kapcsolatát. A belső térbe érve sokkal erőteljesebben érezhető, hogy a falak szemmagasságban - a szentély nyitott ajtót idéző ablakát kivéve - teljesen zártak. A belső teret így uralja a faszervezetű tető, melynek középpontjában hatszögletű felülvilágító biztosítja a tér folyamatos világosságát. A fölül nyitott, oldalfalain szinte teljesen zárt templomtér az ősi „füstlyukas”³³ szentélyek hangulatát idézi.

31 Vukoszávjev Zorán: Tisztább képletek - A kortárs szakrális építészet Magyarországon, A mindenség modellje, Debrecen 2010. 34.o.

32 Juhani Pallasmaa: A bőr szemei, Typotex, Budapest 2018, ford.: Veres Bálint, 44.o

33 Mircea Eliade amlíti, hogy a „füstlyuk” biztosította a kommunikációt a föld és a túlvilág között



„Többször éreztem már az erdőben, hogy nem én vagyok, aki az erdőt nézem. Néha azt érzem, hogy a fák néznek engem, beszélnek hozzám...Én csak ott voltam, hallgattam...”³⁴ Merleau-Ponty A szem és a szellem című írásában Paul Klee nyomán fogalmazza meg azt az ismerős élményt, amikor megszólítva érezzük magunkat környezetünk által. Az edelényi templom előtt sétálgatva engem is ez az érzés kerített hatalmába. Mint általában Török Ferenc épületeiben, Edelényben sincsenek kiabáló, beszédes formák, antroponomorf részletek, mégis, mintha éppen némáságában hirdeté saját létének lényegét. „Az építészet által felkínált legalapvetőbb hallásélmény nem más, mint a csend és a nyugalom tapasztalata. ...Amikor már túl vagyunk a tervezői munka káoszán, és az építőmunkások kiáltozása is elhalt, az épület a várakozó, türelmes csend múzeumává válik... Az építészet csöndje befogadásra kész és emlékező. Az erős építészeti élmény elnémít minden külső zajt, figyelmünket önnön létünkre irányítja...”³⁵

34 http://esztetika.elte.hu/baranyistvan/files/2012/02/Merleau-Ponty_A_szem_és_a_szellem.pdf, 9.o.

35 Juhani Pallasmaa: A bőr szemei, Typotex, Budapest 2018, ford.: Veres Bálint, 74.o.

Az edelényi templom szemlélése közben ennek a sugárzó csöndnek a mibenlétét kutatom. Gadamer Hegel nyomán a görög művészet olyan tiszta egységről beszél, mely azóta sem valósult meg a művészetben. Ennek a tiszta egységnek a magyarázata, hogy a görög világban a művészet az isteni megjelenése volt a szoborban és a templomban, mely a déli napsütésben nyitottan emelkedett a tájban, sohasem zárkózva el a természet örök erőitől; a nagy szobor volt, melyben az isteni emberek alkotta formában és emberek alakjában szemléletesen mutatkozott meg. Hegel tétele voltaképpen az, hogy a görög kultúra számára saját művészeti formáiban nyilvánult meg az isteni, ami már a kereszténység számára is lehetetlen volt, mert Isten túlvilágiságának új és mélyebb belátása a képzőművészeti formákban és a költészet képi nyelvén nem tudja adekvát módon kifejezni saját igazságát.”³⁶ A korábban már idézett szerzetes építész Hans van der Laan életfelfogása a végtelen hajszolása helyett a hétköznapi felé irányítja figyelmünket. Már nem az isteni megjelenítése a cél, sokkal inkább a hétköznapi dolgok megbecsülése, megragadása, mely képes kapcsolatot teremteni a földi és szellemi világ között. A megidézett három templom három oltára szemléletesen mutatja a templomok közötti különbségeket. A révfülöpi nyitott templomtér esetében, a külső és belső tér határán felállított faoltár könnyű, hordozható, szinte ideiglenes jellege a végtelenbe nyitott templomtér ideáját fejezi ki. Felsőpakony centrális templomterében a karzat határozott vonala egyenesen a csiszolt kőtömbből faragott, barlangra emlékeztető emberkéz faragta oltárra irányítja figyelmünket. Edelényben a faragatlan kőfalak anyagával egyező, csiszolt rakacai mészkő padlóburkolatból mintha kinőne a faragatlan, nyers oltárkő tömbje. Peter Zumthor említi A szépség kemény magva című írásában, hogy az anyagok képesek költői minőséget adni az építészeti formáknak, amennyiben az építész jelentőségteljes helyzetet biztosít

36 Hans Georg Gadamer: A szép aktualitása, 15.o, sorozatszerkesztő: Bacsó Béla, T-Twins kiadó, 1994. ISBN 963 7977 73 2.

számukra.³⁷ Meggyőződésem, hogy Edelényben a kő anyagában rejlő nyers erő eredményezi a templom megjelenésének szakrális jellegét. Az oltár tömbje egybeforr az egész templommal, mely ha ezáltal nem is jeleníti meg az istenit, de a jelenlétét átélhetővé teszi mindenki számára.



37 vö.: Peter Zumthor: Thinking Architecture=
[http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/szakmernoki/ido,%20e
mlekezet,%20epiteszet/tovabbi%20szovegek/Zumth,%20Thinking.pdf](http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/szakmernoki/ido,%20e
mlekezet,%20epiteszet/tovabbi%20szovegek/Zumth,%20Thinking.pdf)

DUPress

DR. BUGÁR M. István A Debreceni Egyetem Filozófia tanszékének tanszékvezető egyetemi tanára, az MTA doktora. Kutatási területe az ókori és középkori filozófia- és vallástörténet, különös tekintettel a késő antik keresztény gondolkodókra. Munkásságának központjában eddig a szakrális képzőművészet elmélete az ókorban, a görög filozófia és a korai kereszténység istenképe, a szabadság- és személyfogalom története, valamint a legkorábbi, nem platonikus ihletésű keresztény teológia és antropológia állt. Számos forrásgyűjteménye és monográfiája, valamint magyar és idegennyelvű tanulmánya jelent meg e témakörökben.

Bugár M. István

TÉRBELI VISZONYOK ÉS SZÖVEGÉRTELMEZÉS AZ ÓKERESZTÉNY KULTIKUS ÉPÜLETEKBEN

A 312-es milanoi egyezmény vallási toleranciát hirdető elvei nyomán a következő száz esztendőben a keresztény szakrális építészet és ennek keretében az ábrázoló képzőművészet addig nem látott fejlődésnek indult. Bár fennmaradt emlékünkhöz alig akad a korszakból, ismerünk számos korabeli leírást, illetve párhuzamokat a temetkezési művészet köréből. Mártírok küzdelmeinek és portréinak bemutatása mellett szöveggyűjteményeink alapján elsősorban szimbolikus ábrázolások és bibliai jelenetek díszítették a korabeli keresztény templomokat. A „díszítés” természetesen nem egészen adekvát kifejezés,¹ hiszen leírásaink hangsúlyozzák az ábrázolások didaktikus szerepét, a bibliai ábrázolások esetében azokat az

¹ A Tertullianusnál oly még oly egyértelműen negatív *decor* kifejezést Paulinus használja a nolai építkezés végeredményének jellemzésére: a régi és az új *decor* sikeres egységet képez: *Carmina* 28, 203-5; és egyaránt vonatkozik a figurális és nemfigurális elemekre: uo. 27,384-6. Ilyen értelemben használja Silbe de Blaauw alapvető monográfiájában a római késő-ókeresztény szakrális építészet összefüggésében: *Cultus et decor: liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale: Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri* Vol. 1-2 (Studi e testi [Biblioteca Vaticana] 355-6, (Vatican: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994.)

írástudatlanok szentírásaként, egyfajta *Biblia pauperum*ként határozzák meg. Így az V. század első évtizedeiben Kis-Ázsiában Ankürai Szt. Nílus:

Én azonban azt válaszolnám Neked, gyerekes, sőt csecsemőkhöz illő dolog lenne a hívek tekintetét {vadászati jelenetek ábrázolásával} rabul ejteni. Érett férfi szilárd gondolkodására az vall, ha kelet felől, a kultuszhely legszentebb részén, a szentélyben egyetlen keresztet ábrázolsz, mert az emberi nem egyetlen kereszt által üdvözülni, s egyetlen kereszt által hirdettetik a reményvesztettek számára a reménység; s a szentek templomát kétfelől ó- és újszövetségi jelenetekkel töltse meg egy mesterségét jól értő festő, hogy akik nem ismerik a betűket, s az isteni Írásokat olvasni nem tudják, a festmény szemlélése révén emlékezetükbe véssék az igaz Isten hív szolgálóinak hőstetteit, s felbuzdulván versenyre keljenek a nagyhírű fényes hősök kiváló cselekedeteivel, melyek által a földet az égre cserélték fel, mert a láthatóknál többre becsülték a láthatatlanokat.²

De hasonlóan fogalmaz Itáliában Nolai Paulinus 403-ban Szt. Felix mártír ünnepére írt monumentális költeményében:

Hogy mekkora tumultust vonz ide szent Félix dicsősége, / senki előtt nem maradhat rejtve. Az összegyűlő tömeg azonban a leggyakrabban / tanulatlan népből áll, akik nincsenek híjával a hitnek, de olvasni nem tudnak. / Ők, akik hosszú időn át hozzászoktak, hogy közönséges szertartásokkal szolgálják / (550) istenüket, a hasukat, végre Krisztus jövényeire tértek, / és a szenteknek Krisztus által véghezvitt nyilvánvaló tetteit csodálják. [...] (580) Ezért láttuk úgy, hogy hasznos, ha Félix minden / háza szent képek színeiben pompázik, / hátha a falusiak látványtól elkápráztatott elméjét / a színekben tündöklő árnyék megragadja, / – amelyet fölötte feliratok magyaráznak, hogy az írás tárja fel azt, / (585) amit a {művész} keze megformált –, [...] míg a festmény tompítja éhségük, s abba, aki olvassa a tiszta / (590) tetteket

² Ankürai Nílus, *Ep.* IV 61. PG 79,577sq in Bugár M István (forráskiad.), *Szakraális képzőművészet a keresztény ókorban* (Budapest: Paulus Hungarus; Kairosz, 2004) [továbbiakban *SzKM* D59], a szövegváltozatokról ld. ott.

bemutató szent történeteket, belopódzik az erény / a kegyes példák által...³

E didaktikus funkció azonban nemcsak a bibliai jelenetek sajátja volt: Ameszeai Aszterioszt néhány évtizeddel korábban Euphemia kalkhedóni mártírtemplomában – a későbbi egyetemes zsinat színhelyén – a sír körül a vértanú szenvedését bemutató ciklus informálja a történetről, amint arról a témának szentelt klasszikus *ekphrasis*ában megemlékezik. De ugyanezt a szerepet töltik be a mártírium-ábrázolások több esetben a kortárs latin költő, Prudentius verseiben.⁴

Rövidlátó lenne azonban azt gondolni, hogy ezen ábrázolások nem voltak többek pusztá képregényeknél, szerepük kimerült volna a közvetlen képi információközlésben. Erre utalnak a velük gyakran egy térben elhelyezkedő szimbolikus ábrázolások, melyek közül néhányal az alábbiakban is találkozni fogunk. A képek szimbolikus jellege, tehát közvetett, a közvetlen ábrázolton túlmutató jelentése a domináns funkciója a legkorábbi keresztény művészetnek.⁵ Az ószövetségi jelenetek választása, azok egybeesése a korai keresztény szövegmagyarázat kiemelt témáival is mutatja, hogy szerepük nem egyszerűen az emlékeztetés, hanem az értelmezés is volt. Ahogy a megrendelő Nolai Paulinus fogalmaz az általa finanszírozott képi program költői leírását bevezetendő:

Aki mindezt látja, az üres alakokban (*figuris*) felismerve az igazságot / (515) hívő elméjét nem üres képzetel (*figura*) táplálja.⁶ Márpedig az ókeresztény bibliaértelmezés mértékadó módszere a tipológia volt.⁷ Az ószövetségi alakok, történetek, próféciaik mint

³ Nolai Paulinus, *Carmina* 27: SzKM D51d.

⁴ Prudentius, *Peristefanon IX: Passio Cassiani Forocorneliensis* (SzKM D38); *Peristefanon XI: Ad Valerianum episcopum de Passione Hippolyti beatissimi martyris* (SzKM D 39) 123–44

⁵ Vö István M Bugár, „Theology on Images?: Some Observations on the Murals in the Peter and Paul Burial Chamber of Pécs” *Studia Patristica* 73 (2014) 77-91.

⁶ Nolai Paulinus, *Carmina* 27, 514-541 SzKM 51d.

⁷ Erről magyarul bővebben: Fabiny Tibor, szerk., *A tipológiai szimbolizmus. Szöveggyűjtemény a bibliai és az irodalmi hermeneutika*

előkép (*tüposz*) utalnak a Megtestesülés eseményeire, s ezek azután megismétlődnek az apostolok, az egyes hívek, az Egyház életében. Ahogy Pál fogalmaz a Korinthoszbeliekhez intézett korai levelében:

¹ Nem akarom pedig, hogy ne tudjátok, atyámfiai, hogy a mi atyáink mindnyájan a felhő alatt voltak, és mindnyájan a tengeren mentek által; (Kiv 13,21; 14,22). ² És mindnyájan Mózesre keresztelkedtek meg a felhőben és a tengerben; ³ És mindnyájan egy lelki eledelt ettetek (Kiv 16,14-15). ⁴ És mindnyájan egy lelki italt ittak, mert ittak a lelki kősziklából, a mely követi vala őket, e kőszikla pedig Krisztus volt. (Kiv 17,6.) [...] ¹¹. Mindezek pedig példaképen (*tüpickosz*) estek rajtok; megíratlak pedig a mi tanulságunkra, a kikhez az időknék vége elérkezett.⁸

A tipológiai értelmezés jelen van az evangéliumokban (Jónás,⁹ vagy a pászka-bárány¹⁰ Jézus előképe), és kimerítően alkalmazza a *Zsidókhöz írt levél* szerzője is, majd a korai keresztény szerzők.¹¹ Pál egy alkalommal allegóriának nevezi a szent szövegnek illetően megközelítését:

²²Az Írásban ugyanis úgy olvassuk, hogy Ábrahámnak két fia volt, egyik a szolgálótól, másik a szabad asszonytól. {Ter 16,15; 21,2-3}

²³Aki a szolgálótól való, test szerint született, aki pedig a szabadtól, az ígélet alapján. ²⁴ Ennek képletes értelme van (*allegoroumenon*). Ezek az asszonyok a két szövetséget jelentik. Az egyik Sína hegyéről való és szolgálásra szül: ez Hágár. ²⁵ Hágár ugyanis az Arábiában lévő Sína hegyét jelenti, s a mai Jeruzsálemnek felel

történetéből. Szeged, JATE, 1988. (Ld. elsősorban J. Daniélou, H. Lubac és R. Markus tanulmányait.); kézikönyv: Vanyó László, *Az egyházatyák bibliája és az ókeresztény exegézis módszere, története : Setuaginta, Diatesszaron, Vetus Latina, Vulgata* (Budapest : Jel, cop. 2002); ismeretterjesztő összefoglalás: Bugár M. István, „A Szentírás értelmezése az első keresztény századokban” *Ökumené* 69 (2010/1): 22-54.

⁸ 1Kor 10 Revideált Károli fordítás.

⁹ Mt 12,40.

¹⁰ Jn 1,29.

¹¹Talán legtipikusabban Szardeiszi Melitón 160 tájékán tartott húsvéti homíliájában, ahol a magát a *tüposz* terminust is kiemeli (magyarul ld. in Vanyó László, szerk., *A II. századi görög apologéták* (Ókeresztény Írók 8, Budapest: SZIT, 1984) 526-49, kül 526-7.

meg, amely gyermekeivel együtt szolgaságban él. ²⁶. A szabad viszont a magasságbeli Jeruzsálemet jelenti: ez a mi anyánk. [...] ²⁸ Ti pedig, testvéreim, mint Izsák, az ígélet fiai vagytok. ²⁹ De mint akkor a test szerint született üldözte a lélek szerint valót, úgy van most is.¹²

Órigenész a következőképpen összegzi a szövegmagyarázat lehetőségeit:

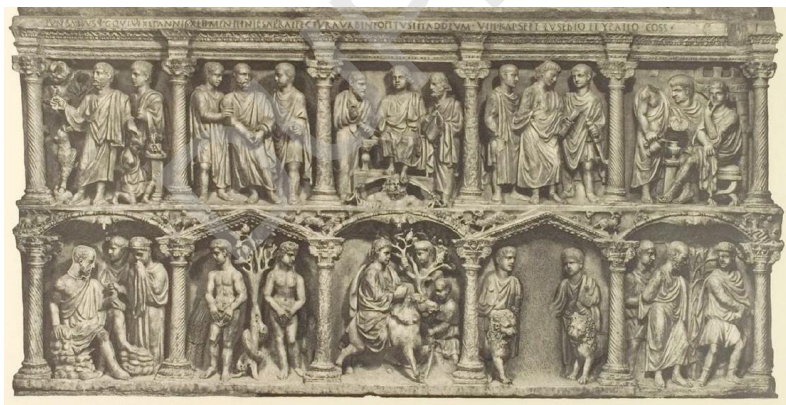
6. Minthogy azonban a bárka, amit értelmezni Igyekszünk, Isten parancsa szerint úgy épült meg, hogy nem csupán kétszintes, hanem ezen felül még háromszintes része is volt, ezért Isten parancsának megfelelően mi is iparkodjunk az eddigi kettős értelmezéshez egy harmadikat is hozzáfűzni. A már előadott, első, történet szerinti értelmezés az az alap, amit legalulra helyeztünk el. A második, a misztikus, magasabb rendű és emelkedettebb volt. Tőlünk telhetően kíséreljük meg most harmadikként hozzátenni ehhez a morális értelmezést. Mindazonáltal úgy tűnik, mintha már önmagában az a tény is az általunk kifejtendő értelmezés misztériumára utalna, hogy a szöveg nem egyszerűen azt mondja: „kétszintes”, minden egyéb mellőzésével, de nem és pusztán annyit jelent ki: „háromszintes”, mintha más nem volna fontos, hanem miután leszögezte: *kétszintes*, hozzátette: *és háromszintes*. A „háromszintes” kifejezés ugyanis e hármas értelmezést jelöli. Minthogy azonban a Szentírásban nem mindig érvényesülhet a történeti következetesség, hanem olykor hiányzik, [...] az ilyen [...] kijelentések miatt építik meg a bárkát úgy, hogy az nem egyszerűen *kétszintes*, hanem *háromszintes*. Ennek az a célja, hogy megtudjuk: a Szentírásban nincs meg mindig a hármas értelem, hanem alkalmasint csak kettő, minthogy a történeti nem mindig adott számunkra. [...] Ezért ha te bárkát építesz, ha könyvtárat gyűjtesz, akkor a próféták és az apostolok, vagy az őket a hit egyenes vonala mentén követő szerzők beszédeiből állítsd össze azt, és tedd kétszintessé és háromszintessé. E könyvtárból tanuld meg az elbeszélések történeti jelentését, ez alapján ismerd meg a nagy misztériumot (Ef 5,32), ami Krisztusban és az Egyházban teljeseedik be. E könyvtár segítségével légy

¹² Gal, 4,22-9, Békés-Dalos fordítás.

szakértővé abban, hogy jobbítod erkölcsidet, eltávolítod hibáidat, megtisztítod lelked és feloldozod a fogság kötelékeiből [...]¹³

Bizonyos értelemben a morális értelmezés is tipológiai, ebben az előkép az egyes hívő életére mutat, de úgy, hogy a morális vonatkozásokra koncentrál.

A fent vázolt értelmezési módszer olyannyira átszövi a korai keresztény szövegeket, hogy joggal vethető fel a kérdés: nem sugallják-e a korabeli bibliai témájú képi ábrázolások is valamilyen módon a tipologikus értelmezést? A korai temetkezési művészetben ez mindenképpen így van, bár elsősorban a korlátozott témaválasztás – mely az újszövetségi tematikára és a korabeli szövegekben kiemelt ószövetségi előképekre korlátozódik – utal rá. A jelenleg vizsgált korszakban azonban a növekedés egyúttal a kidolgozottság és az eszköztár növekedését is eredményezte. A kettős tipológia így plasztikusan érvényesül Róma város *praefectus*ának 352-ben befejezett szarkofágján az ószövetségi, az evangéliumi és az egyháztörténeti jelenetek egymás mellé állításával. Itt a következő ábrázolásokat látjuk:



1. ábra: Junius Bassus szarkofágja, S. Pietro, Vatikán (J. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi* (Roma, 1929) I tavola xiii)

¹³ Órigenész, *HomGen* 2,6: ford. Heidl. 54-7. o. Vö. Órigenész *A principiumokról* IV 1-3.

- Izsák feláldozása, Jób szenvedése, Dániel az oroszlánok vermében / a Passió két jelenetben / Péter elfogása, Pál kivégzése
- Paradicsom és bűnbeesés / a megtestesülésre a jeruzsálemi bevonulás (*adventus Domini*) utal, s az ábrázolt fa összekapcsolja a két jelenetet / a mennyben trónoló, az *eszkhatonban* dicsőséggel újra megjelenő Krisztus
- a két sor között az oszlopok és boltívek által képzett további kis mezőkben bárányok játszanak el újszövetségi és ószövetségi jeleneteket: Kenyérszaporítás; Jézus megkeresztelése; a három ifjú a tüzes kemencében; Lázár feltámasztása, Mózes a Törvényt átveszi, Mózes vizet fakaszt a sziklából; e jelenetek a keresztelési és eukharisztikus szimbolika köré csoportosulnak a szarkofág feliratának megfelelően:
- „Junius Bassus, Róma prefektusa frissen a kereszténységbe beavatva távozik Istenhez.” E témát erősíti a boltíveket fedő kagyló-sas (keresztelés és mennybemenetel) szimbolikája.¹⁴

Kérdésem, hogy ugyanez a tipológiai háló hogyan jelenik meg a korabeli szakrális épületek képi dekorációjában, s vajon térbeli összefüggések segítenek-e a program felfejtésében? Tekintsük át a rendelkezésre álló forrásokat!

