

# Róma enciklopédiája

HAJNÓCZI J. GYULA

*„Tudományos közhelyként hangzik ma már a megállapítás, hogy az antik római művészet nem csupán a görög jól-rosszul sikerült kópiája, utánérzése – hanem önálló művészeti gondolatokkal gazdagította képzőművészeti és építészeti vonalon is az artisztikus kifejezés lehetőségeit. Winckelmann ferde tükrében látta több mint egy század tudós nemzedéke a görög és a római művészet alkotásait, hatására philhellén – természetesen nem jogtalanul – a művészettörténészek nagy része mind a mai napig. Hiszen ma sem az tűnik túlzottan egyoldalúnak, amit a görögökről mondott, hanem amit a rómaiaktól elvitatott: hogy egyáltalán volt művészetük. A kialakult torz képet a bécsi művészettörténeti iskola helyesbítette és bizonyította be a római művészet eredetiségét – tehát létezését. Képviselőinek irodalmi tevékenysége után három műfajt szokás emlegetni, amelyekben a római nem epigon módjára utánozta elődeinek eredményeit: a történeti témájú reliefet, a portrészobrászatot és az architektonikus belső téralakítást stb. stb.”*

Valahogyan így kezdődik majdnem minden tanulmány és könyv, amit a római művészetéről írtak a század eleje óta. A művészetekről olvasók és gondolkozók számára tehát az ókori Rómát szinte fel kellett újra fedezni, bizonyítani és igazolni kellett, hogy művészeti alkotásaik legalábbis egy része fejlődést jelentett, nem helyben topogó manírizmust, kiegészített eklektikát. Vajon mi lehetett az oka elítélésének és mi a felmentésének?

Winckelmann korában, a XVIII. sz. közepének és második felének válságkorszakában új világ új művészeti kifejezőeszközei érlelődtek és párhuzamosan más irányzatokkal együtt a *hellén* lett a kor egyik ideálja szellemiekben és a művészeti gyakorlatban egyaránt, a Rómát valami módon még megtestesítő barokkal szemben. Tudjuk, hogy ennek az ideálnak az érvényre jutása nem volt spontán és távolról sem volt egyeduralgoló – Goethe tekintélyére volt például szükség, hogy a Londonba szállított Panathenai-fríz művészi kvalitását elismertessék, másrészt a klasszicizmussal szinte együtt élt a romantika, amely a maga nemzeti vagy nemzetieskedő tartalmával mintha jobban ki is fejezte volna a mai fogalmaink szerinti nemzeti öntudatra ébredést a kapitalizmus hajnalán – mégis a görög világról elképzelték fél évszázadon át erőteljesen meghatározták a művészeti gyakorlatot. A műtörténeti és elméleti irodalmat és felfogást pedig még tovább, mert hiszen a klasszicizmust végre is „legyűrte” a romantika és Európa városaiban már javában épültek a historizmus sokszínű alkotásai – és Winckelmann ítélete még általánosan elfogadott volt, sőt mintha kategorikusabbá is szigorúsodott volna abban a megfogalmazásban, amely a görög művészetet minden rendű-rangú művészet értékmérőjévé emelte. Természetesen mindennek tudománytörténeti háttere is van, hiszen a *Geschichte der Kunst des Altertums* volt lényegében az első rendszeresen megírt művészettörténeti könyv, és aki az antikvitás művészetéről írt, nehezen vonhatta ki magát szerzőjének szuggesztivitása alól. Másrészt a múlt század végére a művészettörténet és archeológia önálló tudományokká értek, saját belső törvényeik alakultak, és így szükségszerűen meglazultak az elmélet kapcsolatai az élő művészettel, bár éppen a historizmusban gyakorlatilag és elméletileg is rehabilitált barokk művészettel egyidőben történt meg Róma antik művészetének elméleti újraértékelése abban a formában, ahogyan bevezetőnkben idéztük.

A válasz azonban így még nem teljes. Mint ahogyan nem érezzük ma már elegendőnek a római művészet művészetvoltának elismertetéséhez a három említett műfaj pusztá felsorolását sem, mint valami összeméricskélés eredményét az „eredetiség” mércéje alatt. Ez a szemléletmód legfeljebb a tények megállapításáig vezethet el, odáig pl., hogy Au-

gustus Primaporta Polykleitos Doryphorosának „megfejelése” reálisan fogalmazott portrészoborral, de az okokat nem magyarázza. A római művészetnek a göröggel való összevetése természetes, hiszen annak kereteibe nőtt bele, de az összehasonlítás csak akkor vezethet eredményre, ha nemcsak művészetüket, hanem a művészet kifejezte egész világukat megkíséreljük átélni és megérteni.