Prudentiustól, a IV. század végének és az V. elejének kiemelkedő keresztény költőjétől ránk maradt egy 12 ó- és 12 újszövetségi epizódból álló epigrammaciklus, mely feltehetőleg – elképzelt, tervezett vagy valós – ábrázolásokhoz készült. A számszerű megfelelés kínálja a lehetőséget, hogy a tipológiai kapcsolat is párba

¹⁴ A szarkofágról részletesen ld. Elizabeth Struthers Malbon, *The Iconography of the Sarcophagus of Junius Bassus* (Princeton, N.J.: Princeton University Press) 1990. Reprodukció:

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tesoro_di_san_pietro,_sarcofago_di_giunio_basso.JPG;

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/1054_-_Roma%2C_Museo_d._civilt%C3%A0_Romana_-_Calco_sarcofago_Giunio_Basso_-_Foto_Giovanni_Dall%27Orto%2C_12-Apr-2008.jpg.

rendezi ezeket. Hogy mennyiben van így, alább részletesebben megvizsgálom, előbb azonban áttekintem a lehetséges párhuzamokat: a korszak fizikailag vagy legalábbis leírás formájában fennmaradt, releváns képi programjait.

Valójában az egyetlen ilyen, fizikai mivoltában is megőrzött program a 430-as években elkészült római Santa Maria Maggiore bazilikában található.¹⁵ A főhajóban itt az oszlopsor és az ablakok közt ószövetségi jeleneteket látunk mindkét oldalon. A bal oldalon (B) a diadalívtől indulva a Teremtés könyvéből a pátriarkák életének jeleneteit, jobbra (J) a kivonulás és a honfoglalás eseményeit: Mózes és Józsué történetét. A két sorozat alapvetően a bejárat felől nézve fordított kronológiai sorrendet követ, amely néha feltűnően megtörik. A törések nagyrészt egybeesnek az eredeti mozaikokat pótoló, azokkal közvetlen kapcsolatokat csak elvéve¹⁶

¹⁵ A mozaikciklusról ld. Victor Saxer, *Sainte-Marie-Majeure: une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église, Ve-XIIIe siècle* (Collection de l'École Française de Rome, Rome: École Française de Rome, 2001) 42-55; részletes bibliográfiával a 672-92 oldalon; Suzanne Spain, „The Promised Blessing”: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore” *The Art Bulletin* 61 (1979) 518-540; uő., „The Restorations of the Sta. Maria Maggiore Mosaics” *The Art Bulletin* (1983) 325-8, Per Jonas Nordhagen „The Archaeology of Wall Mosaics: A Note on the Mosaics in Sta. Maria Maggiore in Rome” *The Art Bulletin* 65 (1983) 323-324; Johannes G. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom* (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe klassische Archäologie, Bonn 1976) [nem volt számomra elérhető]; Beat Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom* (Wiesbaden 1975) [jelen cikk írásakor nem fértem hozzá; ismertetése: Mary L. Heuser *The Art Bulletin* 61 (1979) 473-477]; H. Leclercq, s.v. „Marie-Majeure (Sainte-)” *DACL* X/2 (1932) cc. 2091-2119; Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert* (Freiburg im Breisgau: Herder) vol. I (1916) 412-515; Jean Paul Richter & A. Cameron Taylor, *The Golden Age of Classic Christian Art* (London: Duckworth, 1904). Ez utóbbi szerzőinek ugyan az ábrázolások datálásakor a fantáziájuk nagyon elszabadult, de a képek értelmezéséhez munkájuk hasznos.

¹⁶ Ezen esetek meglátásom szerint a következők lehetnek: 14 (5) Izsák feláldozása; 8 Jákób álma; 22 (14) Jákób az angyallal küzd; 14 (19)

sejtető újkori műalkotásokkal (Ld. **Hiba! A hivatkozási forrás nem található.**)¹⁷

1	Műhíredek áldozata	Ter 14,14-20	1	Mózes születése, kintje	Kiv 2,1-5
2	ABRAHÁM vendéglátása	Ter 18	2	Az ifjú MOZES Barb 22	Kiv 2, AA 7-22
3	Abraham és Lot elválása	Ter 13,1-11	3	Mózes Mídianban (esküvő Cipprával; az ego csipkebokr) Barb 21	Kiv 2,11-25
4	(Sódoma pincédés?)	Ter 19	4	Mózes Áramid, a füstölő Barb 23	Kiv 4,24-8; 7-11
5	Isák feláldozal	Ter 22,1-19	5	Mózes elmozdítja lánca tervei a Negrok Barb 35	Kiv 12,21,13,5
6	(HSAK és Rebekka esküvője)	Ter 24	6	Mózes elerődési a Paszák, és manna az utat Barb 24	Kiv 12
7	Isák megáldja JAKOBOI	Ter 27,1-42	7	Mózes átkel a Vörös-tengeren Barb 27	Kiv 14
8	Jakób álna	Ter 28,11-22	8	Mózes: a manna és a fűjék Barb. 26	Kiv 16,11-16
9	Jakób Labánhoz menekül	Ter 29,1-14	9	Mára vize; az Amalekíták tamadása Barb 29	Kiv 13, 23-5; 17,8
10	Jakób feleségül kért Ráchelt	Ter 29,14-31	10	Mózes Imája (csata az Amalekítákkal) Barb 28	Kiv 17,8
11	Jakób nyája sokasodik, elveszi Ráchelt	Ter 29,16-50	11	Mózes megtamádja a Nap	Num 13,26-9;14,2-11
12	Jakób nyája sokasodik, Labánnal szétválasztják nyájait	Ter 30,25-45	12	Mózes újra veszi a Tüvényt, halála, temetése	Deut 31,24-9; 34,1-6
13	Jakób elhagyja Mezopotámiát az UR parancsára	Ter 31,1-5; 4-18	13	JOZSUÉ: átkelés a Jordánon	Jos 2,1-22
14	Jakóbnak hírt adják József halálát	Ter 37,17-35	14	József: az angyal Jerikókat; Rahab a prostituit	Jos 5, 13-15; 2
15	Jakób találkozik Erzsauval	Ter 33,1-16	15	József: Jerikó bevétele	Jos 6,12-9
16	Isák feláldozata	Ter 22,1-19	16	József: A1 beomolása	Jos 8,13-29
17	Jakób földet vesz Hamortól; értesül lányának megerőszakolásáról	Ter 33,17-20; Ter 34,1-7	17	József: az Amoitak legyőzése	Jos 10,1-11
18	Jakób megboszolja a Dinán esett erőszakot	Ter 34, 8-31	18	A Nap megáll Józsuének	Jos 10,12-14
19	ILLES és ELIZAVA: a Jordán betérővárosának; a termékenységüket okozó víz megörögzítésa	2Reg2,8; 19-21	19	Az Amoriták királyok kivégzése	Jos 10,15-27
20	DANIEL az oroszlánok veremében	Dn 6	20	DAVID bevisszi a Ládkát Jeruzsálembe	2Sam 6
21	Cidkijja bukása	2K 25,1-26; 1Kron 36,15-20; Jer 52	21	SALAMON temploma	1K 8,3,16-27
22	Jakób az angyallal küzd	Ter 32,24-30	22	Roboám: a királyság felosztása	1K 12,1-14

2. ábra: A Santa Maria Maggiore főhajójának bal- és jobboldali mozaikjai

Jakóbnak hírt adják József „halálát” (zárójelben a képek eredetijének feltételezett helyét jeleztem).

¹⁷ Mindkét sorozat 4-6. képe megsemmisült a két oldalkápolna építésekor V Sixtus (1585-90), illetve V. Pál (1605-21) pápák alatt. A jobboldaliak esetében azonban egy-egy korabeli rajz a Vaticanus Barberini Lat 4405 kéziratban megőrizte tartalmukat. A kézirat megfelelő oldalszámát „Barb” előtaggal jelöltem. A kéziratban a képek sorrendje a jelenlegi oldalszámozást figyelembe véve kettesével (a jobb oldali 1-3 kép esetében összetettebben) felcserélődött, úgy látszik, mintha a lapokat fordítva kötötték volna be. A kézirat [online](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4405):

https://digi.vatlib.it/view/MSS_Barb.lat.4405. A fennmaradt képeket félkövér szedéssel, a Pinelli bíboros alatti restauráció során készült modern képeket – melyeknek az előző jegyzetben említett lehetséges kivételektől eltekintve nagyrészt semmi közük az eredeti programhoz – kurzívval, a nyom nélkül elveszett képeket apró betűvel jelöltem. A képek reprodukcióit ld.

<http://www.christianiconography.info/staMariaMaggiore/naveMosaics.htm> l (a képek sorrendjét, tematikáját illetően néhány hiba található a közölt hivatkozásban szereplő listában, ezeket javítottam az ábrán, a Barberini kéziraatra való hivatkozásokkal kiegészítettem. A baloldali 4-6 képekre vonatkozó találgatások forrásához ld. Saxer, *Sainte-Marie-Majeure* 47. További reprodukciók [online](https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggior/index.html): <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggior/index.html>.

A kiválasztott jelenetek jelentős része ismert különböző korabeli tipologikus magyarázatokból, mindenesetre Ábrahám, Melkhizedek, Izsák, Jákób, József, Mózes, Józsué (görögös alakban Jézus) a legtipikusabb előképei Jézusnak az ókeresztény egzegézisben.¹⁸ Ezen túl azonban kevés támpontot kapunk: bár a diadalíven az oldalfalak ószövetségi jelenetei mellé újszövetségi kerülnek, ami általánosságban szemléletesen fejezi ki az előkép és a beteljesedés viszonyát, azonban a két képsor közt nehéz szoros kapcsolatot felfedezni.¹⁹ A 44 (talán eredetileg 42)²⁰ ószövetségi jelenettel szemben mindössze 6 újszövetségit találunk, és mind a hat Jézus születésének történetéhez tartozik. Érthetően, hiszen a templom közvetlen a Máriának „istenszülő” jelzőjét kanonizáló Efezusi Zsinatot követően épült.²¹ Ehhez képest a születés motívuma csak kevés ószövetségi ábrázolásban jelenik meg akár közvetlen, akár szimbolikusan-tipologikusan. Ezek: Izsák születésének hírüladása a megjelenő Logosz és a két angyal által (B2); a gyermek Mózes (J2, talán J1); feltételezhetően Jákób álma (B8) – mert a mennyet és a földet összekötő létrát a megtestesülés előképeként értelmezték²² –,

¹⁸ Ld. Spain, „The Promised Blessing” 528 a korábbi irodalommal. Ő még kiemeli a kereszt, illetve a két nép – ó- és újszövetség (ez utóbbihoz vö. Saxer 48) előképeit. Spain még a Melkhizedek és a napkeleti bölcsek közt is lát kapcsolatot, ez azonban nem túl meggyőző. Izsák feláldozásának feltételezett ábrázolása és a betlehemi gyermekgyilkosság közt már valamivel szorosabb a kapcsolat, de még mindig áttételes.

¹⁹ A közvetlen tipológiai megfelelés hiányát kiemeli Mary L. Heuser, rev. of „Beat Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*” *The Art Bulletin* 61 (1979) 475.

²⁰ A 22. (modern) ábrázolás már mindkét oldalon a homlokzat belső falán kap helyet. Itt eredetileg III. Sixtus epigrammája állt, melynek szövegét ismerjük, s melynek képleírása (Mária 4 – vagy 5 -- mártírral feltehetőleg ezen a falfelületen kapott helyet: ld. Saxer 44-5.

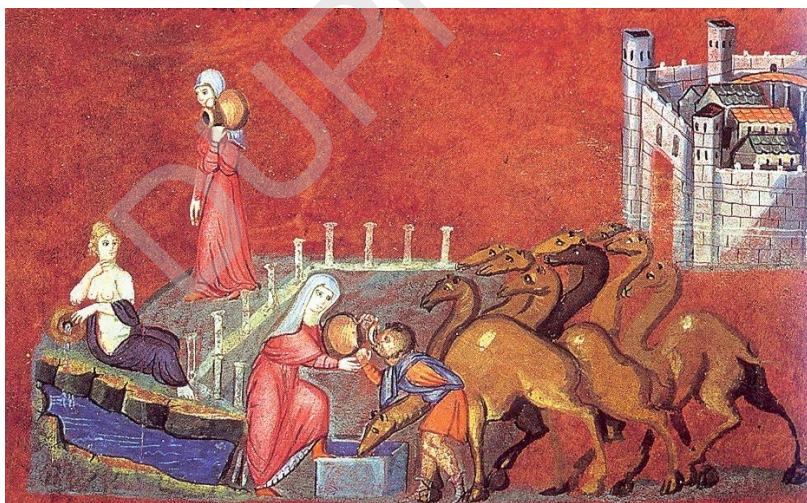
²¹ Az efezusi zsinattal való bármiféle közvetlen kapcsolatot ugyanakkor valószínűtlennek tart Saxer, 53-5.

²² Ld. Milanoi Szt. Ambrus, *De Jacob et de beata vita* II 4,16 (angol fordítás: Saint Ambrose, *Seven Exegetical Works* tr. Micheal P. McHugh (The Fathers of the Church 65, Washington, DC: Catholic University of America Press, 2010) 155-6. A látomást ígérlet is követi Jákób „magváról”.

és esetleg Jákób megáldása (B7) – ez utóbbi Jézus Máté evangéliuma élén álló családfája alapján.

Felfedezhetünk még utalásokat Máriára is, amennyiben előkerülnek olyan jelenetek, amelyekben már a jóval korábbi keresztény egzegézis Jézus anyjának előképét látta. Ilyen, az égő csipkebokor, esetleg az eredetit lecserélő modern ábrázoláson látható frigyláda, de sejthetjük a szüzi születésre való utalást a Jordánon való csodás átkelés kétszeri ábrázolásában: Józsué-Jézus (J13) és esetleg a cinquecentóból származó Illésábrázolás esetében (B19), amennyiben az eredetit helyettesítene; ugyanígy a Vörös-tengeren való átkelésben (J7), vagy akár a meddő víz csodálatos termékenyítővé válásának esetében (J9, esetleg B19). A Vörös-tengeren való átkelés ugyanakkor lehet a szent családnak a heródesi üldözés elől való, a diadalíven ábrázolt menekvésének előképe is.

Feltűnő még – és kevésbé szokványos – a házasság témájának kiemelése a sorozatban: Jákób és Ráhel (B10-11) Mózes és Cippóra



3. ábra: Bécsi Teremtés-kézirat, fol. 13

(J3), és talán Izsák és Rebekka (B6)²³ esetében. Az első és az utolsó még kapcsolható lenne a születéstörténethez, amennyiben a völegény és a menyasszony az evangéliumok nemzetségtáblázataiban megjelennek Jézus őseiként, ám Mózesről és Cippóráról ez nem mondható el. Esetleg ugyanakkor láthatunk ebben az ábrázolásban utalást Mária és József eljegyzésére, hiszen a diadalíven az angyali üdvözlésnek és József kételkedésének ábrázolása is megjelenik a bal oldali felső regiszterben, ráadásul Cippóra és a Szűz viselete feltűnően azonos.

A megjelenített ószövetségi epizódok azonban jellemzően inkább részben a Passió szokásos előképei, részben a keresztelés és az eucharisztia szokványos antitipusai a korai ábrázolásokon és írásmagyarázatokban. Az előbbiekhöz tartozik Izsák feláldozása, József (látszólagos) halála (B14), Mózesnek a Nép általi megkövezése (J11), vagy esetleg, a próféták(?) megölése (L21)²⁴. Igaz, a diadalíven ábrázolt betlehemi gyermekgyilkosság maga is bensőséges kapcsolatban áll a Passióval, amely így a kapcsolódási pontot jelenti. Az előképek utóbbi csoportjába tartozik a Vörös-tengeren és a Jordánon (J7; J13) való átkelés, a keserű tó (J9) és – amennyiben az eredeti programban is szerepelt – a meddő víz csodálatos átalakulása (L18) egyfelől, a mannák és a fűrjek csodája másfelől (J8).

Összességében azonban nem mondható, hogy az ábrázolások megtervezésekor az általános elrendezést (a hajó és a diadalív közti megosztást) és a többnyire – nyilván a korabeli prédikációkból is – jól ismert tipikus tipológiai témák kiválasztását leszámítva

²³ Ez utóbbinak szereplése az eredeti programban csak találgatás, mindenesetre megjelenik a híres, a S. Maria Maggiore mozaikjainál mintegy 100 évvel későbbi bécsi Teremtés-kézirat képi ciklusában is (**Hiba! A hivatkozási forrás nem található.**). A kézirat online: http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_7811880.

²⁴ Ez utóbbi, jelen formájában XVI. századi, és bizonytalan értelmezésű ábrázolás egyik jelenete akár a Máté evangéliumában (23,29-35) a passiót felvezető szakaszban a farizeusok ellen tartott beszéd illusztrációjának is tekinthető, azonban semmi sem garantálja helyét az eredeti (ókori) képi programban.

komolyabb erőfeszítést tettek volna arra, hogy a képek térbeli viszonyukon keresztül egymást magyarázzák. Ugyanakkor, ha helytálló a találgatás, hogy a hajó jobb oldalán az első kép a csecsemő Mózes kitételét ábrázolta,²⁵ akkor a jelenet közvetlen kapcsolatot teremthetett Jézusnak a közvetlen mellette, a diadalíven ábrázolt gyermekségtörténetével. Ekkor a következő jelenet az ifjú Mózessel Egyiptom bölcsei közt utalhatna ugyan a gyermek Jézusra az írástudók közt²⁶ – ám e jelenet a diadalíven nem jelenik meg.



2. ábra: A S. Maria Maggiore diadalíve, fotó: Richard & Claire Stracke

Ráadásul az ószövetségi és az újszövetségi képsor közt jelentős stílári törés látható. Nemcsak annyiban, hogy az előbbiek a keleti, jelenetekre osztó szarkofágábrázolásokkal rokonok, míg az utóbbi a jeleneteket egybesűrítő római elbeszélő frízszerű ábrázolással, hanem egyúttal az előbbiek dinamikusabb, az utóbbiak hieratikusabb stílust képviselnek. Volt időszak, amikor ebből a hajó mozaikjainak korábbi voltára következtettek,²⁷ de felmerült a különböző előképek használata is (a hajó esetén a klasszikus

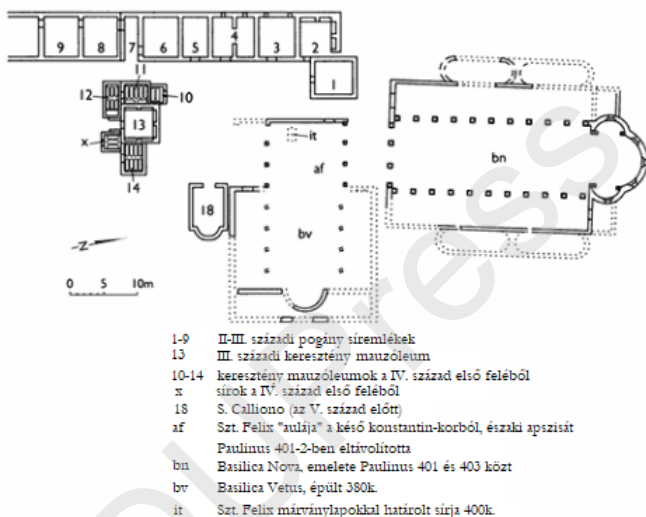
²⁵ Wilpert 446.

²⁶ Lk 2,46-7.

²⁷ Így még Wilpert is. Ez az intuícóra alapuló elmélet azonban nem állta ki az alaposabb stílári és régészeti vizsgálat próbáját: ld. Saxer 43.

tradíció és a kódex-illusztráció)²⁸. Ez utóbbi magyarázhatná, hogy a közvetlen kapcsolat a két sorozat közt elenyésző.

A következő példánk Paulinus nolai épületegyüttese lehet. Bár a számunkra releváns ábrázolások elpusztultak, s a régészeti feltárások számos építészeti kérdést sem tisztáztak egyértelműen, a leírások, melyek magától a megrendelőtől származnak, szempontunkból elégségesen eligazítanak.²⁹



3. ábra: A nolai épületkomplexum in D. Trout, *Paulinus* (ld. 33. j.), xix alapján

A Szent Félix mártír ereklyéinek tisztelete körül növekedő komplexumnak Paulinus adta meg meghatározó formáját, és a szent

²⁸ Ld. Heuser 475.

²⁹ Vö. Helena Junod-Ammerbauer, „Les constructions de Nole et l'esthétique de saint Paulin” *Revue des Études Augustiniennes* 24 (1978) 22--57; Rudolf Carel Goldschmidt, *Paulinus' Churches at Nola: Texts, Translations and Commentary* (Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitg. Maatschappij, 1940).

ünnepén évente mondott beszédeiben, valamint egyik, Sulpicius Severushoz, Szent Márton tanítványához és életrajzírójához írott levelében igen részletesen leírja az új épületek képi programját. A két templom – a Paulinus által felújított és az általa emelt – közt egy átrium kapott helyet, ennek fedett csarnokaiban is találunk egy képi ciklust, mely sok tekintetben a S. Maria Maggiore hajójának párhuzama. A program nagy részét tömören így összegzi Paulinus 403-ban elhangzott versében:

A festmény mindent tartalmaz hű sorrendben, / amit öt könyvben megírt Mózes régente, / s amit az Úr nevét hordozó Jézus (Józsué) cselekedett,³⁰

és csupán egy képet részletez, melyet ismerünk a S. Maria Maggioréból is:

{Józsué} vezetése alatt a Jordánnak hullámai fennakadtak, megállt / (520) folyása az isteni láda színe előtt. / Egy új erő osztotta ketté a folyót: egyik fele visszaforduló áramlással / megállt, másik része a tengerbe futott tovább lefele, / otthagya a medret; s ahol a forrásból heves lendülettel áramlott, / a megkötözött hullámok a magasba tornyosultak, / (525) ingó szerkezettel függött felettük a víz fenyegető hegye, / és letekintett, miként kelnek át a szikkadt mélységben a lábak, / s hogyan lépdelnek száraz lábbal a folyam közepén / a szilárd iszapon a poros emberi talpak.

Ehhez még hozzáad egy jelenetet az Oktateukhoszból:

Most pedig Rútot, aki jól elhelyezett könyvével határolja a korszakokat / (530) -- mikor a bírák sora véget ért és a királyok támadtak --, / nézd végig figyelmes szemekkel: egy rövid történetet / látsz, amely azonban egy nagy küzdelem rejtélyére utal, / hogy tudniillik az iker testvérek útjai egymástól elváltak: / Rúth követi a szent szülőt, akit Orpha elhagy,³¹ /

Nolában azonban, úgy tűnik, az ószövetségi és az újszövetségi ciklusok különböző épületekben helyezkedtek el:

³⁰ Paulinus, *Carmina* 27,517-9. SzKM D51d.

³¹Vö. Rút 1,14; 2,11.

Csodáljuk a szent alakokat, a régiek emlékét / s olvassuk a két Szövetséget a három térben, / lássuk világosan ennek okát:/ mert az új törvény a régi épületben, a régi az újban / van megfestve.³²

A három tér a kézenfekvő értelmezés szerint az átrium („aula”), a régi és az új bazilika.³³ Mivel azonban az utóbbi programjáról semmit sem árul el Paulinus – hiszen csupán a vezetésével elvégzett új munkálatokat részletezi –, nem látjuk, volt-e kapcsolat a két (három) program között. A különböző terek és építési fázisok ezt nem valószínűsítik. Paulinus maga mindenesetre éppúgy a morális tipológia mentén értelmezi az általa emelt bazilika ószövetségi jeleneteit, mint az átriuméit. Az utóbbi utolsó, Rútót és menyeit ábrázoló jelenete kapcsán így ír:

(535) egyik menye hiteltenségét, a másik hitét mutatja ki; / az egyik Istent választja inkább, mint hazáját, a másik hazáját inkább, mint az életet. / Nemde, kérdem én, megmaradt ez a nézeteltérés az egész földkerekségen, / hiszen az emberek egyik része Istent követi, a

³² Paulinus, *Carmina* 28,170-4.

³³ Dennis E. Trout, *Paulinus of Nola : Life, Letters, and Poems* (Transformation of the Classical Heritage 27, Berkeley--Los Angeles--London: University of California Press, 1999) n. 133 on p. 182: Carm. 27.511-41; 28.170-79. Goldschmidt ellenben amellett érvel, hogy a három tér az átrium három fedett folyosója: *op. cit.* 182. Vö. még A. Weis, „Die Verteilung der Bildzyklen des Paulin von Nola in den Kirchen von Cimitile (Campanien)” *Römische Quartalschrift* 52 (1957) 143-8. Az épületkomplexumban található volt még két, Paulinusnál korábbi mauzóleum az új bazilikával szemben, gazdag ószövetségi tárgyú falfestményekkel, melyeknek egy része máig azonosítható. Ezekről ld. D. Korol monográfiáját: *Die frühchristlichen Wandmalereien aus den Grabbauten in Cimitile/Nola* (Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband 13, Münster 1987), a freskók datálásához ld. 380-90 (a kötetet részletes és pontos alaprajzok egészítik ki az egész épületkomplexum feltárásáról); a régi bazilika újszövetségi ciklusából csak építészeti elemek ábrázolástörödékei maradtak. Erről ld. uő, "Zu den gemalten Architekturdarstellungen des NT-Zyklus' und zur Mosaikausstattung der 'Aula' über den Gräbern von Felix und Paulinus in Cimitile / Nola," *Jahrbuch für Antike und Christentum*. 30 (1987): 156-71 & Tafeln x-xv.

másik rohan a világgal? / És bárcsak egyenlő volna a halálba s az üdvösségbe tartók része! (540) Ám sokakat vonz a széles út, s akik könnyen megcsúsznak / és elbuknak, azokat a visszavonhatatlan tévelygés játszva magával ragadja.³⁴

Hasonlóan fut végig az új bazilika képi programján, bár olykor (Izsák feláldozása, a kő Jákób feje alatt) nem nélkülözi a tipológiai utalásokat sem:

1. *ne maradjak földi Ádám, hanem a szűz földből / szülessek meg, s a régi levetkezésével az új képmást ábrázoljam ki.*³⁵ /
2. (610) *Földemről vezessen ki az Úr, hagyjam el / nemzetiségemet,*³⁶ *siessek az ígélet földjének mézes / folyóihoz, megmenekülvén a káld kemence tüzéből.*³⁷ /
3. *Házam s kapum legyen készen nyitva mindig, mint Lótnak, / hogy megmeneküljek Szodomától, s tekintetem vissza se fordítsam, / (615) nehogy sóbálványá változzak, mert szívem sójának híján vagyok.*³⁸
4. *Legyek élő áldozat Istennek mint a gyermek Izsák, / és fámát hordozva kövessem az áldott atyát a kereszt alatt.*³⁹ /
5. *Kutakra találjak, és, könnyörgöm, ne temesse be azokat / az irigy ellenség, az élő vizek megrontója, Amalech.*⁴⁰ /
6. (620) *Legyek a világ bujdosója, miként az áldott Jákób / bátyjától Edómba menekült, s fáradt fejem / alá majdan megszentelendő követ téve Krisztusban pihenjek meg.*⁴¹ /
7. *Lakjon bennem tiszta szeretet, s a bűn szeretetétől való rettegés, / a test csábításától, mint az ártatlan József,*⁴² / (625) *elmeneküljek szabadon, a bűn láncait levette, / és a*

³⁴ id. *Carmina* 27,535-41.

³⁵Vö. Ter 2,7; 1Kor 15,48.

³⁶Ter 12,1.

³⁷Vö. Dán 3.

³⁸Ter 19.

³⁹Ter 22.

⁴⁰Ter 26,14-32. A név helyesen: Abímelek; Amalekről, Ézsau unokájáról ld. Ter 36,12; 16; Kiv. 17,10skk; 3Kir (1Krn) 1,36; 18,11.

⁴¹Ter 28,11; 18.

⁴²Ter 29.

testi zsákmányt hagyjam meg a világnak, / mert itt az ideje az öleléstől való tartózkodásnak,⁴³ kapuban / a végső nap, közel már az Úr, ideje felkelni az álomból,⁴⁴ / s az Úr zörgetésére készen virrasztani.⁴⁵ /

8. (630) Kivonulásom Egyiptomból szépen történjen, hogy a Törvény vezetése alatt / hullámzó keblem kettévált áráján áthatolva / a vörös áramlásból kijussak, s az Úr győzelmét, /énekeljem, miután a Fáraó alámerült.⁴⁶ Neki ajánlom fel könyörgésem, / miközben örvendezve remegek, és félelemmel örülök / (635) kegyes ajándékának, s Neki ajánlom küzdelmeimet.

Az új bazilika apszizmozaikja allegorikus formában bárányalakokkal jelenítette meg Krisztus megkeresztelését, s a Szentháromság megnyilatkozását.⁴⁷ Így a kapcsolat az ószövetségi

⁴³Préd 3,5.

⁴⁴Ef 5,14.

⁴⁵Lk 15,35-37.

⁴⁶Kiv 7,14.

⁴⁷Nola Ep. 32,10: CSEL 29,286 (SzKM D51b) {*Ad Slupicium Severum ep. 13: AD 403*}: *A márványpadlós és márványfalú apszist a mozaik fényében játszó boltozat ragyogja be. Az ábrázoláson a következő vers olvasható: A Háromság a titok teljességében szikrázik: / Krisztus bárányként áll, az égből dörög az Atya hangja, /és egy galamb által ömlik alá a Szentlélek. / A keresztet egy koszorú veszi körbe fényes gömbjével, / s e koszorút az apostolok koszorúzzák, / akiket egy galambkar ábrázol. / A Háromság szent egysége Krisztusban találkozik, / kinek magának jelvényei is a következő háromságot alkotják: / istenségét az atyai hang és a Lélek, / a kereszt és a bárány mint szent áldozatot jelenti ki, / a bíbor és a pálma pedig a győztes királyra utal. / Kősziklán (petram) áll az egyház kősziklája, / melyből négy forrás tör elő zubogva: / Krisztus evangélistáinak élő folyamai.*

A szintén Paulinus által emelt Fundibeli bazilika apszisán a keresztrefeszítés jelenik meg hasonló allegorikus formában: *Ep 32,17: CSEL 29,292 (SzKM D51c): A szentek fáradozásai és jutalmuk méltán kapcsolódnak össze: / a tornyosuló kereszt, s az emelkedett koszorú. / Maga Isten – előljárónk a kereszt tekintetében éppúgy, mint a koszorúban – / a virágzó Paradicsom mennyei ligetében / a véres kereszt alatt áll Krisztus hóféhér bárányként / – bárányként, mert igazságtalan halálba*

jelenetekkel laza, megint csupán annyit mondhatunk, hogy a hajóbeli ábrázolások a beteljesülésre mutatnak, és legalább egy, a Vörös-tengeren való átkelés közvetlen tipológiai kapcsolatot teremt. A csarnokban egy helyen – feltehetőleg az új bazilika három ajtaja fölött – világos párhuzamba voltak állítva az ószövetségi szenvedők-hősök és a keresztény mártírok:

A csarnokokban (*porticibus*), ahol is az egyik hosszabban / nyúlik el egy irányban, ezek a fülkék az oldalához illeszkednek / és három nyílás nyílik rájuk; / három bejárat tárul fel a futó kerítés mögött. / (20) A középső mártírokkal van kifestve, akiknek szent nevei jelzik, / hogy kiket koszorúz a dicsőség egyformán mindkét nemből. / A jobbra és balra nyíló párt / iker történetekkel díszíti a hű festmény. / Az egyiket szent férfiak szent cselekedetei töltik meg, / (25) Jóbot próbálják sebei, szeme világa Tóbiást; / míg a másikat a gyengébbik nem foglalja el: a híres Judit, / s hozzá hasonlóan a hatalmas Eszter királynő is meg van festve.⁴⁸

Összességében mégis Paulinus sem visz sokkal közelebb célunkhoz, hogy felleljük a tipologikus egezetikai összefüggések megjelenítését a kultikus épületekben található képi ábrázolások térbeli viszonyain keresztül.

Nagy reményt fűzhetünk azonban a IV. század végének jelentős költőjéhez, Prudentiushoz, aki egy epigramma-ciklust is alkotott ószövetségi és újszövetségi jelenetekhez.⁴⁹ Az egyik címváltozat *titulus*oknak, azaz képfeliratoknak nevezi a verseket. A jelenetek

adták, mint ártatlan áldozatot –; a Szentlélek békehozó madárjellel csordul ki rá, ki szomjazza, / és nemzőatyja egy vörös felhőből koronázza meg. / Minthogy pedig bíróként egy kiemelkedő sziklán áll, / kettős nyáj – kecskéknél báránnyal összeférhetetlen fajtája – / állja körül székét; balról a kecskéktől elfordul / a pásztor, és a báránnyokat, akik rászolgáltak, magához öleli. Ha ott is voltak ószövetségi ábrázolások, nyilván ott volt köztük legalább egy a leggyakoribbak közül, mely a keresztrefeszítés előképeként volt ismeretes: Izsák feláldozása, Jób szenvedése, Dániel az oroszánok vermében, Jónás a cethal gyomrában.

⁴⁸ *Carmina* 28 (i.sz. 404): *SzKM* D52.

⁴⁹ *SzKM* D41.

verses feliratozásának gyakorlatát nemcsak tetten érhetjük Paulinusnál több esetben, de ugyanő tanúsítja a gyakorlat általános voltát is:

„meg kell ismertetnünk téged az Úrban emelt épületeinkkel, ahogy Te is a tiedet a feliratok közlésével és a képekkel be akartad mutatni.”⁵⁰

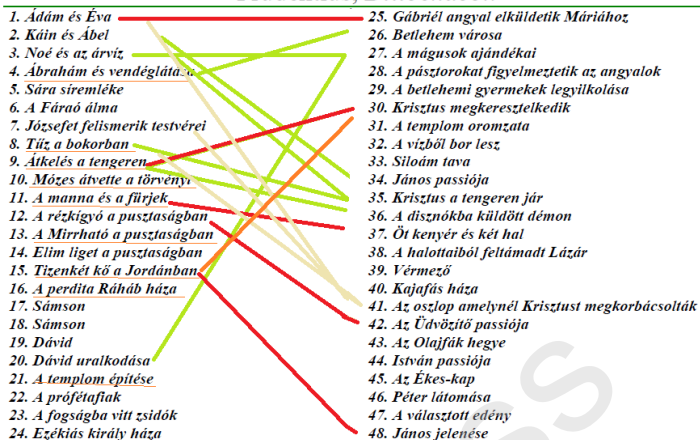
Bár nem tudjuk, a *Dittochaeon* valóságos, vagy csupán tervezett, esetleg csak elképzelt templom ábrázolásaihoz készült-e,⁵¹ ez szempontunkból nem lényeges. Benne mindenesetre 12 ó- és 12 újszövetségi történet-kép található. Kézenfekvőnek látszik a várakozás, hogy itt világosan elő fognak bukkanni a tipologikus viszonyok. Azonban jöllehet több (5) esetben nyilvánvaló a megfelelés, más epigrammáknak nincs evidens párjuk az ó- vagy az újszövetségi sorozatban, ismét más esetekben pedig több ószövetségi jelenet is előképe egy-egy újszövetséginek, vagy egy ószövetségi több újszövetségihez is kapcsolható (ld. 4. ábra)⁵².

⁵⁰ Paulinus, *Ep.* 32,10: 285 (*SzKM* 51b), vö. *Carmina* 27,584 (idézve fent, 2. o.)

⁵¹ A kérdés történetét jól összefoglalja Renate Pillinger, *Die 'Tituli historiarum' oder 'Das sogenannte Dittochaeon des Prudentius: Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars* (Denkschriften der Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophische-historische Klasse 142, Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1980) 12-15. A felvetett javaslatok közt a legérdekesebb az volt, hogy a ciklus egy képzőművészek számára készült vázlatkönyvbe írta a költő. Pillinger maga a tényleges, elkészült ábrázolásokhoz szánt feliratok mellett érvel, bár kiemeli B. Brenk megjegyzését is, hogy számunkra egy fiktív és egy elveszett képciklushoz készült epigrammák közt a különbség láthatatlan.

⁵² Az ábrán pirossal (és narancssárgával) a nyilvánvaló, bevett tipológiai megfeleléseket jelöltem, zölddel (és barackszínnel) a felvethető, vagy az epigrammák szövegéből következtethető kapcsolatokat. Aláhúzással jelöltem az ószövetségi ciklusban a S. Maria Maggioreben előforduló, illetve feltehetően előforduló ábrázolásokat. Pillinger kommentárja összegyűjti a szélesebb kontextusban megjelenő kapcsolódó képi megjelenítéseket a IV-VI. századból.

Prudentius, *Dittochaeon*



4. ábra: Tipológiai megfelelések a *Dittochaeon*ban

A verses feliratok mindössze négy esetben igazítanak el az értelmezésben. Itt Prudentius nyilvánvalóvá teszi, hogy az ószövetségi jelenet tipologikus módon utal az Újszövetségre, ám mindössze egyetlen esetben beszélhetünk arról, hogy az utalás tárgya legalább burkoltan megjelenik az újszövetségi képsorozatban:

[20.] Csillognak felség-jelvényi csodás Dávidnak: szarv, olaj és bíborköponyeg, diadém, jogar, oltár. Mind Krisztusra mutat: koronája, palástja, hatalmát vessző jelzi, kenet, s a keresztre utal szaru, s oltár.

Ezen kívül megtudjuk, hogy amikor József megfejt a fáraó álmát, Krisztus volt a tolmács (6), hogy az Élim-liget 70 pálmája a 70 apostolra utal (14); s hogy Salamon temploma a Krisztus által az emberi szívben emelt templom előképe. (21).

A két ciklus számszerinti egyezése az építészeti tér valamely szimmetrikus, vagy párhuzamos szegmensében valószínűsíti megjelenésüket, hasonlóan a S Maria Maggiore két ószövetségi sorozatához (pátriarkák, Mózes-Józsua). Összességében azonban, bárhog is képzelnénk el a térbeli megjelenést, az a bonyolult – olykor a sorozatból kifelé mutató, olykor több képet egyhez, vagy

egyét többhöz kapcsoló – tipológiai megfelelések miatt aligha igazíthatta el a nézőt az értelmezés tekintetében.

A következő összehasonlítási alapunk az Aventinuson álló Santa Sabina bazilika. Ugyan az eredeti mozaikdekorációból csak a Zsinagóga és az Egyház allegorikus alakja maradt fenn, de segítségünkre siet a 420-as években faragott ószövetségi és újszövetségi jeleneteket ábrázoló portál.⁵³



7. ábra A római Santa Sabina portálja

⁵³ Ld. Richard Delbrueck, „Notes on the Wooden Doors of Santa Sabina” *The Art Bulletin* 34 (1952) 139–145; az általa hivatkozott reprodukciókhoz ld. J. Wiegand, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel in Rom*, Trier 1900 (nyílt hozzáférés: https://archive.org/download/bub_gb_S4xmAAAAMAJ) .

A kapuszárny 12 nagy és 12 kisméretű panelből áll, ám ezek közt mára csak 18 dombormű maradt meg, 5 ószövetségi (köztük 4 nagy), 8-9 újszövetségi (2 nagy) és 2-3 eszkatológikus (1-2 nagy) ábrázolással. (Egy nagy⁵⁴ és egy kis panel esetében az újszövetségi vagy eszkatológikus jelentés vitatott). Feltehetőleg megsemmisült és üres panellel került pótlásra 4 nagy és 2 kicsi panel. Elképzelhető volna tehát, hogy eredetileg 12 ószövetségi és együttesen 12 újszövetségi és eszkatológikus ábrázolást tartalmazott. A Grabar ezt tartja az első „antithetikus ciklusnak”, ahol ó- és újtestamentumi ábrázolások állnak kettesével egymással szemben.⁵⁵ Ha így volna, ez volna a legplasztikusabb példája a térbelileg kódolt írásmagyarozatnak.

keresztrefeszítés	asszonyok a sírnál angyallal	mágusok	Krisztus; Péter & Pál, <i>traditio</i>
a vak meggyógyítása kenyérzaporítás, Kánai mennyegző	Mózes fűrjek manna vízfakasztás	mennybemenetel	az apokaliptikus Krisztus, Péter & Pál, <i>Ecclesia</i> /Mária
feltámadt Krisztus apostollokkal	feltámadt Krisztus asszonyokkal	Péter tagadása	Dániel és Habakuk
Mózes: törvény? ?forrás, csipkebokor Mózes mint pásztor	? Zakariás ? <i>Ecclesia</i> ?Császár vagy praefectus látogatása	átkelés a Vörös-tengeren kigyó-csoda	Illés mennybevétel
Pilátus			Kajafás

5. ábra: A Santa Sabina portálján fennmaradt ábrázolások

Ennek azonban ellentmond, hogy a 16 kis panelből 9 újszövetségi, illetve eszkatológikus ábrázolással maradt meg.⁵⁶ Úgy tűnik, 4 kis

⁵⁴ Vö. Richard Delbrueck, „The Acclamation Scene on the Doors of Santa Sabina” *The Art Bulletin* 31 (1949) 215–217.

⁵⁵ André Grabar, *Christian Iconography: A Study of its Origins* (Bollingen Series XXXV 10. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1968) 142.

⁵⁶ Ld. 5. ábra (a vázlaton a klasszikusabb stílusú paneleket Garamond, a durvább kivitelezésűeket Calibri betűtípussal jelöltem. A piros szín az ószövetségi, zöld az újszövetségi, a kék az eszkatológikus (vagy kortárs) események ábrázolását jelzi.

panel képviselte a Passiót, és mind megőrződött, csak éppen kettő más helyre került. 3 kis panel ábrázolja a feltámadást, bár esetleg az egyik eszkatológikus ábrázolás a trónoló Krisztussal is e ciklusba tartozhatott (ha ugyan nem egyenesen az emmausi tanítványokat mutatja a feltámadt Jézussal). Krisztus születésének a Santa Maria Maggioréból és Prudentiustól jól ismert ciklusából egyetlen ábrázolás látható ma a kapun. Delbrueck szerint is e sorozatból 3 darab hiányzik. Valószínűbb tehát, hogy eredetileg 8 ószövetségi (4 nagy és 4 kicsi) és 16 újszövetségi, illetve eszkatológikus (8 nagy, 12 kicsi) ábrázolással számolhatunk. Ez azt jelenti, hogy semmiképpen nem létesülhetett az ábrázolások közt 1-1 értelmű tipológiai megfelelésrendszer.

Jelen állapotában két ilyen nyilvánvaló korrespondancia látható: egymás mellett találjuk a Mózes vízfakasztását, valamint a manna- és fűrjcsodát ábrázoló nagy panelt és azt, amelyik a kánai menyegzőt, valamint a kenyér és halszaporítást mutatja be. Krisztus mennybemenetele és Illés mennybevétele szintén evidensen fűződik össze, de erre jelen elhelyezkedésükben semmi sem utal. Elképzelhető, hogy az eredeti elrendezésben⁵⁷ sem mutatták szájbarágósan a térbeli viszonyok az egzegetikai kapcsolatokat, de ugyanakkor passió és a feltámadás paneljeinek szétszóródása is mutatja, hogy az ép domborműveket áthelyezték felülre, szimmetrikusan, a tartalmukat figyelembe nem véve.