Hellasz világa az emberi teremtőerő sokoldalúságával és differenciáltságával nyűgözte le a múlt korszakok embereit, és ejt rabul újból mindenkit ma is, aki bepillant a derült égébe. Vallásukban, költészetükben és irodalmukban, képzőművészetükben, a tudomány különböző ágaiban kezdve a filozófiától a természettudományokig és – végül, de nem utolsósorban – társadalmi vívmányaiban úgy öltöttek testet emberi értékek együttesen és egyszerre, mint talán soha – sem előttük, sem utánuk – az emberiség történetében. A talentumok e bősége, és a mód, ahogyan történelmük folyamán sáfárkodtak velük, eredményezi, hogy a görög művészeti alkotások mögött állandóan ott csillog a kulturális javak gazdag aranyfedezete, ami életre hívta őket, s ami a formák önmagukban való szépségét emberi tartalommal töltötte meg. A görög művészet nagysága nemcsak szépségében, hanem – igazságában rejlik.

Azt mondhatná valaki, nehéz dolog lesz ezen az úton-módon Róma jelentőségét bebizonyítani az európai kultúra – és benne a művészet – kialakulására. Pedig ez az út, s az út tele van – ebből a szempontból – a negatívumok sokaságával. Sem társadalmi berendezkedésük, sem kulturális életük nem sejtet olyan termőtalajt, amelyről a művészet olyan virágai fakadhattak volna, mint a görögöknél. Valóban, a római emberben nem volt meg a hellén képzelőerő teremtő dinamikája, de tudatosan hiányolta, sőt fájlalta ilyen értelmű nincstelenségét – ha sokszor büszkeségből el is tussolta – és szenvedélyesen törekedett arra, hogy magáévá tegye valami úton-módon azt a világot is, amit légióinak erejével nem hódíthatott meg.

A birtokbavétel etikáját szó érheti – de a műkincsek erőszakos elhurcolásának, a művészeti alkotások sokszor sznob gyűjtögetésének, az idegen mesterek alkalmazásának és a kópiák elkészítésének *eredménye* majdnem teljes felmentést ad, hiszen ha mindez nem így történik, azt a világot is töredékesebben ismernők, amit látszólag megraboltak.

De mindez végső fokon csak mohóbb és türelmetlenebb kifejeződése volt valami etikusan helyes magatartásnak, ami Cicero szájába adta Verrest vádoló szavait, s aminek alapja lényegében „a művészetnek addig ismeretlen, új értékelése volt”. „Aemilius Paulus gyermekei mellé szobrászokat és festőket is fogad nevelőül, mert a teljes emberré váláshoz elengedhetetlennek tartja a művészet ismeretét és értékelését.” Varro pedig, az i. e. I. században működött nagy római polihisztor, elméletileg is megfogalmazza ezt az álláspontot. „...A művészetre való igényt egyenesen sajátosságává teszi azoknak az embereknek, akik már nemcsak a szó biológiai értelmében tarthatnak jogot az ember elnevezésre, s ezeket a pusztán létszükségleteik biztosítására törekvő állatok mellett, az azokhoz hasonló *emberektől* is éppen azzal különbözteti meg, hogy a szomjas embernek bármilyen pohár jó, a humanitásnak ez kevés, ha nem szép is egyúttal. A görög művészet hosszú időre utolsó és nem jelentéktelen közvetlen hatása, hogy a házában görög műalkotásokat gyűjtő Varro és római követőinek munkáiban az ember képességei legteljesebb kibontakozásának, a szó teljes értelmében vett humanitásnak éppen a *művészet* értékelése vált jelképes ismertető jegyév” – mint ahogyan *Szilágyi János György* fejezi be a görög művészetről írt könyvét.

A művészetnek ez az új értékelése tette végül is képessé a római művészetet új artistikus kifejezőeszközök megteremtésére – s most már mellékes, mennyiben volt eredeti és mennyiben sem: – *eredeti* volt ezzel a magatartásával, amelynek mélyén a későbbi európai ember művészetéhez való viszonyulásának csírái rejlettek. S ez a habitus nem korlátozódott csupán egyes kiváltságosan műveltekre – Pausanias könyve valódi Bædecker-ként szolgált a Keletre utazó érdeklődők seregének –, s a megismerés vágya nem elégült meg Hellasszal, kiterjedt szinte az egész világra.

Gondolatmenetünk folytatása és befejezése mindebből közvetlenül adódik. Ez az új művészetszemlélet csupán egyik jellemvonása a *római kultúra enciklopedikus* karakterének, annak a hatalmas szintézisnek, amely a művelt világ ismereteit összefoglalta. Róma enciklopédiája – és a fogalom itt már nem csupán Lucretius, Cicero, Plinius, Vitruvius

és a többiek irodalmi munkásságának jellegére utal, hanem általános, sőt szimbolikus értelmezést kap – a nyitja kultúrájuk és benne művészetük megértésének.

Róma enciklopédiája az architektúrában öltött testet a legmonumentálisabban és legmaradandóbban. A római építészet alkotásai rávilágítanak mindjárt arra, hogy miért mondunk tudatosan enciklopédiát és miért határoljuk el magunkat az eklektika szó használatától. Róma a különböző területekről származó építészeti gondolatok összefogásával olyan architektúrát teremtett, amelynek lehetőségei sokszorosán felülmúlták azokét, akiktől merített és kölcsönzött. Az architektúra területén végbemenő szintézis sokban hasonlított arra a szertelenségre, amellyel a kezdetekben a műkincseket elhurcolták és a szobrászat alkotásait „összeötvözték”. Sok görög szemében valószínűleg szentségtörésnek tűnhetett a szabadosság, ahogyan a hellén architektúra évszázadokig csiszolt és finomított formáival helyenként bántak és kezelték – van aki például a gerendázatos és ívezetes rendszer együvékomponálását abszurditásnak és a motívum elterjedését az építészettörténet legnagyobb rejtélyének tartja, de ezen túlmenően is sok megoldás a görög tektonika semmibevevését vagy félreértését jelenti. A római társadalom szerteágazó igényeit azonban, amelyhez csak a legújabb kor differenciált életének építészeti igénye hasonlítható, nem lehetett már kielégíteni egy-két architektonikus képlettel – mint amennyivel a megelőző korszakok megelégedhettek.

A későbbi történelem folyamán kiderült azután, hogy a római architektúra nemcsak saját korszakának építészeti igényeit elégítette ki, hanem kiapadhatatlan forrása lett az általános európai építészeti kultúrának. Az előbb egy építészeti forma létrejöttének abszurditásáról és elterjedésének rejtélyességéről beszéltünk: rejtélyes egész architektúrájuk élete saját történetük viszonylatában is, és a jövő relációjában is. A római birodalom bukásának, a rabszolgatársadalom bomlásának és az új világ születésének számos jelét fellelhetjük építészetükben is: a részletképzés elerőtlenedése és elsorvadása; most már valóban értelmetlen komplikációk; a világ egykor büszke fővárosának, azután a császár rezidenciájának és a birodalom határainak megerősítése többé nem a legionáriusok pajzsaival, hanem többemeletes erődfalakkal; a késői római gazdasági élet szétziláltságát jelző villagazdaságok és villaépületek elburjánzása szerte az Imperiumban stb. stb. kétségtelen válságjelek – de az agonizálással egy időben virágzik Róma művészetének soha nem vitatott értéke: térművészete, amelynek monumentalitását kétségtelenül fel lehet fogni dekadens kolossalitásnak is, amely azonban építészeti értékeivel, még inkább lehetőségeivel távolról sem kelti azt az érzést, hogy valamiféle folyamat végső akkordja, utoljára kimondott szava lenne. A görög képzőművészet és építészet úgyszólván mindent elmondhatott magáról, sőt architektúrája a hellenizmusban megsokasodott feladatoknak alig-alig tudott eleget tenni tradicionális szerkezeti és formai apparátusával – Róma építésze ezzel szemben nem „élte fel önmagát”, az örökségre is bőven jutott javaiból.

És most érkezünk el mondanivalónk lényegéhez: véleményünk szerint Róma ókori architektúrájának jelentősége abban volt a későbbi korszakok számára, hogy úgyszólván az összes történeti „stílusok” kibontakozásának lehetősége benne rejlett (egy momentumában, és nem is mellékesben még a gótikáé is!) – paradox módon kifejezve: *építészeti enciklopédiája egyben a jövő eredményeinek előzetes enciklopédiája is lett*. Szó szerint az lett, mert nemcsak a térformálás módszere fejlődik tovább a római alapokon, hanem újraelevenednek technológiai és szerkezeti sajátosságok, a detaille és homlokzatépítés formái és kísérletei, kompozicionális gondolatok éppúgy, mint konkrét épületfajták és épületformák stb. – tehát úgyszólván a római architektúra egész „kelléktára” és pedig különböző módon: egyrészt a szerves fejlődés útján (ókeresztény, román-bizánci építészet), másrészt eszmeileg alátámasztott tudatos újraélés kereteiben (a reneszánsz korától), végül – elképzelésünk szerint ez a novum mondanivalónkban – a római építészet szerkezeti-formai adottságaiból adódó spontán továbbfejlesztés formájában.

Úgy hogy azt mondhatjuk: a római architektúra enciklopedikus jellege megakadályozta, hogy önmaga egységes stílussá kristályosodjék olyan értelemben, mint a keleti vagy a görög építészeti kultúrák, de lehetővé tette, hogy végső kifejtésükben egymástól eltérő jellegű építészeti korszakok benne közös forrásra leljenek, illetve kifejlesszék azokat a lehetőségeket, amelyek potentialiter ebben az architektúrában rejlettek.

Az utazás, az utazás alkalmával szerzett közvetlen élmény (amikor a művészeti alkotás kiszabadul a könyv lapjainak börtönéből és saját maga beszél az interpretáló helyett) – próbája gondolataink és következtetéseink helyességének. Természetesen sokszor nem is könnyű lemondanunk az eleve elképzeltokről, és belátnunk – a mű közvetlen szemlélete és megértése után – az előzőleg tetszetősen kigondolt összefüggésekről, hogy hamisak – mégis az igazság fellelését csak a tanulmány és a tapasztalat együttesen teszik lehetővé.