⁵⁷ Egy lehetséges rekonstrukció látható a 6. ábrán. A kiegészített paneleket apróbetűvel és aláhúzással jeleztem. A születés-ciklus kiegészítése valószínű, Delbrueck is így vélekedik. A „Dániel a veremben” szintén Delbrueck találgatása. A többit részben a – mérsékelt figyelembevehető – szimmetria és esetleges tipológiai megfelelések alapján egészítettem ki. Könnyen elképzelhető azonban az is pl. hogy a nagy táblák esetében eredetileg 4 ószövetségi (mind fennmaradt), 4 újszövetségi és négy kortárs-eszkatológiai táblát kell elképzelnünk. Ugyanakkor túlzott szabályosságot sem lehet a jelen adatok alapján feltételezni, hiszen az, akárhogy egészítjük ki a meglévő táblákat, valahol megtörik.

asszonyok a sírnál angyallal	feltámadt Krisztus asszonyokkal	feltámadt Krisztus apostollokkal	Krisztus; Péter & Pál, <i>traditio</i>
a vak meggyógyítása kenyérzaporítás, Kánai mennyegző	mennybemenetel	? Zakariás ? <i>Ecclesia</i> ?Császár vagy praefectus látogatása	az apokaliptikus Krisztus, Péter & Pál, <i>Ecclesia</i> /Mária
Kajafás	Péter tagadása	Pilátus	keresztrefeszítés
Mózes fürjek manna vizfakasztás	Illés mennybevétele	Lázár	keresztelés (kiszérettés)
örömhírvétel	születés	mágusok	gyermekgyilkosság/menekülés
Mózes: törvény? ?forrás, csipkebokor Mózes mint pásztor	Jakob? József?	Ezekiel látomása?	átkelés a Vörös-tengeren kigyó-csoda
Dániel és Habakuk	Dániel a veremben	Izsák feláldozása	Melchizedek/Ábel

6. ábra: A Santa Sabina portáljának egy lehetséges rekonstrukciója

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy vizsgálatunk eredménye részben negatív: a korszakban a monumentális szakrális művészetben nem használtak nyilvánvaló tér-képet az ábrázolások egezetikai felfejtéséhez, az egyszerűsített, túlszabályosított megoldásokat kerültk, illetve nem igényelték. Szimpla megfelelésekkel még a leginkább ígéretes esetekben, mint Junius Bassus szarkofágján, Prudentius *Dittochaeon*jában és a Santa Sabina portálján sem találkozunk. Ennek legtöbbször fejlődéstörténeti adottságok is okai voltak: úgy tűnik, az ószövetségi ciklusoknak hamarabb volt kialakult képi világa, ahogy az már a III. század eleji dura európoszi zsinagógában is megjelenik,⁵⁸ és talán már a kereszténység előtt is volt kézirat-illusztrációk formájában is hagyománya. A kapcsolatot a S. Maria Maggiore ószövetségi jelenetei és a vele egyidős, Sámuel (Királyok) első könyvének részeit tartalmazó quedlinburgi Itala-töredék, valamint az egy évszázaddal későbbi bécsi, a Teremtés könyvét tartalmazó Septuaginta-töredék miniatúrái közt többen hangsúlyozták. Talán ez az előkép, a kézirat hagyomány is oka annak is, hogy az ószövetségi és az újszövetségi ciklusokat jellemzően külön térben,

⁵⁸ Erről magyarul ld. Xeravits Géza, „A durai zsinagóga nyugati falképciklusának vallási és politikai üzenete”, *Antik Tanulmányok* 56 (2012) 257–276 (további szakirodalommal).

gyakran külön épületben találjuk,⁵⁹ ami megakadályozza a szemlélő számára térbeli egymásra vonatkoztatásukat. Az ismert kéziratos hagyományban – talán a hellenisztikus judaizmusból való eredete, de illusztráció jellege miatt is – semmiféle utalás nem található a (tipológiai) értelmezésre.⁶⁰ Így a monumentális szakrális térben is az elhangzó homíliák – vagy, mint Paulinus esetében, a felolvasott

⁵⁹ Ld. a Santa Maria Maggiore és Paulinus bazilikájának esetét. Paulinus épületegyüttesében a két ciklus, mint láttuk, két különböző bazilikában kapott helyet, s más korabeli, sőt későbbi emlékeink esetében is ez a helyzet: a IV. század végi nápolyi San Giovanni-in-Fontében kizárólag újszövetségi jeleneteket látunk (bár keresztelőkápolna lévén az épület funkciója is más), de az 500 tájékán épült ravennai San Apollinare Nuovo hajójának 2x13 képből álló sorozata is egészében evangéliumi témájú (a Krisztus csodáit és a passió-feltámadást felölelő ciklus a *Dittochaeon* 12 újszövetségi jelenetéből 8-at, a Santa Sabina portálja esetében a 10 fennmaradt ábrázolásból 9-et tartalmaz, de az alsó regiszter három mágusával együtt mind a 10-et), míg az ugyancsak ravennai, 547-ben felszentelt San Vitaleban csak ószövetségi jeleneteket látunk. Ez egyetlen általam ismert példa ószövetségi és újszövetségi jelenetekre egy kultikus épületben Centcelles Mausoleuma a IV. század elejéről Tarragonában, ahol a kupola egy frízében egyetlen evangéliumi jelenet is fennmaradt az ótestamentumiak mellett: Lázár feltámasztása. Ennek a privát épületnek azonban a funkciója is vitatott: mauzóleum vagy villa célját szolgálta-e? Erről a régészeti emlékről ld. Achim Arbeiter, Dieter Korol, hrsg., *Der Kuppelbau von Centcelles: Neue Forschungen zu einem enigmatischen Denkmal von Weltrang : Internationale Tagung des Deutschen Archäologischen Instituts im Goethe-Institut Madrid* (22.-24.11.2010) (Tübingen: Wasmuth., 2015).

⁶⁰ A VI. századi illusztrált evangéliumi kéziratokban – a Rossanóban őrzött evangeliárium [reprodukcióhkhhoz ld.

http://www.artesararossano.it/scheda_opera.php?IDo=34;

<http://ntvmr.uni-muenster.de/manuscript-workspace/?docid=20042>], a

Szinopé-evangeliáriumban [Paris BNF, suppl gr 1286, reprodukciója:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105388196/f1.image>; és az egyes

miniaturák listájához ld. <https://pinakes.irht.cnrs.fr/notices/cote/53950/>] –

az újszövetségi jelenetek mellett az eseményt megjövendölő prófétákat találunk, nem előképeket.

költemények – és olykor a feliratok segítették a képolvasót az eligazodásban.

A térbeli elhelyezkedés csak egyféleképpen orientál az értelmezésben: ahogy a Santa Maria Maggioreben az ószövetségi történet a főhajó oldalfalaira, az újszövetségi a diadalívre és feltehetőleg az apszisra korlátozódott, úgy találkozunk ezzel az elrendezéssel Paulinus új bazilikájában. Az előképek tehát nem – vagy többnyire nem – egyesével, hanem összességükben mutatnak beteljesülésekre: a pátriarkák, Mózes, Józsué/Jézus Krisztusra.

Ismerünk ugyanakkor egy olyan korabeli dokumentumot is, ahol ez a megfelelés sokkal szorosabb. Ambrusnak, Milano nagy hatású püspökének neve alatt maradt fenn egy Prudentiuséhoz hasonló ciklus, a *Tituli Ambrosiani* (CPL 165), melyet korábban ugyan elvitattak tőle, de a kritikai kiadó kimutatta, hogy elégtelen érvek alapján. A sorozat jól illeszkedik a kor vezértémáihoz, és Ambrus egzegéziséhez.⁶¹ A sorozatban (melynek rendje nem világos, de mindenesetre a kézirati hagyományban nem a bibliai kronológiát követi) 4 újszövetségi ábrázolás áll szemben 17 ószövetségivel. A számok és a sorrend szabálytalansága erősen utal arra, hogy a háttérben egy tényleges képsorozat sejthető. A valószínű elrendezés a következő:

- Krisztus dicsőségében (*maiestas*) az apszisban, talán ugyanitt az alsó regiszterben (2) az utolsó vacsorának a Leonardo da Vinci közismert alkotásán is ábrázolt momentuma;
- a diadalíven (3) az angyali üdvözet, és talán (15) Zákeus és a vérfolyásos asszony;
- a hajóban helyezkedett el esetleg ez utóbbi is, de minden bizonnyal a 17 ószövetségi jelenet.

Ez utóbbiakat megvizsgálva azt találjuk, hogy mindegyik szorosabb vagy olykor lazább tipológiai kapcsolatban áll a négy újszövetségi ábrázolással:

⁶¹ Sebastian Merkle, „Die Ambrosianischen *Tituli*”, *Römische Quartalschrift* 10 (1896) 185-222.

(1) Krisztus dicsősége – (7) József látomása a leboruló kalászkőről, és csillagokról;⁶² ez utóbbi ide kapcsolja (11) a csillagokat néző Ábrahámot, bár az a két nép alábbi tematikájához is kapcsolódik; a megdicsőülés motívumához tartozik (18) Illés mennybemenetele;

(2) az utolsó vacsora Jánossal Jézus kebelén a passió egészét jelzi a leírt térben, ennek szokásos előképei: (6) Dániel az oroszlánok vermében; (8) József véres köpenyét mutatják Jákobnak⁶³ (9) szolgaságra adják az atya Szeretettét a testvérei; (10) József és Potifárné (12) Izsák feláldozása; (17) Jeremiás prófécijája „olyan vagyok, mint szelíd bárány, akit feláldozni visznek” (Jer 1,5;11,19); (20) Absalon a fán függ (ez Júdásra utal); (21) Jónás a cet gyomrában;

(3) az örömhírvétel a megtestesülést jelzi, szorosan hozzá tartozik (4) Rebeka kiválasztása; (13) Ábrahám vendégsége (Sára ekkor kapja az örömhírt, az epigramma szerint pedig Ábrahám magát Krisztust fogadja, akárcsak a S. Maria Maggiore ábrázolásán);

(15) Zákeus és a vérfolyásos asszony a zsidókból és a pogányokból való egyházat jelenti.⁶⁴ Ezt a témát jelzi (5) Jákob (és Ézsau) megáldása; (14) amint Jákob juhokat (az epigramma szerint különböző népeket) legeltet; (16) Ézsaiás prófécijája (65,25), hogy a végidőben (az epigrammában „össze nem illő népekként” aposztrofált) bárány és oroszlán egy nyáját alkot; (19) Noé bárkája (az epigrammában „a mi előképünk”).

Ambrus épületében tehát az ószövetségi előképek és a beteljesülésük közti térbeli viszony konkretizálódik: az előbbiek mind egy-egy, a szentély környezetében ábrázoláshoz kapcsolódnak. Ezen túl azonban elhelyezkedésük – az epigramma szöveghagyománya alapján – itt sem segít felfedni, melyikük

⁶² Az epigramma szerint Krisztus a Nap, akit mindenek imádnak.

⁶³ Az ábrázolás talán a Santa Maria Maggiore eredeti programjában is szerepelt.

⁶⁴ A téma jól ismert a korabeli művészetben, legplasztikusabban a Santa Sabina egdül fennmaradt mozaikjain. A vérfolyásos asszonyt Ambrus máshol (*Lukács-kommentár* VI 56: PL 15,1682) az *ecclesia e gentibus*-szal, Zákeus a pogány kereszténységgel (*Lukács-kommentár* VIII 80: PL 15,1790) azonosítja: Merkle, 219.

melyikkel áll tipológiai viszonyban. Ezt a feladatot tehát Ambrus is a szemlélő ismereteire, a feliratokra és a prédikátorra bízta.

DUPress

HUSZTHY Edit DLA 1997-2002 Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező szak. 2000-től szabadúszó díszlet-jelmeztervező. 2004-2017 között az ALTAMIRA Grafikai Stúdió és Reklámügynökség társtulajdonosa és látványtervezője. 2010-től rajztanár a Debreceni Egyetem Építész Tanszékén, 2013-2015 között a Nyíregyházi Főiskola, Vizuális Kultúra Intézetének tanára. 2014 DLA fokozat, Temesvári Nyugati Egyetem, Képzőművészeti és Formatervező Kar. A kutatás témája: Színpadi szituációk képzőművészeti vetületei – Kinetikus szobrok tervezése dramaturgiai alapon, 2017- Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Doktori Iskola PhD képzés. A kutatás témája: Színpadi látványtervezés és rokon művészeti jelenségek - A képzőművészeti és a színpadi absztrakció parallel jelenségei.

Huszthy Edit

SZAKRÁLIS SZÍNHÁZ

„A színház eleve szakrális művészet, mivel csakis a transzcendens utalás képes annak is, ami a színpadon történik, s annak is, amire a színpad utal, megadni a jelenlét igazságát.”¹

Pilinszky János Az ÚJ Ember című lapban, 1967-ben megjelent *Szakrális Színház?* című írásában², a szakrális színházat nem műfaji sajátosságként, hanem a színpadi jelenlét telítettségére, önmagán túlmutató transzcendens erejére utaló meghatározásként írja le. Bár a színpadi előadás a hétköznapi valóságot meghaladó tartalmakra irányuló megjelenítési- vagy megigézési képessége hatással van a játék stílusára is, nem elsősorban technikai megoldások következménye, hanem az alkotófolyamat katarzisének eredménye. Pilinszky szerint a színház feladata nem a szórakoztatás, vagy a társadalomkritika, hanem a hétköznapi tapasztaláson túlra, az emberi lét mélyére való utalás, időtől és tértől független élmények elérése. Vagyis a színházi előadás tartalmában, formailag és az alkotás folyamatában is szükségszerűen szakrális jellegű. Pilinszky színházi elképzeléseit Robert Wilson *A süket pillantása* című előadásában vélte megvalósulni. (1971-ben tett Párizsi útja során látta az eredetileg hét órás előadás addigra 3,5 órára rövidített változatát, amely meghatározó élményt jelentett számára. Az

¹ Pilinszky János: *Szakrális Színház?*/ Új Ember, 1967, december 31.

² Lásd: Pilinszky János: *Szakrális Színház?*/ Új Ember, 1967, december 31

előadást nem csak ő, a párizsi közönség is ünnepelte.)³ Pilinszky ebből az élményből kiindulva alakította ki a mozdulatlan színház elképzelését. Ennek alapvető elemei a rítus (az ő értelmezésében vallásos rítus), a szakrális áldozat, a csend és a jelenlét, mely jelenvalóvá teszi a létezés transzcendens szintjét is.

Az előadás kifejezőeszközeit egy siket-néma kisfiú non-verbális kommunikációja ihlette. Az előadásban – mint a fiú életében – a mozgás, a mimika, a tekintet és a vizualitás lehetőségei kiszorítják a verbalitást és a látvány, a szereplők és a hangok realiztikus megjelenítése egy egységes, absztrakt kompozíció részeként jelennek meg.

Robert Wilson a színházi és képzőművészeti tanulmányai ötvözésével hozta létre sajátos színházi nyelvét. Előadásait a díszletek, jelmezek és a különleges fényhatások segítségével létrehozott festői képek, a zene, a hang és a mozgás a hétköznapi realitástól eltérő egysége határozza meg. Wilson rendezéseinek első szembeötlő jellemzője a mindent uraló látvány. Az előadások hangsúlyos, színes vagy éppen kontrasztosan fekete-fehér látványvilága szürreális álomszerű képekben jelenik meg. Ez a markáns, festői közeg jelenti a színpadi tempó és mozgás ellenpontját. Míg a tempó és a mozgás a színészek fizikai jelenlétére, a testekre (mint önmagukra utaló jelekre) irányítják a figyelmet, addig a festői világítás feloldja a figurák valóságos térbeli megjelenését és képi elemekké alakítja őket. Wilson színpadi alkotásai festői képekként, festményei pedig színházi gesztusokként is értelmezhetőek. A látvány kiszorítja az előadásaiból a szöveget, így a történeteket csak vizuális eszközökkel meséli el. Sokszor nincs összefüggés a cselekvés és a – monoton ismétlődő vagy szimultán elhangzó – szövegrészek között, ezért azok intellektuálisan értelmetlenné, akusztikailag viszont hangsúlyossá válnak. Így az előadásban elhangzó szavak nem verbális, hanem zenei egységek.⁴ Mint azt *A siket pillantásában* is hallhatjuk, sokszor csak a

³ Lásd: Bodó Márta: *Pilinszky János mozdulatlan színházáról* / Látó, Szépirodalmi Folyóirat, 2014. július

⁴Bodó Márta: *Pilinszky János mozdulatlan színházáról*/ Látó, Szépirodalmi Folyóirat, 2014 Júliusi szám

hétköznapi zajokat, vagy a csendet éljük meg akusztikus ingerként. Színházi elképzelése ebben a tekintetben összefüggésbe hozható John Cage munkásságával, pontosabban a közismert 4' 33" című művével.

A szövegfüggetlen színházi nyelv megteremtése és az avantgárd színház képekből építkező előadásmódja a tudat, a ráció börtönéből való kiszabadulást szolgálja, hogy ezáltal a hétköznapiától eltérő tudatállapotok megélésére váljon alkalmassá.

A színpadi előadásoknak – éppúgy, mint a valóságot saját belső törvényszerűségei szerint átalakító képzőművészeti alkotásnak – a szövegtől függetleníthető logikája, sajátos játékszabályai vannak. Ezek a szabályok a retorikai, mimikai vagy viselkedésbeli mintákra vonatkozhatnak, vagy akár a színészek, a színpadon megjelenő tárgyakhoz és látványelemekhez való viszonyára is. Ezek a játékszabályok – ha következetesek – a valóságtól elrugaszkodott logika szerint is működőképesek. A szabályok szükségszerűek is, hiszen a természetes helyükből kiragadott szituációk nem az eredeti reprezentálását szolgálják, hanem annak ürügyén egy új helyzet megteremtését, ami a közönséggel való kapcsolat által jön létre. vagyis az észlelt dolog transzformálásával egy új jön létre, ami egy másik észlelés tárgyává válik.

A színpadon a verbális kifejezés, a képzőművészet, a zene és a tánc nem csupán kifejezési eszközökként, hanem a lét közegeiként és értelmezhetőek. Ezek között a közegek között közvetlen átjárhatóság van, ezért lehet például egy zenei- vagy irodalmi művet képekben kifejezni, mint ugyanannak az érzetnek különböző manifesztációit. Az írott szöveg ilyen analogikus reprezentációjának egyik leg-letisztultabb példája Robert Wilson *Pelléas és Mélisande*-rendezése. Wilson nem a történet illusztrálására, hanem a zene vizuális ingerekké való transzformálására törekszik, megmutatva annak időn és téren kívüli rendszerét. Bár használja a nyelvet, mint kifejezőeszközt, előadásaiban a verbális, az akusztikus és a vizuális megnyilvánulások nincsenek összhangban. Ezzel a nézőt arra készíti, hogy az ingerek között asszociatív összefüggéseket találjon.

„Miután a történelmi avantgárd mozgalma elfordult az irodalmi színháztól, az irodalmi szövegek jelentése már nem lehetett központi hivatkozási alap. Sőt Gordon Craig, a futuristák, a dadaisták, a szürrealisták, Mejerhold, a Bauhaus színháza és Artaud folyamatosan és nyomatékosan azt követelték, hogy a színház jelentésközvetítés helyett hatás kiváltására törekedjen.”⁵ Így a színész színpadi jelenléte a képzőművészek gondolkozásához hasonlóan változott meg. Az utánczás és a reprezentáció helyett az önismeret, a szubjektív felismerések és az alkotás, a létrehozás folyamatának meghatározása válik az elsődleges céljává. Ezt a célt szolgálta Majerhold biomechanikai módszere (1905-1910), Craig Übermarionett elmélete (1908), Sztanyiszlavszkij (1897-1936 körül) vagy Grotowsky (1965) módszere, melyek a színész önmegfigyelését és önfelismerését szolgáló gyakorlatokból álltak.⁶ A posztmodern színház a zárt, „kész” mű reprezentálása helyett, az „itt és most” varázsára és az előadás esemény jellegére, az önreflexióra, a színész- előadás- közönség kapcsolatának vizsgálatára, az irodalom előadó-művészetté való transzformálására, valamint az egyéni „autentikus helyzetek” megtapasztalására helyezi a hangsúlyt.

A süket pillantásának harmadik szembeötlő jellemzője a színészek speciális színpadi mozgása. A színészi mozgást a valóságostól a mozdulatok lassúsága és a ritmusváltások metrikus montázsra emlékeztető feszültsége emeli el. Wilson módszere praktikus tapasztalatokon alapul. Daniel Stern pszichológiai megfigyeléseit „fordítja át” színpadi mozgássá. Stern megfigyelte, hogy mozdulataink, beszédünk lelassításával olyan kommunikációs eszközök válnak láthatóvá, amiket a hétköznapiak tempójában nem észlelünk. A nyugodt tempó ugyanakkor vallásos emelkedettséget eredményez.

Wilson előadásaiban a különböző, de mindig pontosan meghatározott sebességgel történő – járás fluiditása a megállás és az

⁵ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája* 191. o. Balassi Kiadó, Budapest ISBN:9789635067923

⁶ Lásd: Erika Fischer-Lichte: *A megszakítás esztétikája Fordította: Ungvári Zrínyi Ildikó/ Játéktér*, 2012. őszi-téli lapszám

elindulás sajátos kivitelezésében rejlik. E mozdulatnak úgy kell megtörténnie, mintha a színész csupán szünetet tartana, mintha kimerevíténé a képet: ez – a színész szempontjából – azt jelenti, hogy nincs külön mozdulat a járásra és az állásra, mivel ez a színpadi energia elvesztésével járna, nem kívánt „döccenéssel” a két állapot között. Ehelyett az energiának meg kell maradni: a test továbbra is a járás irányába törekszik, a lábak a lépés mozdulatát „örzik meg”, a súlypont pedig az elől lévő lábon marad. Ez folyamatosságot és szakadatlan dinamikát kölcsönöz az álló (vagy inkább a járást meghatározatlan időre felfüggesztő) színész alakjának, és lehetővé teszi, hogy az adott pillanatban ne „újra kezdje” a járást, hanem mintegy folytassa azt.