Bevezetőnkben felvázolt gondolatok – 1959 telén tett olaszországi tanulmányutunk alkalmával szerzett – „tapasztalati” igazolásai nem lépnek fel a tudományos megalapozottság igényével, csupán kissé szabadosan, talán intuitíve illusztrálni szeretnék a római építészet gondolatgazdagságát. A módszer, ahogyan sorbavesszük az egyes jelenségeket sem állja ki a tudományosság próbáját – a Róma utáni európai építészettörténet kronológiájának alkalmazása – mintegy keretül, némi rendszerezésül választottuk az antik római építészet megmaradt emlékei kiváltotta első – igazsággá még nem érlelődhetett – impresszióknak, asszociációknak. A tárgyalás ilyen rendje önkényes, de tudatosan választott: a római építészet hatását – ahol kimutatható – retrospektíve kielemez minden könyv a korszakok jellemzése alkalmával külön-külön, lássuk egyszer együttesen ezeket az európai építészetre tett hatásokat Róma szempontjából, Róma korszakából előretekintve. Végül az általánosan hangoztatott és elfogadott összefüggések helyett a kevésbé ismerteket foglaljuk össze, s nem szólunk azokról az alkotásokról sem, amelyeket Róma nem formált át a „saját hasonlatosságára”: ezek inkább a görög, mint a római architektúra részei.

Itália római kori építészetének alapvető – és véleményünk szerint leglényegesebb és szinte az összes többi eredményt magában foglaló – vívmányával kell kezdenünk beszámolóinkat: az építészeti alkotások alaprajzi szervezete új momentumainak és új módszereinek felvázolásával. a széltében-hosszában elterjedt új lefedőszerkezetnek, a boltozat különféle fajtáinak alkalmazása, valamint a régi formákkal való elegyítése változatossá és gazdaggá tette magát az épület-alaprajzot is, megszüntette az alaprajzok homogén karakterű vonalvezetését, ami az előző korszakok emlékeit jellemezte. Az ókori Kelet és a görögök építészeti objektumainak alaprajzaiban is volt feszültség, hierarchikus nagyságrend, ezt azonban inkább a nyitott és zárt részek viszonya, egymásutánja eredményezte, semmint a belső terek valamiféle kiképzésmódja. A lefedett részek, tehát a belső terek változatossága pedig csupán néhány architektonikus képlet variálásából állt elő – oblongum alakú és négyzetes tér, folyosó, végül a lényegében folyosók szövevényét jelentő oszlopcsarnok — sokszor csak úgy, hogy ezek abszolút méretét változtatgatva alkalmazták egy organizmuson belül. Ezzel szemben a római épületalaprajzban egymás mellé sorolva szerepelnek egyenes és íves falakkal határolt terek, vagy térrészek, nemcsak a kör és a poligon kap helyet ebben az együttesben az oblongum és a négyzet mellett, hanem még az elliptikus jellegű térforma is, kiegészítve a különféle térbővítő eszközök: a fülkerendszerek, exedrák sokaságával. És a sokféle formájú alkotóelemek sokféle méretben ismétlődnek meg, úgyhogy a vonalvezetés mozgalmasságából, az elemek alak- és nagyságrendi különbözőségéből kifolyólag heterogén jellegű organizmus keletkezik, valóságos „térmozaik” jön létre. (Az alaprajz „heterogenitása” jellemző azonban nemcsak a sokterű épületekre, hanem az egyszerű összetételűekre is: a téglalap alakú tér és az exedra együttese fejezi ki legszükszavúbban a „különneműséget”.) Ilyen jellegű épületalaprajzot eddig nem ismert az építészettörténet és ezeknek az alaprajzi lehetőségeknek szellemében gondolkoztak a rómaiak után az összes korszakok, szinte a legújabb korig.

A római épületalaprajzok változatosságát kétségtelenül a boltozatok alkalmazása eredményezte. A későbbiekben azonban az íves falak és térhatárok építése nem a lefedőszerkezet boltozatos formájának következménye volt, mint kezdetben, szinte öncélúvá vált, helyesebben más irányú törekvések eszközévé lett. Közrejátszott ebben a római művészet dekoratív jellege – amellyel lépten-nyomon mintegy kiegyenlíteni akarta az „eredetiség” hiányát – valóban: a római alaprajzok között vannak a művészettörténet első „dekoratíván” megfogalmazott alaprajzai (Tivoli: Hadrianus villája). Másrészt a nagyobb szabású udvarok homorú ívű oldalfalai (Róma: Trajanus fóruma, Ostia: Trajanus skolája,

Piazza Armerina: császári villa elliptikus perisztília) valamiféle optikai korrekciót sejtetnek, csak hogy most már nem épülettömeg – mint a görögöknél –, hanem tér megjelenésének látszati módosításáról lehet szó. Lényeges az, hogy ennek az alaprajznak mind az elemei külön-külön, mind az elemek összekomponálásának módja döntően meghatározta az európai architektúra fejlődésének útját.

A római építészeti kultúra keretei és időhatárai között alakuló ókeresztény építészet inkább új tartalmával, mint formakészletével különül el a klasszikus keretektől. Részletképzési alaprajzi és felépítményi sajátosságai a kereszténység elterjedése előtt kialakulnak, mint pl. a tiszta ívezet, a vállkő stb. (Ostia: késői lakóházak), a *mozaik* már Pompejiben és Herculaneumban nemcsak padlóburkolat, hanem nymphæumokat, tehát függőleges felületeket is díszít, az új elhelyezésmód lassan át kezdi formálni az eddig alkalmazott ornamentika jellegét, a régi kompozíciós elveket. A középkori építészet térképezésének jellemzője az osztott tér, szemben a római általános karakterével, a bővített térrel. A belső osztott tér gondolata azonban szintén Rómából ered, helyesebben Rómán keresztül jut a középkorhoz, az építészettörténet talán egyik legnagyobb „karrierjét” befutott épületfajtájának, a bazilikának továbbfejlődése útján. Szinte azt mondhatnánk kis túlzással, hogy azért lehetett az osztott térforma a középkor általános térképzési sajátosságává, mert architektonikus feladatainak többsége éppen e téma megoldásában merült ki. A Basilica Julia, a Maxentius bazilika és még inkább a kevésbé ismert ún. Basilica sotterranea a Porta Maggiore közelében Rómában (i. sz. 1. sz. első fele!) az osztott tér klasszikus példái. Az utolsóként említett „föld alatti bazilika” (kriptaszerűen vájták be a tufába) kisméretű szabályos háromhajós bazilika, a főhajó végén apszissal, a térrészeket archivoltos kiváltású 3-3 pillérrel tagolt fal választja el egymástól, a középső hajó dongája kiemelkedik a két szélső donga fölé – az elkövetkezendőkben gyakran felbukkanó architektonikus képlet. Az intim kis tér a későbbi minden randű-rangú ókeresztény interieur funerális atmoszféráját idézi.

Ostiában, Róma Aeneas mondai partraszállásának helyén épült kikötővárosában, a fórum mellett emelkedik a császárkultusz szentélye, az *Augusteum*. a főépület – haránttengelyes előcsarnok és fülkével határolt rotunda – térbeállítására régi tradíciókat őrzött meg római fogalmazásban: a temenos, a szent terület hellenizált formáját. A szentély az udvar végére került, csak hogy itt már nem térbeli beállításban, mint a hellenizmusban, mert a főhomlokzat lezárja teljesen a térség negyedik oldalát: az udvarból előudvar keletkezett. A fórumokon álló templomok elhelyezése is lényegében ugyanezen elv szerint alakul – ez a példa ebben a formában ezért érdekes, mert az ókeresztény templomok átriumának elrendezésével azonos.

Végül pár szót a római *Sta. Constanza*ról, Constantinus lányának mauzóleumáról. A sírtemplom lényegében vertikális tengely köré formált „bazilika” – belső térosztó oszlopgyűrűvel, analógiáit csak a renaissance mesterek ókori emlékekről készített vázlataiból ismerjük. Az új világ közeledését jelző alkotás interieurje az antik római terek több jellegzetes sajátosságát is mutatja: az egyik a keresztetengely határozott érvényesülése: a főtengelyeket nemcsak a vonalukba eső szélesebb intercolumniumok hangsúlyozzák ki, hanem a nagyobb fülkék is a falban, a másik a falfelület alternáló ritmusú tagolásmódja – íves fülkét szegletes, szegletest íves követ – a római térfalak jellegzetes felületosztása. Végül a rotundaforma inkább a régi, mint az új jellemzője, elterjedése csak a reneszansztól kezdve lesz általános.

A Sta. Costanza előcsarnoka – hasonlóan az ostiai Augusteumhoz – haránttengelyes előkészítő, illetve közvetítő tér. A római központos épületek bevezetése több példánál megtalálható, mint például a római városi Minerva Medicánál és a Piazza Armerinában is, a császári villa fürdőjének frigidariuma előtt. Az említett villa hidegvizes fürdőterme nemcsak előcsarnoka kiképzésével, hanem térformáival is a ravennai S. Vitale „előzetes” analógiájával kínálkozik. Az oktagonális tér oldalait félkör alakú – a keresztetengely egyik oldalán háromkaréjos exedrák bővítik, a keresztetengely másik oldalán téglalap alakú apszisos térben a hidegvizes medence. Ebben az alaprajzban – ha elfordított tengellyel is – a S. Vitale longitudinális jellege is fellelhető – helyesebben a központos tér bővítése hossztengetyű szakasszal –, az exedrák áttörése sem ismeretlen a római építészetben, szerepel már Hadrianus villájában, Tivoliban is, a Piazza d'Oro záróépületében geren-

dázatos kiváltással, Ostiában pedig már ívezetes áthidalásokkal az Insula degli Aurighi háztömbjének fürdőjében.