A hétköznapi realitás ritmusa – a légzésünk, a szívverésünk, a mozgásunk – a praktikus élet céljait szolgálja. Ennek a ritmusnak a kizökkentése, megváltoztatása, tudatosítása és uralása áttemeli a cselekvést az alkotófolyamat dimenziójába. A színpadi vagy képzőművészeti realitás célja ezért nem a valóság ritmusának utánzása, realisztikus megjelenítése, hanem annak a hétköznapiából kiemelt helyéhez alakított formájának megmutatása. A hétköznapi cselekvés célratörő, a legkisebb energia befektetéssel a legnagyobb teljesítmény elérésére törekvő mozdulatok eredménye. Az alkotás viszont pazarló, jelentéktelen dolgokba is nagy energiát fektet. A hétköznapi mozgás megváltoztatása ellentmond a természetes reflexeknek és az ésszerű működésnek, ezért ellenállásba ütközik és feszültséget teremt. A hétköznapi léttel és ritmussal való szembeszegülés energiája adja az alkotás expresszivitását. Emellett, a hétköznapi ritmusból való kizökkenés a rácsodálkozás és a látvány újra-értelmezésének lehetőségét is nyújtja.⁷

A kabuki- és a no- színészek a színpadi mozgás közben, nem mozgatják a csípőjüket. A hagyományos indiai táncosok mesterségesen, állandó kontrasztban tartják a testüket, a Bali szigeteki színházban a színészek csak a talpuk hátsó részén állnak,

⁷Lásd: Eugenio Barba: *Papírkenu – Bevezetés a színházi antropológiába* 27. o. / Kijarat Kiadó, Budapest 2001

míg az indiai kathakali színészek csak a külső talpélükön. Ezek a technikák mind a hétköznapi egyensúly elvesztését szolgálják ugyanúgy, mint Európában a spiccben álló balerinák testtartása. Amíg nyugaton ez a sziluett megváltoztatását szolgálja, a keleti színházban a speciális testhelyzetek célja az, hogy az egyensúlyvesztés állandósításával, egy új dinamikus egyensúlyt találjanak meg.⁸ Hasonló koncentrációt igényel Wilson színházában a színészek különböző ritmusú mozgása és sajátos, lassított dinamikája is. (pl. a főszereplő, Sheryl Sutton gyorsan rág, de lassan mozog)

Bár hatással voltak rá az európai, amerikai és ázsiai képzőművészeti alkotások, színjátékok és színházi előadások, Wilson munkáiban ezek egy egyedi, egységes kifejezésformába asszimilálva jelennek meg. Előadásaiban a vizuális és akusztikus ingerek nehezen fűzhetők egységes logikai rendszerbe, vagy ha igen, ilyen megközelítésben egyáltalán nem élvezhetőek. Wilson szándékosan nem ad megfejtéseket a színpadi történésekhez, mert szerinte „az értelmezést nyújtó színház esztétikai fasizmust követ el.”⁹ Ezzel a módszerrel eléri, hogy az előadás élménye szubjektív legyen, belső logikáját, értelmezhetőségét a néző saját maga alakítsa ki. Vagy nem. Wilson előadásai ugyanis nem szellemileg vagy logikailag felfogható alkotások, ahogyan Kékesi Kun Árpád írja, befogadásukhoz „a gondolkodásnak nem csak a fej (az értelem) révén megvalósuló, hanem a test egészét igénybe vevő tapasztalata”¹⁰ szükséges.

Wilson előadásaiban a színészek nem szerepet játszanak, mindig megmarad eredeti személyiségük, hétköznapi kifejezőmódjuk. Ennek kétféle értelmezése lehet. Egyfelől megfosztja a színházat a „teatralitástól”, így egyfajta profán kifejezőmódot alakítva ki. (Ugyanakkor a hétköznapi mozdulatokat a lassúság absztrakttá, sőt

⁸ Lásd: *Feljegyzések a kételkedők (és saját magam) számára* Ford.:

Demcsák Katalin, Jenei Ágnes, Gondolat-jel. 1994 / 1-2. szám 62-72. o.

⁹ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza* 381. o. *Robert Wilson és a képek színháza*, Osiris Kiadó, Budapest 2004

¹⁰ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza* 381. o. *Robert Wilson és a képek színháza*, Osiris Kiadó, Budapest 2004

gyakran szakrálissá változtatja.) Egy másik értelmezési lehetőség, a hétköznapi test, mint műalkotás, a hétköznapi élet pedig, mint teatralitás megjelenítése, ami a performanszok, az akciók és a konceptuális művészet témái között is gyakran megjelenik. (Bécsi Akcionizmus, Hajas Tibor, Ion Grigorescu stb.)

A szöveg-független színházi nyelv következménye a test fokozott jelentőségének megmutatása. Míg az értelmezhető történetbe ágyazott mondatok intellektuális kapcsolatot teremtenek a nézővel, a test fokozott jelenléte érzéki tapasztalatot jelent előadónak és nézőnek egyaránt. Grotowski a szavakat fizikai mozgássá transzformálta. Peter Brook szerint a szó a mozdulat eredménye, ezért a beszéd helyett a légzés, a hang és a mozdulat vált elsődleges eszközévé. Mejerhold, Eisenstein és Tairov a test formálását és kontrollálását tekintették a színészi munka alapjának.¹¹ Eugenio Barba szerint a szó csak „elszánt testből érkezik”.¹² Barba különbséget tesz a színészet preexpresszív és expresszív szintje között. Míg az expresszív szinten ábrázol valamit, addig a preexpresszív szint kizárólag a színész jelen idejű létének prezentációját szolgálja.¹³ Wilson a testi reakciók tempójának lelassításával a mozgást és a gondolatot egymástól független rendszerekként mutatja be. Egy szerep vagy egy szituáció felfejtése során szerzett tapasztalatok segítik az előadó fokozott jelenlétét, ami a szerepéről önmagára irányítja a figyelmet. Merleau-Ponty írja, hogy „Akár más, akár az én testemről legyen szó, nincs más módom megismerni az emberi testet, mint hogy megélem, vagyis sajátomévé teszem azt a drámát, amely áthatja, és összekeveredem vele.”¹⁴ Artaud az utánpótlás és a reprezentáció helyett, a teljes jelenlét, a valós élet színházát akarta megteremteni. Felismerte,

¹¹ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája* 111. o. Balassi Kiadó, Budapest ISBN:9789635067923

¹² Patrice Pavis: *A fizikai színház - A színház fogalmának vizsgálata előadások elemzésével*, 2008. november, Folyóirat

¹³ Lásd: Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája* 136. o. Balassi Kiadó, Budapest ISBN:9789635067923

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception* (Az érzékelés fenomenológiája). Paris, Gallimard, 1945, 221.

hogy a színház „maga az élet abban a mértékben, amennyiben az reprezentálhatatlan”.¹⁵ A színész testének önazonos és önmagára reflektáló objektumként (és nem a szerepének hordozójaként) való meghatározása a hatvanas években kristályosodott ki. A hatvanas évek performanzsainak és happeningjeinek fontos motívuma a szereplő önmagára találása és ennek az élménynek a kinyilvánítása. A folyamat során a szereplő levetkőzi a hétköznapi életben játszott szerepeit, melyek megteremtették a hétköznapi identitását vagy megvédték a kialakított személyiségét. Ezzel eldobja a kapaszkodóit, védtelenné és kiszolgáltatottá válik, feláldozza önmagát. Ez teszi lehetővé, hogy a „ki vagyok?” kérdésre, társadalmi- családi- vagy nemi szerepeinek meghatározása nélkül tudjon választ adni. A színpadi szerepe ezért segítséget nyújt neki ahhoz, hogy az abban való feloldásban önmagára találjon. Pilinszky a mozdulatlan – és így szakrálissá vált – színházról kialakított elméletét *A süket pillantása* főszereplője Sheryl Sutton színpadi jelenlétében látta leginkább realizálódni.

A süket pillantásának témája az rituális áldozat bemutatása. A hatvanas-hetvenes évek akció, performance és body-art témakörébe tartozó művészi megnyilvánulásai a fizikai tűrőképesség bemutatásával igyekeztek a jelent fokozottan megélt jelenségként bemutatni testüket. Ilyenkor a performerek a rituális beavatási szertartások szereplőinek próbatételeinél megfigyelhető kockázatvállalás aktusát ismételik meg. Így egyrészt a rituális cselekedetet a nézők helyett is véghez viszik, felvillantva ezzel egy heroikusabb (nem pusztán a testi kényelem megszerzésére irányuló) élet lehetőségét másrészt a rituális magatartás a testi állapotok átmeneti jellegét bemutatva arra utal, hogy a test azért nehezen megragadható, mert folyamatos változásban van.¹⁶ Nem a lélek konstans, kiismerhető eszköze, hanem öntörvényű és kiismerhetetlen. A katartikus jelenlét feltétele a valós kockázatvállalás, a tragédia kegyetlenségének megvalósítása, ami

¹⁵ Adrian Page: *A drámaíró halála* ford. Bocsó Péter literatura. hu/ színház/halala.htm

¹⁶ Lásd: Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok* 39-41. o. ford.: Vargyas Zoltán / L' Harmattan Kft. 2007.

kitépi a tudatot a szendergésből, hogy szembesítse önmagával.¹⁷ Arnold van Gennep szerint Az átmeneti rítusok az egyén olyan transzformálódási folyamatának megsegítésében játszanak szerepet, amely az eddigi önmeghatározásából egy másik identitásba való átlépés során játszódik le. A folyamat során egy köztes fázisban az identitás meghatározásához annak teljes elvesztésének kockázata szükséges.¹⁸ Ez a fázis az üresség megtapasztalásának lehetőségét, az önmeghatározásnak egy új szintjét rejtí magában. A performance-ok gyakori eleme a vallási, áldozati vagy messianisztikus motívum. Legjellemzőbben a Bécsi Akcionizmusban figyelhető meg az ilyen, erős érzelmi hatást keltő, extatikus állapotot létrehozó magatartás, ami gyakran bántalmazással, öncsonkítással vagy szélsőséges helyzetek létrehozásával jár együtt. A szokatlan és szélsőséges helyzetek kiváltotta érzelmi és lelki állapot fokozza az alkotó jelenlét-élményét, ami közvetlen hatással van a közönségre is. A fájdalom, a félelem, a halál és a megtisztulás témái éppúgy jelen vannak a performance-okban, mint a törzsi kultúrák beavatási szertartásaiban, ahol a szenvedés és a halállal való szembenézés a beavatás feltétele. (Chris Burden, Chris Burden, Michel Journiac, Journiac, Gina Pane, Marina Abramovic, Petr Stembera akciói.)

Összességében tehát nem a speciális vizuális vagy akusztikus kifejezőmód jól megfigyelhető, elemezhető jellemzői a legérdekesebbek Wilson előadásaiban, hanem az a törekvése, hogy a hétköznapi eszközeit olyan színpadi valóság megteremtésére használja, ami a hétköznapi túl jelenlét lehetőségét nyújtja. A kifejezőeszközök leredukálásával, a színész testét képzőművészeti jelként használja. Ez az eszköztelenség megakadályozza a „valóság” játékmódot. Helyette a színpadon megjelenő testre, a színész sűrített jelenlétére helyezi a hangsúlyt. Wilson színházának

¹⁷Lásd: Jákfalvi Magdolna: *A nézés öröme - Az avantgárd színházi paradigma / Átvilágítás : a magyar színház európai kontextusban* 96-127. o. / Áron Kiadó, Budapest 2004.

¹⁸ Lásd: Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, Richard Schechner Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*, Osiris Kiadó, Budapest 2002

ezt a sűrített jelenlétét Pilinszky János így foglalta össze: „*Unalmas*. De úgy, mint a tenger vagy Csehov színházának tündökletes jövés-menése. Ahogy a nagy szertartások. *Csendes*. Mint az égbolt, mint az álom. Királyian elkülönülve, és velejéig áthatva a ’valóságot’. *Lassú*. (...) Amit érzékelünk, mégsem a mozgásuk lassúsága, hanem a közeg sűrűsége, amiben mozognak. Hiszen a színpad három órába sűrített ébrenlét – vagy álom, ha épp tetszik! Mozcásukból így – más dimenziót táplálva, értelmezve – nyomtalanul eltűnik minden lassúság, s ezzel együtt az idő is, és megmarad a ’tisztá jelentés’. (...) *Jelen van*. (...) Jelen van, s valószínűleg azért, mert egyrészt lemondott mindenfajta hangoskodásról, ötletéről, a közönség mindenféle manipulációjáról, és másrészt a probléma direkt, már-már filozofikus, intellektuel megoldásáról. *Tiszta költészet*. (...) olyan integráció, olyan teljes és tökéletes egység, amiben a részek és részletek jelentése minden eddiginél jelentősebb. (...) A vetített kép helyett ismét a konkrét ember áll közléseik centrumában. S bizony: ez a nehézkesi súllyal megvert és konkrét jelenléttel megáldott (és megvert) ember ismét magához ragadja a nap mágiáját, a lét szertartását, amit úgy látszott, hogy a színház már-már örökre elveszített.”¹⁹

¹⁹ Pilinszky János: *Új színház született* / Élet és Irodalom, 1971 szeptember 11.

DUPress

DUPRESS

SZENTIRMAI Tamás DLA építész, egyetemi oktató. 2003-ban diplomázott a BME-n, 2012-ben szerezte meg doktori (DLA) fokozatát “Hagyományos egyszerűség - kortárs portugál építészet” című disszertációjával. Építészeti tervezés mellett képzőművészeti projekteken, kutatásokban vesz részt. 2013 óta a Debreceni Egyetem Műszaki Kar Építészmérnöki Tanszékén tanít. 2016 óta a tanszék vezetője, egyetemi docens.

Szentirmai Tamás

SZAKRÁLIS EGYSZERŰSÉG, EGYSZERŰ SZAKRALITÁS - PORTUGÁL KORTÁRS EGYHÁZI ÉPÍTÉSZET

Portugália történetét, egyben az ország mindennapjait is meghatározta évszázadokon át és még ma is jelentősen áthatja mély vallásossága, a katolikus egyház erős hatása. Az egyház és állam szoros kapcsolata az élet szinte minden területén hatással volt és a vallási szemlélet konzervativizmusa sok helyen máig is érezhető. Ebben a hithű és tradicionális közegben különösen érdekes a 20. század különböző társadalmi, politikai periódusaiban megépült portugál egyházi épületek vizsgálata, azok viszonya a tradicionális elvekhez, a társadalmi elvárásokhoz.

Portugália esetében is, hasonlóan Európa jelentős részéhez, az ország történetét a középkortól kezdve az állam és az egyház intenzív kapcsolata vezérelte, azonban itt e kapcsolat jóval szorosabb, az élet minden területére kiterjedő volt. Az ország mór uralom alóli felszabadításától, a rekonkvizta folyamattól kezdve kiemelkedő szerepe volt az egyháznak az állam céljainak megvalósításában. Ekkor a vallás fontos kohéziós erőként erősítette meg a nemzeti identitást, mely folyamat megalapozta a megszállók elleni hathatós fellépést. A 12. században az állam és az egyház tartós és kölcsönösen előnyös egységben működött a pápai állam hűbéreseként, minek következtében az egyház a király után -

bizonyos időszakokban akár meg is előzve őt - az ország második legnagyobb földbirtokosává vált. A kitüntetett helyzete a gyarmatosítás időszakában - a 16. században - tovább erősödött, a misszionárius tevékenységen keresztül kiemelt szerepet töltött be az ország gyors meggazdagodásában, mely természetesen saját vagyoni helyzetét és hatalmát is tovább erősítette. A 18. század végétől ugyan felerősödtek az egyház ellenes érzelmek, és ennek lettek is gyakorlati következményei, de az addig eltelt évszázadok alatt a városok, a mindennapok életében betöltött szerepe annyira megszilárdult, hogy a hatalmi helyzet csökkenése ezt alig befolyásolta. A 20. század eleji rövid köztársasági időszak után a majd fél évszázadon át, 1974-ig tartó, Salazar vezette rezsim ismét kiemelt támaszaként tekintett az egyházra, és ugyan az 1940-ben aláírt vatikáni konkordátum alapján az állam és az egyház különvált, befolyása a mindennapokra, hatalma ismét felívelt, szinte minden területen - oktatás, egészségügy, szociális intézmények - kiemelt szereplőként jelent meg. A 1974-es forradalommal az egyház, mint intézmény kitüntetett hatalmi szerepe is jelentősen átalakult, de ettől függetlenül a közintézmények működtetésében betöltött szerepe, illetve a vallás mindennapokban való jelenléte továbbra is erős maradt mind a mai napig, az Európai Unió országai közül Portugáliában a legnagyobb a magukat vallásosnak vallók aránya¹. Az egyház elmúlt évezredbeli erejének és hatalmának bizonyítékai a korszak UNESCO világörökségi listájára felvett jelentős építészeti emlékei is, mint a hatalmas Krisztus-rendi kolostor Tomarban (alapították a 12. század elején), a spanyolok felett aratott győzelem tiszteletére emelt Győzelmes Szűz Mária kolostor Batalhában (épült a 14. század végén), vagy a gyarmatosítás korának kiemelt szereplője, a Szent Jeromos-kolostor Lisszabon külvárosában, Belém-ben (épült a 16. században). E kiemelt épületek mellett fontos megjegyezni azt is, hogy az ország épített örökségének jelentős hányada eredetileg egyházi épületnek készült és a viszonylagos békés történelme miatt ezek jókora hányada fenn is maradt, mind a mai napig meghatározva ezzel a települések történeti magját.

¹ A Pew Research Center által készített 2017-es tanulmány alapján:
<https://www.pewforum.org/2018/05/29/being-christian-in-western-europe/>

A szakrális épületek vizsgálatánál az egyház, mint intézmény mellett legalább ennyire fontos a vallás szerepének megismerése, hiszen a kortárs épületek társadalmi elfogadottsága szempontjából ez akár hangsúlyosabb is lehet. Az egyház dominanciája értelemszerűen eredményezte a vallás erőteljes jelenlétét az emberek mindennapjaiban, a települések életében. Meghatározta a települések szerkezetét, a templomok mindig kiemelt helyen épültek fel, vagy a városok főterén, vagy hegytetőn a település fölé magasodva, ezáltal dominánsan jelezve szerepüket. De ugyanígy meghatározta a hétköznapiakat is, melynek jól látható példái a különböző régiók, települések népi tradicionális ünnepei, melyek mind vallási eredetűek, sokszor a települések védőszentjeinek ünnepei, amiket ma már gyakran az egyház hivatalos keretein kívül szerveznek meg, ezáltal eredeti egyházi szerepük helyett sokkal inkább tartoznak a népi hagyományok körébe. Az ilyen típusú, nem tudatos vallási szerepvállalás mellett a hagyományos vallási élet is meghatározó. Nem csak a magukat vallásosnak tekintők, de a templombajárók aránya is a legnagyobbak közé tartozik Európában. A mély vallásosság jól érzékelhető bizonyítéka a ma is milliókat vonzó Fátimai zarándoklat, mely az 1917-es Szűzanya jelenések ünnepe, egyben az ország legjelentősebb egyházi eseménye.



Krisztus-rendi kolostor részlete, Tomar, 12-16. század
(fotó: Szentirmai Tamás)

Győzelmes Szűz Mária kolostor részlete, Batalha, 14. század
(fotó: Szentirmai Tamás)

A vallás ilyen intenzív és mély jelenléte mellett különösen izgalmas a 20. században épült templomok vizsgálata, különösen azt figyelembe véve, hogy az előzőekben bemutatott okok miatt a 20.

század intenzív urbanizációs folyamatai előtt szinte nem is volt szükség új templomok építésére, a történeti korokból fennmaradt épületek a települések belvárosaiban továbbra is be tudták tölteni funkciójukat.

Porfírio Pardal Monteiro: Fátimai Miasszonyunk templom.
Lisszabon, 1938.

A vallással szemben inkább ellenségesebb köztársaság 1910-es kikiáltása után Lisszabon első megépült temploma az 1938-ban felszentelt Fátimai Miasszonyunk templom volt. A terveit a kor egyik legfoglalkoztatottabb építész, Porfírio Pardal Monteiro készítette, aki a 20-as, 30-as évek portugál modern építészetének - a mulékony modernnek² - fontos és emblematikus alkotója volt. A korszak formailag ugyan követte a nemzetközi modern építészet változásait, azonban a modern mozgalom mélyebb gondolatiságától mentesen. Ennek megfelelően a templom a kor anyagainak és szerkezeteinek felhasználásával a történeti templomépítéssel hagyományait követve valósult meg, miközben számos megoldásában a modern építészet jegyeit viseli. Az épület külső kialakítása, tömegformája, részletei esetében art déco hatás érvényesült, mely sokkoló volt a kor társadalmának és komoly vitákat és ellenérzést generált, aminek csupán a püspök pártfogó megnyilatkozása tudott véget vetni. A kor és Pardal Monteiro munkáinak is fontos jellemzője volt és ennél az épületénél is hangsúlyos a társzművészetek jelenléte, mely a templom külső és belső részleteinél is kiemelkedő művészek munkáiban nyilvánult meg. Az épület - hasonlóan magához a korszak portugál építészetéhez - a nemzetközi modern mozgalom törekvéseihez képest jóval visszafogottabb, hagyománykövetőbb, ám a

² Az 1926-ban, egy katonai hatalomátvétel után létrejött Salazar-i rezsim ideológiai okokból a kezdetekben támogatta a történeti stílusokat negligáló modern építészeti formanyelvet, ám megerősödése után és egyre inkább szélsőséges, fasiszta ideológiájának következményeként az építészeket a modern mozgalom elveinek elvetésére kényszerítette. (Vukoszávlyev-Szentirmai, 2010)

konzervatív gondolkodású társadalom már így is nehezen fogadta el és a következő két évtized templomépítészete visszalépésként is tekinthető Pardal Monteiro épületéhez képest.