A boltozatos szerkezetek hosszas fejlődésének volt eredménye a *csegely*, amely elsőnek a bizánci építészet nagyvonalú téralakítását tette lehetővé. Mint ismeretes, nemcsak átmeneti, hanem tiszta formája is kiérlelődött a római építészet keretei között, feltehetően Keleten. A Forum Romanumon, a Palatinus dombjának a lábánál álló *Sta. Maria Antiqua* alaprajza pedig a kilencosztású tér csíráját hordozza megában. Az eredetileg könyvtár céljait szolgáló antik építményt ókeresztény templommá alakították át, valószínűleg ekkor változtatták háromnyílásúvá a központi tér oldalait a 2-2 vállköves oszlop hordta ívezetekkel. Az ókori bibliotéka alaprajzi és felépítményi rendszerét *quadriporticusnak* nevezi a szakirodalom: a közel négyzetes középtérre négy hatalmas dongás tér nyílik, a sarokpillérek mögött ezeket alacsonyabb dongás térrészek kötik össze. Mintegy téralakítássá bővített formájának látszik az útkereszteződéseknél felállított, az újabb kori olasz városok „galériáinak” funkcióját betöltő négyoldalról ívezetekkel megnyitott antik építmények, amelyeknek Rómában is maradt példája a Forum Boarium körzetében: a Janus Quadrifrons. A „Janus arcú” ív „belső” tere római keresztboltozattal fedett, a S. Maria Antiqua középrésze pedig eredetileg hipetrálishan megvilágított volt – lényeges az, hogy ezekben s a hasonló példákban a derékszögű térkapcsolás lehetősége központi tér köré mind alaprajzilag, mind a felépítmény rendszerében adva volt.

A romanika építészeti formakészlete Diocletianus korának épületelemében kapja első alapvetését. A Császár spalatói palotáján kívül róma városi építkezéseinek, mint a Curia Julia interieurjének, és termájának detalle-képzése érzékelteti többek közt az oszlop és ívezet dekoratív felhasználásának lehetőségeit. A Via Appia antica mellett épült Romulus halotti templomának tornáca, az építészettörténelem egyik első keresztboltozattal lefedett kerengője, az Aurelianus kori erődítések falsíkból kiugró bástyái, kerek kaputornyai, a várfalba rejtett boltozatos védőfolyosói – mind-mind visszatérnek az elkövetkezendő korszakok építészeti feladataiban. A középkori városterek kereskedelmi-gazdasági épületeinek, a vásárcsarnoknak egyik őse az antik bazilika és az olyan jellegű épület, mint a Pompeji fórumán álló Eumachia, ami gyapjúraktár és gyapjúbörze volt. A középkori vásárcsarnok még a bazilika többi funkcióját is örökölte: a törvényhozást és bíraskodást is: szinte a későbbi elődjének tűnik. Több helyen a kicsinynek bizonyult középkori vásárcsarnokot provizorikus elárusítóhelyekkel vették körül – valóságos tabernasorral – s ezzel visszakanyarodott az épületfajta ősi kiindulásához, a stoához, s hasonlatos lett a Basilica Aemilia képviselte átmeneti formához, a „kifelé” taberna, „befelé” bazilika megoldásmódjához: az azonos igény és szükség azonos formákhoz vezetett.

Indokolatlannak vagy legalábbis merészségnek látszik, hogy a gótikát is felemlítjük az antik Rómával kapcsolatban, azt a korszakot, amelynek egyik legcsodálatosabb profán épülete áll Itália földjén, s amelynek gúnynevét is ez az ország adta. A „style ogival” – ahogyan a francia nevezi: a „bordás stílus” – a gall racionalizmus ezen építészetbe foglalt matematikája sohasem vert mély gyökeret Itáliában, ahol gyakran tettek engedményeket a racionális művészi kifejezés hatásosságának, a mű monumentális érvényesülésének érdekében. A gótika francia elnevezése jól kifejezi szerkezeti lényegét: a vázszerűséget, a szerkezeti és a „kitöltő részek” elkülönülését, ami természetesen nemcsak a boltozatban, hanem a falazatok szerkezetében is megnyilvánult. A boltozatos terek tektonikája, az erővonalak kifejezése és megmutatása változatos fejlődésen ment át az antik római tértől kezdve. A római terekben a hangsúly nem a boltozaton, hanem alátámasztó részén, a felmenő szerkezeteken volt, vagy a fal közvetlen közelébe helyezett, de tőle elkülönülő rámaszrendszer formájában (Tivoli: Hadrianus villa, Piazza d'Oro bevezető oktagonja, Piazza Armerina: villa frigidariuma, Spalato: Diocletianus mauzóleuma, Róma: Maxentius bazilika stb.). Ezek felett a boltozat általában egységes felületdíszítést kapott – a gerendázatos rendszerből származó kazettázást (!) lásd Róma: Pantheon – hangsúlyozott bordák vagy hevederek nélkül. A falazat erőteljes tagolásával némi egyensúlyt csak a cikkelyes boltozat teremtett változatosabb fényhatásaival. A bizánci kor emlékeiben a közvetlenül fal elé tett támaszok rendszere megszűnik, visszahúzódik a fal síkjába, a tér egységesebb lesz, amit elősegít a mindent – falat, boltozatot – egységesen beborító mozaikok szőnyegszerű hatása. Ez a kor hozza a tér „igazi uralmát”, mert mintha a részlet-