Porfirio Pardal Monteiro: Fátimai Miasszonyunk templom. Lisszabon, 1938 (fotó: Szentirmai Tamás)

A második világháborút követően, a nemzetközi modernnel szemben felmerült kritikák következménye mellett a templomépítészetet két jelentős hatás befolyásolta. 1954-ben indult katolikus művészek, építészek részvételével az Egyházi Művészet Megújítási Mozgalom (MRAR), mely a modern alapjain, de annak szikársága nélkül kívánta megteremteni a kornak megfelelő kortárs egyházi építészetet. Az eddigi szakrális építészet nyomasztó hatásával szemben kereste az építészeti eszközt, mely megszabadítja azt a történeti terhektől, a kor hamis tradicionalizmusától, hamis modernizmusától. A cél a kor társadalmi helyzetéhez közelebb álló, a szakrális terek egyszerűbb, tisztább megoldásának kialakítása volt. A másik jelentős, az MRAR törekvéseit megerősítő hatás az 1962-65 között zajlott második vatikáni zsinat volt. Eredményeképpen lényegesen átalakult a katolikus liturgia és ezáltal a templom téri kialakításával szemben is radikálisan új igények merültek fel.

Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas: Jézus Szent Szíve templom.

Lisszabon, 1967. AZ MRAR törekvéseinek legfontosabb megvalósult munkája a Lisszabon modern városrészében megépült Jézus Szent Szíve templom, mely a zsinat eredményeit is hangsúlyosan jelenítette meg. Az épületegyüttes a templom mellett több kiszolgáló funkciót és szociális intézményt foglal magába. Az új liturgiának való építészeti megfeleltetés mellett kiemelt szempont volt a városi szövetbe való szerves beillesztés, mely a környező utcák jelentős szintkülönbségei miatt egy izgalmas térbeli útvonalrendszert eredményezett, ahol nincsenek éles határok a város és a templomegyüttes, a szakrális és a világi terek, az utcák és a belső udvarok között. A gyalogos útvonalak könnyedén és szervesen kötik össze az eltérő téri helyzeteket, ezáltal a templomteret a városi szövet, a társadalom integráns részévé téve. Az érzékeny urbanisztikai megoldás mellett a templom belső kialakítása is úttörő jelentőségű. A liturgia változásainak megfelelően a belső téri kialakítás is újszerű, egy egybefüggő, sokszög alakú tér jött létre, ahol a szakralitást az alkalmazott szerkezetek plasztikus kialakítása, az anyagok érzékeny használata és a fény intenzív és sejtelmes jelenléte együttesen eredményezi.



Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas: Jézus Szent Szíve templom.
Lisszabon, 1967 (fotó: Szentirmai Tamás)

A templomegyüttes építészeti megoldásai - kezdve a városon belüli beépítéstől, a többfunkciós kialakításon keresztül egészen a részletekig - mind a közösségépítést erősítették, a zsinat során meghatározott társadalmi párbeszédet segítették, egyben egészen a mai napig meghatározták a portugál szakrális építészet irányát is.

Az ezredforduló környékén épült templomok esetében is hasonló építészeti felfogás figyelhető meg. A szakrális épületek is a portugál építészet fogalom által ismert gondolatiságba illeszthetők, ahol a hagyomány, a visszafogottság, az újító kísérletek a leggyakoribb eszközök. Az előzőekben foglaltak miatt az ekkoriban épült templomok mind külvárosi, újonnan létrejövő és ezáltal általában városépítészeti bizonytalan szövetbe kerültek, mely adottság mindig jelentős kihívást jelentett. Hasonlóan közös szempont a jellemzően többféle funkció jelenléte és a közösségi elkötelezettség építészeti kifejeződése, a történeti templomokhoz képest meglepő, a vizuális kapcsolatok, a transzparens megoldások kiemelt szerepe.

Álvaro Siza Vieira: Szent Mária templom. Marco de Canaveses, 1996/2007.

Az ország északi részén található, fiatal, fejlődő város, Marco de Canaveses külső területén épült fel Siza tervei alapján a templomközpont, mely izgalmas módon hordozza magában a korszerűség és hagyomány, illetve a városhoz tartozás és magába fordulás ellentéteit. A kis barokk fogadalmi kápolnát kiegészítő, újonnan épült templomépület és parókia, közösségi ház telepítésükkel a környező szövegtől különálló kis városi teret generál. A domborzat is a környéktől való távolságtartást erősítette, egyben a keresztény templomok középkori mintájára utalnak a nehéz külső falak, az épület talapzat jellege és a fő megközelítés erőteljes lépcsősora. Történeti templomokat és háromhajós belső kialakítást sejtet a homlokzat háromszatúsága, a toronypár és közte a hangsúlyos kapuzat. Az ismerős elemek azonban Siza építészetére jellemzően absztrakt, kortárs módon valósultak meg, a toronypár nem emelkedik az épület fölé, a szigorú hasáb tömeget az út felé fordított szentély hangsúlyos ívelt kimetszése oldja, az irracionálisan megnyújtott főkapu a belső tér különlegességét készíti elő, mely utánozhatatlanul absztrakt és költői példája Török Ferenc "küszöb"³ gondolatának.

³ "A szakrális térnek külső arculata van. Nem a történelmi építészet gazdagon formált homlokzataira gondolok, hanem olyan megoldásokra,



A külső tömeget átható hagyomány és korszerűség szerves egysége jellemzi az előzetes sejtésekhez képest váratlan belső világot is. A hatalmas belmagasságú tér egybefüggő, osztás nélküli, a magasság nem várt alakulásai erősen befolyásolják a tér befogadását, Török Ferencet idézve “a jól megválasztott téri magasság és mélység emeli az Istenre irányuló figyelmet...” (Török, 2013). A szikár külső tömegforma lágy, hullámzó belső teret takar, erőteljes fényjátékot eredményezve. A várostól való elfordulás ellenpontjaként a déli oldalfalon az ülőhelyek szemmagasságában hangsúlyos ablaksáv húzódik végig, intenzív vizuális kapcsolatot biztosítva a hívők és lakókörnyezetük között. A transzparencia, erőteljes vizuális kapocs hasonlóan hangsúlyos az északi torony esetében is, melyben a keresztelőkápolna kapott helyett és a nagyméretű ablakfelület a főkapu felé biztosít átlátást.

A templom rendkívüli visszafogottsága, a Siza építészetére jellemző egyszerűség, tisztaság műves és váratlan részletekkel, nemes anyagokkal biztosít érzelmekkel átitatott, intenzív szakralitást.

amelyek nemes anyagokkal, jól tagozott formákkal sugallják a maradandóságot. Műves kapuzatuk méltó „küszöb” legyen a benti és a kinti tér között, hogy aki átlép rajta, érezze, hogy megszentelt világba érkezett.” (Török, 2013)



Álvaro Siza Vieira: Szent Mária templom. Marco de Canaveses, 1996/2007 (fotó: Szentirmai Tamás)

José Fernando Gonçalves: Ravatalozó kápolna. Oliveira do Douro, 1997

Portó városával szemben, a Douro folyó túlsó oldalán gyorsan fejlődő, jellemzően az elmúlt évtizedekben, sokszor szabályok nélkül városiasodott területek találhatóak, ipari, kereskedelmi zónákkal, beépítetlen területekkel és közlekedési sávokkal tagolva a lakóterületeket, mely nagyfokú rendezetlenséget eredményezett az Oliveira do Douro településrész temetője környezetében is. E bizonytalan környezet és a telek szabálytalan alakja miatt Fernando Gonçalves szigorú ortogonális beépítés mellett döntött, a ravatalozókat és a kápolnát az úttal párhuzamosan fűzve fel egy hosszanti folyosó mentén. A szikárság az épület belsejét is meghatározza, mind a tömegformálás, mind az anyaghasználat végletekig visszafogott. A lelki megnyugvást hivatott szolgálni az épületelemek, bútorok formai tisztasága, az anyaghasználat felületi gazdagsága, kivitelezési művészete. Hasonlóan Siza templomához, itt is kiemelt jelentősége van a transzparens felületeknek, a minden térben létrehozott külső vizuális kapcsolat a belső udvar zöld nyugodtságával segíti elő a gyászolók belső elmélyülését. A megnyitások a kitekintés mellett a rejtett bevilágítókkal együtt a belső tér sejtelmes természetes megvilágítását eredményezik, alátámasztva a szakrális tér és a fény elválaszthatatlan kapcsolatát, "...a fény a szellem metaforája." (Meggyesi, 2013)



José Fernando Gonçalves: Ravatalozó kápolna. Oliveira do Douro, 1997
(fotó: Szentirmai Tamás)

João Luis Carrilho da Graça: Szent Antal templom. Portalegre, 2003

A spanyol határ közelében fekszik Portalegre városa, Carrilho da Graça szülőhelye. A történeti városmagtól kijjebb, egy szociális lakónegyedben épült fel a Szent Antal templomegyüttes, mely a templomtérén kívül többféle egyházi szociális intézményt - óvodát, idősek otthonát, közösségi teret - foglal magába. Carrilho da Graça munkáira nagy hatással volt a régió hagyományos építészete. A szegény, a környezeti hatásoknak nagyban kitett régió egyszerű, józan hagyományai köszönnek vissza erőteljes kortárs átiratokban, absztrakt, költői megoldásokban. A templomegyüttes esetében az udvar jelenti ezt a kapcsolódást a tradíciókhoz, mely kiemelt szervezőeleme és szereplője az egész együttesnek. A kizárólag lakófunkciókat magába foglaló környezettől radikálisan elzárkózó tömeg egy hatalmas kapuelemmel (“küszöb” Török, 2013) nyílik meg és nyújt bejáratot a nagy belső udvarra, mely izgalmas átmeneti tér a város és a templom között, helyet adva a környék közösségi eseményeinek is. A templomtér tulajdonképpen az udvar zárt folytatása, melyet a teljes szélességben végigfutó megnyitás is hangsúlyoz, majd a templomtér átellenes oldalán a helyszín eredeti sziklafala, a keresztelések színhelyeként is funkcionáló belső udvar zárja az együttest. A természetes sziklafal a hely templomi életbe történő intenzív bekapcsolását is jelenti, hiszen a végig futó

ablaksáv miatt tulajdonképpen a szentélytér folytatását jelenti, az oltár méltóságát fokozza rendhagyó módon.⁴

A bejárati udvart két oldalán a szociális intézmények kétszintes tömegei szegélyezik, melyek emeleti udvarai a templomtér vonalában találhatóak, ezáltal az udvarok rendszere latin kereszt alaprajzot mutatnak, ahol a négyezet a tulajdonképpeni templomtér. A végletekig egyszerűsített építészeti eszközök absztrakt, szinte anyag- és léptéktelen tereket, tömegeket eredményeztek, ahol a hangsúly a meglévő természeti elemek kiemelésével a közösség kiszolgálásáról, a szakralitás megélésén van, Carrilho da Graça szavaival: “A terv célja egy olyan tér létrehozása, ahol a szereplők a személyek és az események. Az építészet feladata a minimum színvitele a legintenzívebb módon.” (Vukoszávlyev-Szentirmai, 2010)

⁴ “A szembemisező oltár a liturgikus tér lelke, a templom eszmei centruma. A történeti építészet gazdag, ikonográfiai jelentéssel bíró szobrokkal, baldachinnal emelte ki a templomtérből hangsúlyozva az áldozat, az utolsó vacsora jelentőségét, szakrális valóságát. Korunk nem kívánja a díszítésnek ezt a módját, de egyszerűségében nem lehet egy „konyhaasztalra” emlékeztető bútordarab. Méltó háttérrel, hangsúlyos megvilágítást, nemes anyagok alkalmazását kívánja meg. Formálása építésztervezői, sok esetben szobrászati feladat.” (Török, 2013)



João Luis Carrilho da Graça: Szent Antal templom. Portalegre, 2003
(fotó: Szentirmai Tamás)

Figyelemreméltó, hogy a mélyen vallásos és alapvetően konzervatív közegben társadalmi elfogadottsága van a merőben újító szemléletű és a történeti templomok építészetétől radikálisan eltérő, egyszerű, visszafogott épületeknek. Ebben szerepe van a portugál építészeti szerepvállalásnak, és az építészet általános elismertségének is, de emellett a helyi elfogadást segíti, hogy az épületek esetében finom utalások szintjén ugyan, de jelen vannak az építészeti hagyományok és az épületek tervezésekor fontos szempont volt a közösség, mint a terek használóinak figyelembe vétele.

Felhasznált irodalom:

- João Miguel Castanheira Monteiro: *Arquitetura Religiosa Contemporânea em Portugal Três Igrejas do Início do Séc. XXI*. Coimbra, Julho 2013.
- Meggyesi Tamás: *A szakrális tér és a fény*. in: *Vigilia 2013 : 5*. pp. 322-329.
- Török Ferenc: *A szakrális tér. A modern templomépítészet Magyarországon*. in: *Vigilia 2013 : 5*. pp. 330-336.
- Vukoszávlyev Zorán, Szentirmai Tamás: *Kortárs portugál építészet - Contemporary Portuguese architecture*. Terc, Budapest, 2010.

DUPRESS

DUPRESS

VALASTYÁN Tamás DR. (1969) habilitált egyetemi docens, a Debreceni Egyetem Filozófia Intézetének igazgatója. A Magyar Filozófiai Szemle szerkesztője. Fő kutatási területe a német idealizmus esztétikai gondolkodása, de számos tanulmányt tett közzé a kortárs irodalom fejleményeiről is. Könyvei: A keresés ritmusa (2007), Tünni és újra-eredni (2007). Legutóbb szerkesztett kötete, Pongrácz Tiborral közösen: Terminusok – Idők, mértékek, alakzatok. Tanulmányok Hévízi Ottó hatvanadik születésnapjára (2019).

Valastyán Tamás

A KULTUSZTÓL A KULTÚRÁIG – ÉS VISSZA (Jacob Taubes kultúrhermeneutikája nyomán)

I.

A modernitás episztéméje leírható az egységesülés és a sokféleség nem szűnő konfliktusaként. A régmúlt korok különféle atavisztikus képzetei fokozatosan rendelődnek alá a tudat perspektivikus hatalmának. Miközben ugyanakkor az egységalakzatok folyamatosan széttöredeznek. Ez a zaklatott dinamika, mondjuk, Descartes és Kant, illetve Novalis és Friedrich Schlegel metódusainak váltakozó harcával jellemezhető. Az egységesülés processzusa persze nem egyenlő a pusztá egyneműsítéssel, miként a széttöredezettség sem formátlan és kaotikus – ennek a hektikusan ritmizált folyamatnak megvan a viszonylag pontosan behatárolható neve: s ez nem más, mint a kultúra. A kultúra végeredményben mint sokféle törekvés színes, gazdag agonalizációja írható le. Ebben a versengésben vannak, akik inkább az egység felé, mások pedig a sokféleség irányába tolnák el a harc kimenetelét. Az elsöre említhetjük példaként a XIX-XX. század fordulóján tevékenykedő neokantiánus gondolkodók többségét, vagy éppen a fiatal Lukács Györgyöt, aki az *Eszttikái kultúra* című szövegében konkrétan meg is fogalmazza az egység-gondolat lényegét:

„De egyet ne felejtünk el soha: ezek csak (mármint a repülőgépek, a vonatok, a táviratok gyorsasága, illetve az operációk biztonsága, az olvasás elterjedése – V. T.) – a legjobb esetben – utak egy kultúra felé, lehetőségek, könnyítések; anyagai a kultúra formáló hatalmának. De az bármiből formálhat valamit, ha igazán megvan benne a formálás belülről nőtt ereje. Kultúra: az élet egysége; az egység életet fokozó, életet gazdagító ereje.”¹

A fiatal Lukács végső soron itt még elképzelhetőnek s kivitelezhetőnek tartja a technológiai vívmányok kultúra általi pozitív irányú interiorizációját.² (Nem úgy később pl. Martin Heidegger, akinél éppen a technika, a technológia lesz a lét, helyesebben a létre irányuló gondolkodás legnagyobb ellensége, az ellenség egyik markáns manifesztációja. S ha már Heideggerre utaltam, meg kell jegyezni közbevetőleg, hogy a kultúrához való viszony vonatkozásában éppen a neokantiánusokkal szemben fogalmazott meg alapvető s mélyenszántó kritikát a filozófus *A metafizika alapkérdésében*, amikor egyenesen a filozófia félreértelmezésének tartja, ha azt a kultúra megalapozásaként fogjuk fel.³)

A sokféleség afirmációjának képviselői közül talán a legadekvátabb példa az a Friedrich Nietzsche lehetne, aki ugyan sokszor és vehemensen ostromozza a német szellem és kultúra produktumait, bizonyos megfogalmazásai mégis arra engednek következtetni, hogy pl. a mítoszok újraelvenítése révén a

¹ Lukács György: *Eszttétikai kultúra*. In: Uő.: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest, Magvető, 1977. 422.

² Noha természetesen egyáltalán nem maradéktalanul, szkepszise ez irányban megmarad: „És vajon több-e nekünk egy utazás, amiért egy napig és nem egy hónapig tart, míg célhoz jutunk? Vajon mélyebbek, lélekbe vágóbbak lettek-e leveleink, mert gyorsabban viszi őket a posta? Vajon erősebbek és egységesebbek lettek a reakciók az étellel szemben, mert talán többen juthatnak a dolgok közelébe és több dolognak a közelébe?” Lukács: *Eszttétikai kultúra*. 422.

³ Vö. Martin Heidegger: *A metafizika alapkérdése*. In: Uő.: *Bevezetés a metafizikába*. Ford. Vajda Mihály. Bp., Ikon, 1995. 3-6.

kultúrában megnyilvánuló formáló erők igenis lábra kaphatnak: akkor is, ha Dionüszosz mindent szétvető mámorát, akkor is, ha Zarathustra vallásalapító gesztusát tekintjük. „Csak aki változik [vándorol], az marad velem rokon” – írja Nietzsche a *Túl jön és rosszon Magas hegyekből* című utóénekeiben.⁴ De ha a *Bálványok alkonya* híres megfogalmazásait idézzük, akkor is világossá válhat a számunkra, micsoda erőt lát s feltételez Nietzsche a változásban, az állandó alakulásban. Most csak két locust idéznék fel, a mű elejéről és végéről:

„Nagy tiszteletadással különítem el Hérakleitosz nevét. Míg a filozófus-nép máskülönben azért minősítette tönkre az érzékeket, mivel sokféleséget és változékonyságot mutattak, Hérakleitosz azt kifogásolta ekképp, hogy tanúsítványuk a dolgokat úgy mutatja, mintha tartamuk és egységük lenne. (...) Amennyiben az érzések az alakulást, az elmúlást, a változást tanúsítják, nem hazudnak...”⁵

A másik Dionüszoszra utalva így szól:

„*Nem* arról van szó (...), hogy a borzadástól és az együtt-szenvedéstől szabaduljunk, *nem* arról, hogy valami veszélyes indulati aktus révén, e vehemens kicsapódásban megtisztuljunk – így értette Arisztotelész –: hanem arról, hogy a borzadáson és az együtt-szenvedésen túl magunk legyünk *maga a létrejövés* gyönyöre – az a gyönyör, mely még a megsemmisülését, ennek gyönyörét is képes magában hordozni...”⁶

A létrejövés és a megsemmisülés mint a változás eminens fókuszpontjai formáló elvekként alakítják a nietzschei univerzumot, melyben a kulturalitás, jóllehet kritikai indexszel jelölve,

⁴ Vö. Friedrich Nietzsche: *Magas hegyekből*. Ford. Márton László. In: Uő.: *Túl jön és rosszon*. Ford. Tatár György. Bp., Ikon Kiadó, 1995. 147.

⁵ Friedrich Nietzsche: *Bálványok alkonya*. Ford. Tandori Dezső. Ex Symposion, 1994. Különszám, 6.

⁶ Nietzsche: *Bálványok alkonya*. 34.

ugyanolyan adekvát módon kap helyet, mint az életünk egyéb szegmensei.

II.

Lukács tehát az egységben, Nietzsche a változásban látja leginkább a kultúra formáló erejét. Mindkettejükkel szemben áll, ugyanakkor mindkettejükre referál Jacob Taubes kultúra-felfogása, amelyet legfőképpen mint a modernitással szembeni kihívást, provokációt foghatunk fel. Taubes a saját kultúrhermeneutikai koncepciójának kidolgozásakor alapvető inspirációs forrásként használja fel Thomas Mann regényművészetét és Oskar Goldberg mítosz-filozófiáját. „A *Doktor Faustus* 28. fejezetébe Thomas Mann egy közjátékot illeszt be Adrian Leverkühn társadalmi életéről, amely egy radikális kultúrákritikával összefüggésben olyan hübriszre mutat rá, amelyet a komponistának végül sikerül legyőznie.”⁷ A radikális kultúrákritikus szerepében a regény Dr. Chaim Breisacher nevezetű magántudós figurája lép fel:

„Fő célja egy »kultúrfilozófia«, ugyanakkor gondolkodásmódja annyiban a kultúra ellen irányult, amennyiben annak egész történetében nem látott mást, mint a kultusztól a kultúra felé tartó hanyatlásfolyamatot. Ily módon számára a kultúra csupán az archaikus kultuszok látszólagos karikatúrája.”⁸

⁷ Jacob Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. In: Uő.: *Vom Kult zur Kultur. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2007.² 269. Legutóbb Takáts József olvasta újra invenciózusan Mann nagyszabású regényét. Vö. Takáts József: *Az eldönthetetlen kérdés*. In: Pongrácz Tibor, Valastyán Tamás (szerk.): *Terminusok. Idők, mértékek, alakzatok*. Tanulmányok Hévízi Ottó hatvanadik születésnapjára. Debreceni Egyetemi Kiadó, 2019. 327-342. Takáts kevésbé a regény kultúrákritikai olvashatóságára, mint sokkal inkább ironikus regisztereire fókuszál.

⁸ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 270.