formák plasztikai értéke is „elsorvadna nyomása alatt.” A romanikában és még inkább a gótikában kifejlődik azután az ismert vázrendszer, az oldalak és a lefedés valódi és vizuális erőjátéka kiegyensúlyozottá, harmonikussá lesz, míg a reneszánszban és a barokkban az oldalak szerepe erősödik újból, a boltozat pedig hol követi tagozottságával, hol nem. Az antik római boltozatra visszatérve: a boltfelületek egysége álcázás eredménye csupán, az álarc alatt a legtöbb esetben az ívek és bordák rendszere húzódik meg, amelyek azonban sohasem „lépnek” ki sem a felületből, sem a boltozat alapformájából. Egy alkalommal mégis, amikor emeletes, tehát többszintű oldaltereket kellett egyszintű, középen elhelyezkedőhöz kapcsolni: Trajanus fóruma melletti üzletházának központi csarnokában. Caracalla termájának apodyterumában is felvetődik a térkapcsolás e módja: négyzetes, keresztboltozatos középtér két oldalán helyezkednek el két szintben a kisebb, harántdongás terek. Trajanus csarnokában bonyolultabb volt a feladat: a középtér hosszázás elrendezésű volt, az emeleti helyiségek előtt pedig folyosónak kellett végigfutnia. Megoldása a következő lett: a középtér dongájába torkolló fiókboltozatok biztosították az emeleti folyosóval való összeköttetést és a megvilágítást, a fiók vállait konzolok hordták – tehát nem volt fal elé helyezett támasz – a dongát pedig a folyosó felett átfutó támívek (!) erősítették, az emeleti helyiségek homlokfalán pedig elleníves boltozat volt. Az antik római architektúra tehát amikor „ízeire szedte” a boltozatban rejlő lehetőségeket: emporás, támíves csarnoktér létrehozására volt képes.

Az antik Róma építészeti örökségét a reneszánsz kora vette tudatosan birtokába, az építészeti tematikában kevésbé, mint inkább az architektonikus formaképzés területén. Lényeges változást jelentett, hogy a reneszánszig az európai kultúra spontán módon alakította ki a maga művészeti kifejezőmódjait, a reneszánszban a kultúra újraformálódásának, fejlődésének egyik fontos komponensévé vált egy már meglevő világ – az antik – feleleveníthetőségének az illúziója. *A múlt értékeinek aktivizálhatósága, és az, hogy a múlt a jelen gondolatainak és törekvéseinek kifejezőjévé válhat* – eltekintve most attól, hogy az „újjászületett” kor szükségszerűen nem lehetett vér szerinti gyermeke „szülőjének” – sokáig meghatározta az európai művészeti gondolkodást, s benne reneszánszát élte talán az antik római magatartása, amellyel hajdan saját művészetét is kialakította. Az „antik római humanitás” felelevenedésének eredménye lett az is, hogy a múlt művészeti értékeinek tudatos felmérése és feltérképezése magában rejtette az élő művészetre gyakorolt hatáson kívül a művészetek értékelésének „öncélú” formáját is, amely végül is önálló tudománnyá – műtörténetté, archeológiává: „történeti segédtudományokká” ért az elkövetkezendő századokban. És még egy gondolat: a reneszánsz architektúra az antik örökségnek csak egy részére tartott számot ellentétben a kultúra más területeivel, mert míg az irodalomban, a filozófiában például a görög auctorok és gondolkozók példaképekül szolgáltak, a hellén építészet Itália földjén álló alkotásai – Pæstumban, Szicíliában – hatástalanok maradtak, talán Serliót kivéve, aki – igaz, csak szavakkal – tökéletesebbnek tartotta a görög architektúrát a rómainál.

A konkrétumok – az antik építészet formáinak újratereztése – már csak kitöltői ezeknek a kereteknek, az „előképek” felsorolása kötteteket tölthetne meg, néhányat lássunk csak: a homlokzatképzés területén pl. az Augustus fórum védőfalának rusztikázott kullisszahomlokzatát, a Colosseum íves-gerendás rendszerét, Trajanus üzletházának vegyes építőanyagú – kővel és téglával megépített ædiculás rendszerű facade-ját, a veronai Porta dei Borsari bramateszk ablakait stb., magáról az oszloprendről nem is szólva, melynek arányrendszere határozta meg szinte a legújabb korig az épületek külső és belső arculatát. A Domus Aureának, a Palatinus együttesének, a termáknak oktagonjai, rotundái, dongás és keresztboltozatos termei és exedrái, a Maxentius bazilika szerkezeti rendszere és monumentalitása, Præneste Fortuna templomának lépcsős terrasza stb. stb. a belső és a külső téralakítás nagyszerű lehetőségeit jelentették azoknak, akik mérccével és irónnal járva és kutatva a romokat aktuális építészeti feladataik megoldásán gondolkodtak. Bár a Forum Romanum nagy részét abban az időben föld takarta, a reneszánsz mesterek itt is végeztek tanulmányokat – többek között Giuliano de Sangallo a Basilica Aemilia homlokzatáról készített vázlatot – és ha nem is rekonstruálható ma már teljes határozottsággal, hogy kirajzolódott-e a feltöltésből a törmelékek közül a Forum jellegzetes trapézformája – Róma antik térképét a Forma Urbis Romæ-t, amelynek töre-

dékeiből megállapítható a tér alakja, csak 1562-ben találták meg – mégis elgondolkoztató ma egymás mellett látni az antik és az új „fórum” – a Campidoglio – trapézait szinte tükröképben a Tabularium és a ráépült Senatorok palotája képezte tengelyre. Különben a Campidoglio másik két épületének mind alaprajza, mind homlokzata is mintha az antik bazilikák reminiszcenciáit őrizné, az alaprajzok tér felőli része a Basilica Aemilia portikusos tabernáinak elrendezését mutatja, homlokzati megoldásuk pedig – monumentális oszloprend gerendázatos átmetszése a derekán. – Vitruvius fanumi bazilikájának interieur-megoldásával rokon. A Campidoglio sokszor emlegetett „interieurhatásának” talán az is egyik előidézője, hogy két oldalát belső architektúrából leszármaztatható motívum zárja le.