Így írja le a Breisacher alakját leginkább jellemző ellentmondást Taubes. Ha beleolvasunk a regénybe, láthatjuk, hogy az író milyen minuciózusan karakterizálja, fokozatosan vezeti be eme mellékalakot meghatározó paradoxont. Először is megtudhatjuk róla – mintegy személyiségének védjegyeként, egyben a társadalmi státuszát jellemzendő –, hogy

„ez az érdekesen rút, fejlett, sőt vakmerő szellemisségű, jellegzetes fajiságú egyén a társaságban az erjesztő idegen test szerepét vállalta, mégpedig látható kaján élvezettel. (...) Breisachert magát alighanem sznobizmusa hozta ebbe a körbe [mármint Schlaginhaufenék szalonjába – V. T.], meg az a szükséglete, hogy az együgyű, előkelő világot olyan eszmékkel hökkentse meg, amelyek az irodalmi törzsasztalnál valószínűleg jóvalta kisebb feltűnést keltettek volna.”⁹

Minden bizonnyal ilyen eszmeként hatott a már említett hanyatlásteória, amelynek csúcspontja Breisachernak a vallás területén kifejtett nézete. Egészen pontosan az ótestamentumi próféták és zsoltárosok oly módon történő jellemzése, miszerint ők a vallás pusztán egy lesüllyedt fokának reprezentánsai, amely szinten a rituálénak a fundamentális realitásokkal való összefüggése végképp odaveszett.¹⁰ Thomas Mann szavaival:

„Breisacher szemében olyan, minden keresztény ember számára tisztelettől övezett bibliai személyiségek, mint Dávid király és Salamon, valamint a mennybéli Jóistenről fecsegő próféták már csak holmi széllé-béelt epigón-teológia levitézlett képviselői voltak, fogalmuk sem volt immár a népi Elohim-Jahve ősi, igaz héber valóságáról, és a rítusokban, amelyekkel a nép igazi virágkorában e nemzeti istent tisztelték, azaz pontosabban: testi

⁹ Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, Európa, 1967. 350., 351.

¹⁰ Vö. Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 270-271.

megjelenésre kényszerítették, már csak az »ősidők talányait« látták.»¹¹

A hanyatlásfolyamat tehát tisztán kirajzolódik előttünk: az istennel való viszony fundamentális realitását dramatizáló rítusokat felváltják az „ősidők talányai”, s a kultikus helyektől való eme távoldás teremti meg a kultúra mindenfajta formájának lehetőségét. S végül idézném még azt az immár kultúrhermeneutikai szintre emelt belátást, amely Taubes invenciója szerint e Mann-szöveghelyből leszűrhető. Egészen pontosan az idézet eleje még nagyon is interiorizáltan kapcsolódik a regény narrációjához, az idézetben található kihagyás-jelölés utáni rész lesz ama beígért belátás:

„A zsolttárosok ájtatos litániái impertinens felvilágosítói arculcsapása voltak egy kultikus közösség valóságának. (...) Az etikaként felfogott vallást [Thomas Mann] a szakrális kultikus aktusok valamely halovány pótlékának tekinti. Az etikai szabálygyűjtemények mind azon törvények tipikusan intellektuális félreértései, amelyek az archaikus rítusokban gyökereznek.»¹²

Az, hogy ezen a ponton a vallás etikaként jelenhet meg, nyilván már a kultúra hanyatlástörténeti mozzanataként értelmezhető, helyesebben a kultikus helyek isteni realitásától való fokozatos távoldás egy szintjeként.

III.

Nem beszéltünk még eddig a taubesi kultúrhermeneutika mítoszkritikai inspirációs forrásáról. Azaz Oskar Goldberg mítoszfilozófiájáról. Ez a nálunk talán kevésbé ismert mítosztörténész alapvető befolyással volt Thomas Mann gondolkodására, ahogy Taubes fogalmaz, egyszerre elbűvölte őt s

¹¹ Mann: *Doktor Faustus*. 354.

¹² Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 271.

visszariadt tőle. Olyannyira, hogy mind a József-tetralógia, mind a *Doktor Faustus* írásakor előképként szolgált számára Goldberg élete és műve, mondjuk, pl. az említett Breisacher alakjának megformálásakor is. Hogy e kettős kötődés egymásba hurkolódó szárait kicsit jobban láthassuk, mindenekelőtt meg kell értenünk, hogyan vélekedett Mann a mítoszlól, s főleg hogy milyen szerepet szánt neki. Köztudottan a mítoszok vagy mitizált témák kedvelt forrásai voltak Thomas Mann elbeszélő, illetve teoretikus művészetének. Amint Taubes hangsúlyozza, a *Doktor Faustus* idézett 28. fejezetében az író a goldbergi mítoszelméletet a humanizmus vonatkozásában hozza játékba. Egészen pontosan arról van szó, hogy Mann szerint a mítosz a fasiszta sötét alakok kezéből ki kell venni s mintegy át kell adni a humánumnak, a funkcióját át kell váltani a humánus számára. Az elhíresült megfogalmazás Thomas Mann Kerényi Károlyhoz Princetonból írt 1941. február 18-i levelében olvasható:

„A magam részéről örülök annak, milyen buzgón és lázzal tudok még olvasni, ha valóban a magam elemében vagyok – és mi más lehetne jelenleg az elemem, mint a mítosz plusz a pszichológia? Régóta szenvedélyes barátja vagyok ennek a kombinációnak: mert valóban a pszichológia az eszköz arra, hogy a mítoszt kivegyük a fasiszta kódösítők kezéből és »megváltoztassuk a funkcióját« a humánus számára. Éppen ez a kapcsolat reprezentálja számomra a jövő világát, olyan emberiséget, mely áldott onnan felülről, a Szellem felől és áldott a »mélység felől, amely alant hever«.”¹³

¹³ Kerényi Károly – Thomas Mann: *Beszélgetések levélben*. Ford. Dorombly Károly, Petrolay Margit, Soltész Gáspár, Szondi Béla. Budapest, Gondolat, 1989. 109. (Az 1941. február 18-i levél Petrolay Margit fordítása, amelyen egy ponton változtattam.) A szövegrészlet végén idézőjelbe tett rész önidézet a *József és testvérei* negyedik könyvéből. A mítosz „humanizálása” kapcsán a két gondolkodó állandóan vitát folytatott egymással. Jóllehet úgy tűnik, hogy Kerényi helyenként elfogadja a mítosznak eme humanisztikus funkcióváltását – több levélbeli megfogalmazásából erre következtethetünk (vö. pl. az Asconából 1944. 12. 21-én írt levelet [Mann – Kerényi: *Beszélgetések levélben*. 113.] –,

Nos, a mítosznak ez a szó szerint „funkcióváltása” (*umfunktionieren*) az író szerint a pszichológia révén mehet végbe. Jóllehet Thomas Mann elbeszélő művészetének a freudi pszichoanalízis általi megtermékenyülése általánosan ismert, a pszichológia, a szociológia, illetve a pszichoanalízis – aminek szociológiai és biológiai premisszái vannak – „inherensen anti-mitikusak”.¹⁴ Ahhoz, hogy a mítosz és a humanizmus jövőbeli egyesülésének megvalósítását elősegíthesse, a fentiek értelmében Mann nem veheti számításba sem a pszichológiát, sem a szociológiát (amely, jegyezzük meg, ez idő tájt Max Weber révén virágkorát éli). Nagyon is tekintetbe veheti viszont Goldberg mítoszfilozófiáját, amely az ember mitikus tapasztalati valóságának megragadásakor mindenekelőtt egy mozzanathoz ragaszkodik nagyon: az istenekhez.

Az istenek mármost nem valamiféle megközelíthetetlen birodalom, megtapasztalhatatlan szféra lakói, hanem nagyon is megvannak azok a pontok, ahol az emberek realitásával érintkezhetnek. A különböző népeknek különböző isteneik vannak, ám az érintkezés Goldberg elképzelése szerint, mondhatni, ugyanúgy zajlik le. Ennek van egy elvi és egy territoriális vagy topográfiai feltétele. Az elvi feltétel az élet, a biológia sajátos felfogása vagy átértelmezése. Goldberg természetesen tisztában van azzal, hogy a mitikus események realitásának problémája azon az ontológiai premisszán alapul – amint azt Taubes is jelzi –, amely a szellem és az anyag feszültségét nyomatékosítja. A szellem nincs otthon az anyag birodalmában: nagyon nagyfokú, szélsőséges nehézségek árán tudna csak a szellem az anyaggal egyesülni. Mindazonáltal Goldberg kitart a természeti univerzumbeli élet szuverenitásának elve mellett. Számára az élet elve szorosan kötődik a szellemhez és az anyag birodalmához is. A természet szerkezeti felépítésében az élet domináns elemként van jelen, ezért a biológiát egy tapasztalaton

alapvetően „Kerényi őrizte a maga szuverenitását: mindvégig elutasította a vallástörténet, a mitológia pszichologizáló felfogását, főleg freudista változatában”. Vö. Lackó Miklós: *Előszó*. In: Mann – Kerényi: *Beszélgetések levélben*. 15.

¹⁴ Vö. Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 272.

túli, vagy túlon túl felfokozott tapasztalati tudományként aposztrofálja, tulajdonképpen metafizikaként. Ezért ha az élet az empirikus birodalmában manifesztálódik, a biológia törvényei a fizikai szférán túlról erednek. Ily módon lehetnek az istenek egy jövőbeli mitikus kor ősforrásai.¹⁵

A „biológiai középpontok”-ként felfogott isteneknek ugyanakkor kitüntetett helyek kellene ahhoz, hogy megjelenhessenek. Ezek a helyek minden nép esetében máshol és máshol fekszenek. „A nép és a saját istene között létesülő kötelékben konstituálódik egy speciális határ, a történeti territórium, ahol az isten találkozik saját népével.”¹⁶ Voltaképpen a biológiai centrumként feltételezett isten és egy adott nép közötti kapcsolat kitüntetett területe a kultusz helye. Ez változhat, s ez esetben a népnek vándorolnia kell, hogy újra aktualizálja a kultuszt. A kultusz célja tehát az istenekkel való kötelék.

Lassan körvonalazódik, hogy miért is bővíthette el Mannt a goldbergi javaslat: merthogy vele kiegyensúlyozhatta a mítosz Freud általi ideologizálását (lásd pl. a Mózes-elemzést). Ugyanakkor visszariadt a goldbergi megoldás regresszív nihilista implikációtól. E helyt nincs mód tovább a részletekig menően jellemezni a goldbergi elképzelést, egy momentumot azonban érdemes még kiemelni, amire egyébként Taubes is utal. Arra a feszültségre gondolok, amely a szókratészi ész és az istenekkel való eksztatikus viszony tragikus nagysága között feszül. Eme feszültség szcenírozása persze (leginkább) Nietzsche-től eredeztethető, de Goldbergnél is erősen jelen van. Ami Mann és általa Taubes szemében riasztó – s ekként implikálhat regresszív nihilizmust ez az elképzelés –, az nem más, mint az ész ellenében megvalósuló tragikus eksztatikus nagyság, egészen pontosan ha a mitológia politikai apoteózis kritikája s reflexió nélkül kezd el tombolni, ami leginkább „a nemzetek és az osztályok manipulált tömeghisztériájában kulminál”.¹⁷

¹⁵ Vö. Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 274-275.

¹⁶ Vö. Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 275.

¹⁷ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 273.

Mann finom intenciói szerint tehát egy eljövendő mitikus korszak az ész segítségével, a Szókratész javasolta filozófia útján érhető el. A taubesi kultúrfilozófiai koncepció közelebbről a goldbergi mítoszelmélet Mann által invencionált kritikai parafrázisának tekinthető.

IV.

Az eddigieket összefoglalva, kissé általánosítva s egy önálló kultúrhermeneutika körvonalait sejtetve elmondhatjuk, hogy Taubes szerint egy radikális elmozdulás történik a kultusztól a kultúra felé. Az elmozdulás a haladás alakját ölti fel ugyan, valójában azonban egy hanyatlásfolyamatról van szó, amely során az istenek és az emberek közötti közvetlen kapcsolatnak a rítusban testet öltött fundamentális realitása átadja a helyét az etikai, vallási és természeti törvényekben megnyilvánuló halovány pótlékoknak. Ezek a pótlékok aztán olyasféle képződménnyé állnak össze, amely végül a technológia tirannikus uralmához vezet a mi kultúránkban.¹⁸ Ezáltal a szakrális kultusz-aktusok eltűnnek, és a törvények intellektuális félreértései, valamint az ősidők titkai kerülnek a helyükre. „A mágikus rítusokban, amelyek egy töretlen kultusz idejére kényszerítették Elochim népének megtestesült jelenidejét, a próféták és a zsoldárosok immár csak »az ősidők titkát« láthatták.”¹⁹

A kultusztól a kultúra felé történő radikális eltolódás problémamélységét jól mutatja a modern ember mítoszhoz való viszonya. Pontosabban az a feszültség, amely e viszonyban megmutatkozik. Mindezt jól érzékelteti Taubes megfogalmazása: „Alapvetően csak két világos interpretációja létezik a mítosznak: vagy a mítosz nyelvét mint specifikusan szimbolikus formát fogjuk fel, vagy a mítosz jelentését mint realitást vesszük.”²⁰ Szerinte ha a mítosz birodalmát szigorúan vesszük, akkor – s itt idézi újfent Goldberg érveit – nem elegendő pusztán a „pszichikai realitásokra”

¹⁸ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 273.

¹⁹ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 271.

²⁰ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 274.

utalni, mert egy ilyesféle megoldás megkerülné a fantázia és a realitás alapvető különbségét. A mítosz nyelvének szimbolikus formaként való felfogása tehát szigorúan véve beleütközik a fantázia és a valóság fundamentális szétválasztásába. A mítosz valóságos eseménye pedig *ad absurdum* azon természettörvények ellen szegül, amelyek közepette éljük az életünket. Egy mitikus esemény csak akkor történhetne meg, ha a természettörvények ezen megváltoztathatatlan rendszerét feladjuk.

Az „átistenített dinamikus realitás” előtti ezen akadályok és tévutak Taubes szerint mintha a kultúra számlájára lennének írhatók.²¹ Ennek egyik szemléletes példája a romantikus transzcendentális költészet, amely behódolt a modern természettudományos módszereknek. Tudniillik *more geometrico* akarta önnön poézisét igazolni.

„Novalis a költészetet *szép matematikaként, misztikus vagy muzikális matematikaként* írja le. A költészetnek a *konstrukcióval* és az *algebrával* való ezen újszerű kapcsolata arra mutat, hogy a modern poézis, noha oppozícióban van a természettörvénnyel és a technológiával, mégis a természettörvények által érvényre jutó valóságfogalom árnyékában áll.”²²

Ebből az idézetből az olvasható ki – helyesebben az is kiolvasható –, hogy Taubes Novalis költészetét részint paradigmaticusnak tekinti a modernitás egészén belül, részint pedig hogy ez a paradigma lényegesen izgalmasabb annál, hogy pusztán egy hanyatlástörténetet jelöljön (a természeti törvénnyel és a technológiával való oppozíciója legalábbis ezt erősíti fel). Novalis költészetét a kultúra teljesen temperált tendenciájának a sodrába helyezni – nos mindez kevésbé egy hanyatlástörténet egyik fejezeteként olvasandó, mint inkább a modernitás egy lehetséges provokatív értelmezéseként. A provokáció kettős természetű. Taubes egyrészt azt állítja, hogy az eljövendő mitikus korszak az ész segítségével fedezhető fel, a

²¹ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 275.

²² Jacob Taubes: *Noten zum Surrealismus*. In: Uő.: *Vom Kult zur Kultur*. 136.

Szókratész javasolta úton érdemes járnunk. Tanulmányának emfatikus zárata is ebbe az irányba mutat: „Goldberg filozófiája csak megerősítheti, hogy újra a tudás fájáról kell ennünk ahhoz, hogy visszahulljunk az ártatlanság állapotába.”²³ Másrészt a taubesi kultúrhermeneutika kruciális tétele így hangzik:

„Az istenek és az emberek közötti egyesülést úgy lehet megalapozni, vagy a szakrális cselekvés potenciáját oly módon lehet újra helyreállítani, hogy az ember mindenekelőtt az egész kultúrtörténetet feladja vagy széttöri.”²⁴

A kultúra ész általi visszavétele, egyszersemind teljes történeti feladása – olyan végletes pólusok közé feszített-ívelt folyamat rajzolódik ki előttünk, amely mind az észről, mind a kultúráról az eddig megtapasztaltakhoz képest más képet fest. Véleményem szerint Novalis költészetében – Taubes fenntartásai ellenére – tisztán megpillanthatjuk ezeket a *más képeket*. Sok ilyen kép lehetséges természetesen. Az egyik közülük minden bizonnyal az idegenség fenoménja. Az idegen különböző manifesztációival szembesülve tudniillik részint megtapasztalhatom önnön eszem határait, színét és fonákját, részint saját kulturális identitásom határait, színére és fonákjára kérdezhetek rá, miáltal lehetőség nyílik új kultúra-aktusok kezdeményezésére.²⁵

V.

Az idegen, idegenség számtalan, színes variációban íródik bele Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című regényébe. Megjelenhet egy ismeretlen személy alakjában – a regény első híres álomjelenetének generálójaként –, akinek az elmeséléséből először hall a főhős a kék virágról: „A fiú nyugtalanul hánykódott

²³ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 282.

²⁴ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 281.

²⁵ Ráadásul mind a kultusz, mind a kultúra atavisztikus és kezdeményező aktusai és gesztusai a saját és az idegen határán húzódnak.

fekhelyén; az idegenre s annak történeteire gondolt.”²⁶ Az idegenség öltheti a még járatlan, felfedezetlen táj egészének titokzatos képét, „beláthatatlan távolok” és „ember nem járta vad vidékek” tartozhatnak ide. De reprezentálódhat a föld mélyének, a barlangok, üregek, sziklák mélyedéseinek rejtekében vagy az égbolt kifürkészhetetlen magasában. Bernhard Waldenfels szavai – amelyek ugyan az idegenség fogalmának diszciplináris besorolhatatlanságára vonatkoznak – véleményem szerint pontosan illenek az idegenségnek az *Ofterdingen*ben betöltött funkciójára és diszpozíciójára is. Waldenfels egyrészt azt hangsúlyozza, hogy az idegenség nem emelkedhet az általános törvényszerűségek és értékek rangjára, miként az individuális tényszerűségeen is túl van, másrészt hogy az idegenséget egyre nehezebb meghatározni, „mióta a mindenre kiterjedő ráció nyújtotta elméleti fogódzó ugyanolyan bizonytalan lett, mint egy uralkodó szubjektum vagy egy uralkodó kultúra központi helyzete”.²⁷ Novalis akkor írja meg regényét, amikor a kulturális és filozófiai *mátság* nagyrészt még csupán kuriózumnak számított a kitüntetett ész számára Európában (lásd Montesquieu *Perzsa levelekjét*), ezért is zseniális és üdvözlendő a regényben az idegenségnek mint tapasztalati és transzcendens közegnek a reprezentációja. Mindazonáltal ha az idegenséget egy tapasztalati és transzcendens közeg reprezentációjaként fogjuk fel, megfontolandó Waldenfels azon törekvése is, amely az idegenséget megkülönböztetni igyekszik az *ismeretlentől*, illetve a *mástól*. Az ismeretlen ti. pusztán az ismert ellentéte, a vele való struktív viszonyában nyer értelmet, ennél fogva sokat veszít abból az önerőből, önálló aktivitásból, amelyet az idegenségben megtapasztalhatunk. Waldenfels Husserl „ismerősségstruktúra” fogalmának segítségével világítja meg eme összefüggést:

²⁶ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Ford. Márton László. Bp., Helikon, 1985. 9.

²⁷ Bernhard Waldenfels: *Az idegenség etnográfiai ábrázolásának paradoxonjai*. Ford. Teller Katalin. In: Biczó Gábor (szerk.): *Az Idegen (Variációk Simmelről Derridáig)*. Debrecen, Csokonai Kiadó, 2004. 91.

„Az idegen többet jelent, mint az *ismeretlen*, ami az ismerőssel áll szemben. Az ismeretlen utcák, szomszédok vagy szavak nyitott helyeket jelölnek »ismerősségstruktúrák« kereteiben (Husserl), a megértés keretein vagy a szabályozásén belül, melyeknek megvan a belső határzónájuk.”²⁸

Az idegen a másnál is szélesebb körű jelentéssel bír, mert míg a más „az ugyanazzal áll szemben, s egy átfogó rend keretein belül merül fel mint variáns”,²⁹ addig az idegen a fent már említett önaktivitásából eredően, a másság pusztá variáns-létével ellentétben, képes a létezés dimenzionalitását megjeleníteni. Az idegen tehát nem egyszerű viszonyfogalom vagy variáció valamihez képest, hanem önmagasságot és viszonyt egyként *megteremtő* aktivitás. Mindez persze nem jelenti azt, hogy az idegen ne lenne relatív, helyesebben ne állhatna relációban valamely más fogalommal. Sőt éppen hogy az idegen úgy áll relációban, hogy az önaktivitását, aktív erejét mindig megőrzi: az, amivel az idegen szituatív relációba keveredik, a saját, a sajátos. Ám ez a reláció mindig megköveteli a szituálást és a konkrét meghatározást, azaz *sui generis* ellenáll a totalizálásnak, totalizáló tendenciáknak, „mivel az idegen csupán mint meghatározott idegen emelkedik ki a sajátból”.³⁰

Az idegennek a sajáttal teremtődő viszonyából Waldenfels nyomán még a következőkre deríthetünk fényt. Az idegenről többet is lehet állítani annál, mintsem hogy különös önaktivitással bír, amely szituációkhoz kötötten érvényesül. Az idegen egy intenzív élet- s létmód. Olyan intenzitást rejt magában s egyben nyilvánít ki, amelyet egyrészt a megközelíthetlenség és a nem-odatartozás tapasztalata tart fenn, avagy más szóval „a behatárolódás és kirekesztés folyamata által keletkezik”. Az idegenség intenzitása másrészt abból adódik, hogy az idegen nem pusztán a sajáton kívül van, nem annak korrelációja, hanem az idegenség a sajátban létezik.

²⁸ Bernhard Waldenfels: *A normalizálás határai*. Ford. Csatár Péter és Kukla Krisztián. Bp., Gond-Cura Alapítvány, 2005. 180.

²⁹ Waldenfels: *A normalizálás határai*. 180.

³⁰ Waldenfels: *A normalizálás határai*. 182.

Nem arról van szó, hogy a sajátosság, az önmagasság határait az idegen folytonosan átszakítja, eliminálja, hanem hogy az idegent a saját mintegy folytonosan bekebelezi. Ezt hívjuk elsajátításnak. „A saját az elsajátítás soha véget nem érő folyamata által keletkezik.” Az idegenség *sajátos* intenzitására jellemző továbbá, hogy miközben a sajátosság kon- sőt anektálja, mégsem szűnik meg. A saját és az idegen egyszerre van, még hozzá úgy, hogy az elsajátítás nem transzgresszió révén történik, éppen ellenkezőleg, folytonos önelhatárolás útján. „A saját és az idegen között feloldhatatlan *aszimmetria* áll fenn.”³¹

VI.

A saját és az idegen intenzív viszonya mint egyfajta léttapasztalat reprezentációja az *Ofterdingen*ben kitüntetett szerepet kap. Oly módon még hozzá, hogy e reprezentáció a regénynarráció szerves részévé, mi több, a regény narratív kibontakozásának egyik legfőbb motiváló-telítő elemévé válik. A főhős, Heinrich utazása tulajdonképpen tekinthető az előbb említett elsajátítás-önelhatárolás folyamatos kibomlásának, amely során a főhős az idegen momentumok, események, személyek permanens stimulációja révén talál rá önmagára. Helyesebben: ebben a rátalálásban is megmarad egy idegenség-mozzanat, egy sohasem elsajátítható elem, amely az ember önnön esetlegességét fikcionalizálva kerül a regénybe: annak a lehetetlensége ti., hogy a saját (itt: mint elv) önazonossága beteljesedése felől megbizonyosodjon. Hiszen a mű egyik csúcspontjában, amikor a főhős saját élettörténetével szembesül a remete barlangjában talált egyik könyv lapjain – e képeskönyvnek éppen a végét nem fürkészheti ki:

„Az utolsó képek homályosak és érthetetlenek voltak, mégis a legbensejét ejtették révületbe néhány szereplőjével álmának; a könyv legvége hiányozni látszott. Heinrich elszomorodott; nem volt

³¹ Waldenfels: *A normalizálás határai*. 181.

hőbb kívánsága, mint hogy a könyvet elolvashatná s birtokolhatná csonkítatlanul. Újra meg újra megnézegette a képeket, majd zavarba jött, hallván a társaságot visszatérni. Furcsa szégyen kerítette hatalmába.”³²

Heinrich tehát nem tudhatja meg, mi lesz vele, kiiktathatatlanul és feloldhatatlanul idegen marad önmaga számára, miközben egy sor már elsajátított és elsajátítandó kép kerül a szeme elé tisztán láthatóan. Az olvasás és a látás lehetetlensége – amely paradox módon az idegenség textuális-narratív nyoma a regényben –, illetve az elolvasás, meglátás szándéka és vágya közötti nagyfokú feszültség zavart és szégyenérzetet teremt a főhős lelkében, ami a korábbi öröm, kíváncsiság és csodálkozás érzéseit figyelembe véve a saját(ság) alakulására, az elsajátítás folyamatára mutat rá.

Az egész jelenet szcenikáját a saját és az idegen intenzív viszonyának reprezentációja határozza meg. Egyrészt a szembesülés helye felől tekintve. A barlang mélyének, félelmekkel, titkokkal, ismeretlen kincsekkel teli belső tereinek világát belakja egy remete, kialakít benne egy kis személyes teret, azaz elsajátítja azt. Egyszersmind e barlangok belseje mint az idegenség allegóriája reprezentálódik, amennyiben többször is mint „idegenszerű, roppant állatok”, „szörnylétüket morzsoló hallatlan szülöttek”, „óriási, szellemhatalmú lények”, „borzalmas idegenek” külön világa jelenik meg az olvasó képzelőereje előtt.³³ Másrészt a nyelv felől tekintve. Novalis többször kitér arra a nem elhanyagolható tényre, hogy a Heinrich én- és sorsszembesülését lehetővé tevő könyvnek idegen volt a nyelve:

„Heinrich örömet maradt a könyvek társaságában, s hálásan köszönte meg a tartóztatást. Lapozgatott, végtelen kíváncsisággal. Mígnem kezébe vett egy könyvet, amelynek idegen volt a nyelve, némileg a latinhoz és a taljánhoz látszott hasonlítani. Szívből

³² Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. 75.

³³ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. 65., 72.

kívánta, bárcsak megértené, mert a könyv igencsak tetszett neki, bár egy kukkot nem értett belőle.”³⁴

Heinrich tehát miközben ráismer saját sorsára, múltja epizódjaira és látja költői önkiteljesedésének a képeit, azaz énje legbensőbb rétegét pillantja meg, aközben az idegenség nyelvi és tapasztalati közege veszi körül és hatja át, ami újfent visszavezet bennünket a kultúra kérdéseihez. Hiszen „újra a tudás fájáról kell ennünk ahhoz, hogy visszahulljunk az ártatlanság állapotába. Mivelhogy ebben áll a tudat visszafordíthatatlan történeti processzusának a törvénye”.³⁵

S éppen hogy a tudás, a megismerés alternatív útjai és egy sajátos értelemben felfogott tisztaság összefüggésének fényében értékelődhetnek újra Novalis költészetének egyes eklatáns és szép mozzanatait, s világíthatják meg kultusznak és kultúrának a modernitás kontextusában újra élesztett s újra elmesélt aspektusait. Összességében talán az a legérdekesebb, hogy a sajátság és az idegenség viszonyában hogyan konfigurálódnak a kultusz és a kultúra közti kapcsolat végtelenül finom, irizáló momentumai.

³⁴ Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. 75.

³⁵ Taubes: *Vom Kult zur Kultur*. 282.

PUHL Antal DLA. HABIL. Okleveles építészmérnök. Diplomáját 1975-ben szerezte a BME Építészmérnök Karán, a Középülettervezési Tanszéken. 1999-ben szerzett doktori (DLA) címet és 2007-ben habilitált a BME-n. 2011. óta a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia rendes tagja. Építészeti munkásságát Ybl Miklós és Pro Architektúra díjjal jutalmazták. Oktatói és elméleti tevékenysége mellett gyakorló építész. Építész irodája, a Puhl és Dajka Építész Iroda Szentendrén működik. Megépült épületei mellett számos tervpályázat nyertese. A V4 Építésze 1998 – 2009 című könyv magyar fejezetének szerzője, valamint a Híres magyar villák című könyv szerkesztője és a rendszerváltás utáni fejezet írója. Több hazai és külföldi egyéni és csoportos kiállítása volt (Budapest, Debrecen, Szeged, Prága, Pozsony, Brno). A Debreceni Egyetem Építészmérnöki tanszékét vezette öt évig. Ez idő alatt szerzett MA diplomát a DE Filozófia Intézetében esztétika szakon.

Puhl Antal

KÉT KÍSÉRLET A GÓTIKA ÉRTELMEZÉSÉRE A MÚLT SZÁZADBAN

A múlt század elején és közepén két, a mai napig ható tanulmány született a gótikáról. Az egyik Wilhelm Worringer tollából 1911-ben, *A gótika formaproblémái*¹ címmel. 1951-ben Erwin Panofsky jelentetett meg egy tanulmányt a *Gótikus építészet és a skolasztikus gondolkodás*² címmel. Mindkettő hiánypótló, mert egyik sem az addig természetesnek tekintett stíluskritikai megközelítéssel próbálta a gótika rejtélyes nagyszerűségét megfejteni. A két könyv más-más aspektusból szemléli a gótikát, s bizonyos értelemben egymás folytatásának is tekinthető. Worringer nagy ívű gondolati kísérletében a kor skolasztikus filozófiájának, gondolkodásának alig jutott szerep, csak mintegy mellékes szálként jut szerephez. Ezt a szálát vette föl Panofsky, s tulajdonított egyoldalúan fontos szerepet a tanulmányában a skolasztikus gondolkodásnak. Természetesen tudjuk, hogy egyik tanulmány sem tartozik a fenti

¹ Wilhelm Worringer: *A gótika formaproblémái* (Formprobleme der Gotik, R. Piper & Co- München, 1911.

Magyar megjelenése in: Absztrakció és beleérzés, Tanulmányok, (magyar fordítás: Kocziszky Éva) Gondolat Kiadó, Budapest, 1989.

² Erwin Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*, Saint Vincent Aechabbey, 1951

Magyar megjelenése: Corvina Kiadó, Budapest, 1986. (fordította: Szegedy- Maszák Mihály)

művészettörténészek csúcsteljesítménye közé. Bár mindkét dolgozat bizonyos értelemben hiánypótló, de sem külön-külön, sem együtt nem tudják a bennük rejlő hiányt feledtetni.

Worringer az *Absztrakció és beleérzés*³ című doktori disszertációjával aratott számára is meglepően nagy sikert. Az értekezés 1908-ban került könyv formájában kiadásra. A siker főleg a művészek körében volt tapasztalható, a kortárs művészettörténész szakma, mint Max Dvořák és Erwin Panofsky vagy hallgatott róla, vagy ha nem, akkor bírálta. „Bizonyára szerepet játszik ebben az elutasításban Worringer műveinek, s főleg pályakezdő s legnagyobb hatású írásának... spekulatív és esztétikus jellege.”⁴

A gótika formaproblémái ugyanúgy ellentétpárookra épül, mint az *Absztrakció*, ezért Radnóti Sándor szerint annak folytatásaként illetve kiterjesztéseként értelmezhető. Vezérfonala a Kunstvollen (művészetakarás), amit Alois Riegl vezetett be. Worringer Riegl sajátos kifejezésének analógiájára alkotja meg a Formwille (formaakarás) fogalmat. E két fogalom képezi a tanulmány alappilléret a középkor – s talán az európai építészet – legnagyobb teljesítményének, a gótikának, az addigi stíluskritikai értelmezések helyett bizonyos tekintetben mélyebb magyarázatot adva.

Fölmerülhet a kérdés, hogy az a művészettörténész Worringer, aki az *Absztrakció*val ott van a festői expresszionizmus születésénél, s annak értelmezője lesz, miért foglalkozott a gótikával. Erre szintén Radnóti Sándor mutat rá: Worringer „... következetesen az absztraháló művészet forrásvidékeit és kibontakozási lehetőségeit kutatta. Így foglalkozott a gótikus fametszetkultúrával, a táblaképfestészet kezdeteivel...”⁵

3 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, R, Piper&Co, München, 1908

4 Radnóti Sándor: *Utószó*, in: *Absztrakció és beleérzés*, Tanulmányok, Gondolat Kiadó, Budapest, 1989. 152.o.)

⁵ Uo.: 254. o.

Kortársának, Erwin Panofskynak sem a gótikáról írt tanulmánya van művei között az első sorban. Igazán nagyhatású munkája a képzőművészeti alkotások megértésével kapcsolatos. A műalkotások háromszintű értelmezésével először *A képzőművészeti alkotások leírásának és tartalomelemzésének problémájához*⁶ című tanulmányában jelentkezik, amit aztán részletesebben –végleges formájában– az *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába*⁷ című dolgozatában fejt ki. Panofsky ritkán nyúl a középkorhoz és ezért is érdekes hogy nagy tanulmányt szentel a gótikus építészet és a skolasztikus filozófia kapcsolatának. Ennek talán az egyik oka az, hogy nagy kritikusa volt Worringernek, aki tanulmányában a Kunstwollenből vezeti le a gótikát és egészen más kapcsolatot lát a skolasztikával, mint Panofsky.

Mindkét művet több kritika érte, mind a művészetfilozófia, mind pedig a vallásfilozófia oldaláról. Cseke Ákos a középkori esztétikáról írt könyvében kifejti, hogy akik a középkori esztétikával foglalkoznak nem hajlandók lemondani arról, hogy a középkor széphez kapcsolódó különböző teológiai elképzeléseit, mint művészetfilozófia interpretálják és a modern elvárások alapján teremtenek középkori „esztétikát”. Ilyen elvárásnak tekinthető az – mondja Cseke –, „... hogy közvetlen kapcsolatot találjanak a középkori filozófiai elméletek és az építészet gyakorlata között.”⁸

⁶ Első megjelenés: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der Bildenden Kunst*, Berlin, Logos, 1932

Magyarul: in: Erwin Panofsky: *Jelentés a vizuális művészetekben*, (ford.: Tellér Gyula) Budapest, Gondolat, 1984.

⁷ Első megjelenés: *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, New York, 1939

Magyarul: in: Erwin Panofsky: *Jelentés a vizuális művészetekben*, (ford.: Tellér Gyula) Budapest, Gondolat, 1984.

⁸ Cseke Ákos: *A középkor és az esztétika*, Budapest, Akadémia Kiadó, 2011. 53.o.

Vallásfilozófiai oldalról Rudolf Ottótól származó gondolatot érdemes idézni, ami mindkét műre igaz: „fogalmakat és képzeteket keresnek – mondja Otto—... olyanokat, amelyek az emberi gondolkodás általános szférájában amúgy is megtalálhatók. És eközben, mondhatni, bámulatos energiával és művészettel hagyják figyelmen kívül a vallásos élmény egészen sajátos jellegét...”⁹

Olvassuk párhuzamosan a két tanulmányt, hogy képet kapjunk az eltérő megközelítési módokról éppúgy, mint azok kapcsolódásáról.

Worringer –mint azt a bevezetőben jeleztük–a Kunstwollen elmélettel (és az abból levezetett Formwollen fogalommal) vezeti le a gótikus katedrálisépítézet lényegét. Nyugat-Európa latin részének jutott az a feladat –mondja–, hogy a germán jellemvonásokkal rendelkező népek tompa, kaotikus törekvését felszabadítsa anyagi kötöttségétől. „A nehézkes germán Észak minidig is képtelen volt arra, hogy önállóan megfogalmazza a nem tisztán érzettet, a vágyottat, és a latin dominanciájú Nyugat-Európa volt, ami áttörte az északi restség törvényét, és energiáinak teljes mozgósításával kimondta azt, Ami szinte nyelve hegyén volt a germán Északnak.”¹⁰ A művészi jelenségeket a kortudat határozza meg

Panofsky gótika értelmezése teljes egészében a skolasztikához való kapcsolódásról szól. Rögtön a mű bevezetőjében jelzi, hogy „... alig véletlenszerű egybeesést vehetünk észre a gótikus építészeti és a skolasztikus gondolkodás között az idő és a tér tisztán tényszerű tartományában.”¹¹ Nem csak párhuzamot lát, hanem ok-okozati összefüggést is a XIII. században Szent Bonaventura és Aquinói

⁹ Rudolf Otto: *A szent* (fordította Bendl Júlia) Budapest, Osiris Kiadó, 2001. 13.o.

¹⁰ Wilhelm Worringer: *A gótika formaproblémái*, in: Absztrakció és beleézés, Tanulmányok, Gondolat Kiadó, Budapest, 1989.178.o.

¹¹ Erwin Panofsky: *A gótikus építészeti és a skolasztikus gondolkodás*, (fordította: Szegedy-Maszák Mihály) Corvina Kiadó, Budapest, 1986. 5.o.

Szent Tamás által csúcsára érkező skolasztika és az ebben az időben Chartres- ban és Soissons- ban elkészült gótikus katedrálisok között.

A gótika kezdetét Suger apátnak tulajdonítja, aki Saint-Denis-ben felépíti a katedrális. Itt még nem lát szoros összefüggést, de azt sugallja, hogy a kolostorokból induló építkezések nem véletlenül kapcsolódnak a teológiához. Marosi Ernő szerint Suger apátnak a Saint victory iskola tanítása kívánkozik a legjobban arra, hogy a létrehozott katedrális fényűzését a külvilág számára megmagyarázza. Hugo de Sancto Victore a szépségről a következőt mondja: „... a látható szépség valamennyire hasonlít a láthatatlanhoz, annak a törekvésnek megfelelően, amelyet a láthatatlan mesterember mindkettőben létrehozott, s mely szerint mintegy különböző arányú kis tükrökként ugyanazt a képet keltik.”¹² Suger az anagógia¹³ módszerét alkalmazza, s az arany és drágakövek használatával, azok fényességével kívánja a szemlélőt a láthatatlan szépség felé vezetni. „Legfőbb törekvése fény, új fény teremtése.”¹⁴ –mondja Marosi Ernő.

Szorosabb összefüggést mutat ki a skolasztika és a gótika virágzásának idejében. Ezt a kort akár a summák korának is nevezhetnénk, ugyanis ekkor születnek a nagy átfogó konstruktív szintézisek. A skolasztika és így Aquinói Szent Tamás legfontosabb feladata az volt, hogy felmutassák az igazság egységét, nevezetesen a hit és az ész összeegyeztethetőségét. „A szent tan... nem a hit bizonyítására veszi igénybe az emberi észet, hanem mindannak a

¹² Hugo de Sancto Victore: *Kommentár Dionysius Mennyei hierarchiájához*, II.1:PL. CLXXV 949.in.: Marosi Ernő (szerk.): A középkori művészet történetének olvasókönyve, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 97.o.

¹³ Megjegyzés: a középkori esztétika fogalma; olyan művészi ábrázolás vagy természeti jelenség, amely a közvetlen jelentés vagy külső megnyilvánulási forma mögött valamilyen isteni lényet, transzcendens eszmét tesz jelképként érzékelhetővé.

¹⁴ Marosi Ernő (szerk.): A középkori művészet történetének olvasókönyve, Balassi Kiadó, Budapest, 1997, 97.o.

megvilágítására, amit ez a tanítás állít.”¹⁵ – mondja Tamás. Panofsky a skolasztikus gondolkodás három pillérét emel ki, mint imperativust és ezekhez kapcsolja a gótikus katedrális mibenlétét.

Panofsky a skolasztika egyik legfontosabb első alapelveinek a megvilágítást és a tisztázást, a teljességre való törekvés szándékát tartja. Írott formában, vagyis könyvben ez aztán úgy jelenik meg (pl.: *Summa contra gentiles*, *Summa theologiae*), hogy az egész könyvre kiterjedő tervszámozott fejezetekben, alfejezetekben jelenik meg „... oly módon, hogy az olvasó lépésről lépésre, az egyik állítástól a másikhoz vezettség, és szüntelenül tájékoztatást kapjon erről az előrehaladásról.”¹⁶ Panofsky szerint a tiszta megvilágítás elve a művészetek közül az építészetben jelenik meg legteljesebben. Úgy gondolja, hogy ez a strukturált gondolkodás jelenik meg a gótikus katedrális építészetben is. Ugyan úgy mint a skolasztika „... igyekszik azokat a főbb motívumokat szintézisbe fogni, melyek egymástól független csatornákon keresztül jutottak el hozzá, utolérhetetlen egyensúlyt valósítva meg a *bazilikák és a centrális elrendezés* között mindazon elemek... félretételével, melyek ezt az egyensúlyt veszélyeztethetnék.”¹⁷

Panofsky a skolasztika második imperativusának „a részekből és a homológ részek részeiből álló rendszer szerinti elrendezést”¹⁸ gondolja. Bizonyíték erre, hogy az egész struktúra egyforma részekre és alrészekre van osztva az írásokban. Ezt az építészet nyelvére úgy fordítja le, hogy a fejlődés tetőpontján a gótikában „...a részekre és alrészekre való bontásban odáig jutnak, hogy a támaszokat főoszlopokra, nagyobb és kisebb pillérekre, és még az

¹⁵ Aquinói Szent Tamást idézi Panofsky in.: *A gótikus építészet és a skolasztikus gondolkodás*, Corvina Kiadó, Budapest, 1986. 16.o.

¹⁶ Uo.: 18.o.

¹⁷ Uo.: 22.o.

¹⁸ Uo.:22.o.

utóbbiakat is tovább osztják...¹⁹. Ezt a logikát véli felfedezni az ablakok kőrácsaiban, a vakárkádok profiltagozataiban is.

A harmadik skolasztikus elv, amivel a gótikát rokonítja „a megkülönböztetéstől és a deduktív szükségességről”²⁰ szóló elv. Az érett gótika fontos elve is az, hogy miközben az elemek „... szétbonthatatlan egységet képeznek, kinyilvánítsák azonosságukat az által, hogy világosan elkülönülnek egymástól. Lényegesnek tarja, hogy észrevehető legyen, melyik elem melyikből következik, s ezt Panofsky „a kölcsönös egymásból következés posztulátumának”²¹ nevezi.

Úgy gondoljuk, hogy a maga logikája szerint egy hibátlan gondolati kísérlettel állunk szemben, mely az építészeknek és a művészettörténészeknek szól. A probléma viszont az, hogy az egész okfejtésből kimarad az a középkori vallásos ember, aki sem a skolasztikával sem az építészet szellemi hátterével nincs tisztában – s ők vannak sokkal többen –, a gótikus katedrális használói, akik a teret intuitív módon érzékelik, értelmezik, s a gótikus térben nem vágnak másra, mint az Istennel való találkozásra. A középkori gondolkodás csúcspontja a skolasztika és a vele összefüggésbe hozott gótika. De „Semmiképp nem lehet a skolasztika esztétikai nézeteit a művészeti fejlődés kizárólagos létrehozójaként felfogni.”²² – mondjuk Marosi Ernővel egyetértésben. A gótikus katedrális több mint egy filozófiai rendszer illusztrációja, több mint a technikai fejlődés adta szerkezeti bravúr. egy a környezetétől elkülönülő szakrális hely.

¹⁹ Uo.: 24.o.

²⁰ Uo.: 24.o

²¹ Uo.: 24.o

²² Marosi Ernő (szerk.): A középkori művészet történetének olvasókönyve, Balassi Kiadó, Budapest, 1997. 18.o.