Sok szó esett már az antik római építészet barokkos vonásairól azoknak a tollából, akik a legtöbb művészeti korszak fejlődését az archaikus-klasszikus-barokkos fokozatok skémájába zárják. Nem vitatkozva most az ilyenfajta értékelések helyességéről, megállapítható, hogy a római architektúrának valóban vannak ilyen kifejezési formái, amelyek kapcsolatba hozhatók az újkor monumentális stílusával, de ezek nem az „elbarokkosodás” jelei, mert hiszen Keleten éppúgy, mint Nyugaton, a fejlődés derekán is meg a végén is fel-feltűnedezték. Úgyhogy mi nem is a szokásos értelmezésben beszélünk e jelenségekről, hanem a magunk választotta kísérlet „szabályainak” megfelelően.

Az axiális kompozíció és az enfilade lehet az első témánk. A római architektonikus térképzés sajátosságaként szokás említeni a téregységek egymás mellé helyezését axiális és szimmetrikus kompozíció kereteiben, úgy, hogy az egyes térrészek elszigeteltek egymástól. A kétségtelenül jellemző elszigeteltség azonban a valóságban nem lehetett olyan szigorú, mint ahogyan az alaprajzok szemlélete alapján elképzeljük, mert a nagyobb térsorozatok tengelyes összefüggését nem csupán valami önmagáért való szimmetria, hanem nagyobb szabású vizuális kapcsolatok megteremtésének igénye hozta létre. A termák cella media-jának, a középponti keresztboltozatos térnek a közepén állva – a technikai szempontok miatt elkülönülő, zártabb caldarium terét kivéve – az egész hatalmas komplexumot át lehetett tekinteni. a keresztengely mentén teljesen töretlenül a peristylumokat lezáró exedrákig, a natatio felé tekintve pedig a középcsarnok vizuális térhatását a két medencét befogadó hatalmas benyúló hátfala és a nyitott uszoda – a natatio – kulisszahomlokzata képezte, amely a cella media fő tengelyébe eső nagy nyíláson át érvényesülhetett. A palatinusi palotaegyüttes reprezentatív része, a lakosztály céljait szolgáló szárnyak, és a díszkert, a „stadion” egymás mellé helyezett három axiális kompozíció. a három párhuzamos tengelyt azonban átmetszi a Tiberius palota felőli bejáraton át képzett keresztaxis, amely a reprezentatív szárny és a lakosztály peristylumait köti össze a díszkert elkülönített részével stb. S ha az elmondottakhoz hozzákapcsoljuk a római falfestészet illuzionisztikus törekvéseit, amellyel fellazította a tér valóságos határfalait az elképzeltbe, és a csak vizuálisan érzékelhetőbe – a reliefművészetben is érvényre jutó térszemlélet eredményeképpen – akkor talán elfogadhatjuk az engedményt, amit tettünk: ha a különböző szerkezetekkel lefedett terek egymás mellett való alkalmazása szükségszerűen az egységek alaprajzi elszigetelődését is eredményezte, a római építész nem hangsúlyozta ki a térelemek természetéből fakadó zártságát, hanem megkísérelte izoláltságukat fellazítani és feloldani, exedrakkal, nagyobb felületi áttörésekkel, oszlopsorokon, sőt térsorozatokon való áttekintésekkel.

Végül lássunk néhányat a „barokkos” sajátosságokból: konvex és konkáv ívek és felületek ornamentális játéka jellemzi Hadrianus tivoli villájának terét, a Piazza d'Oro záróépületében és a Palatinus nymphæumainak festői fülkerendszereit; az elliptikus formákról már szóltunk épp úgy mint a központos tömeg homlokzati problematikájáról: nos, a Forum Romanumon álló Templum Divi Romuli rotundáját már nem is haránttengelyes előcsarnok vezeti be, hanem konkáv alaprajzú, fülkékkel és oszlopokkal díszített kulisszahomlokzat stb. stb. Az ellipsziszről pedig csak annyit, hogy a San Pietro terén sétáló alig szabadul attól a kérdéstől, hogy Bernini kompozíciója vajon nem az utolsó császárfórum-e.

A barokk után csökkennek lehetőségeink a példák felsorolására, de nem szűnnek meg. Hiszen csak a Pantheonra kell emlékeztetnünk, amely annak a korszaknak lett szinte „tér-ideálja”, amely Róma művészi képességeit kétségbevonta. A műtörténészek úgy magyarázták ezt a jelenséget, hogy a Pantheon térhatásának kiegyensúlyozottságában és harmóniájában van valami görögös effektus...

Még meglepőbbek azok az építészeti eredmények, amelyek kapcsolatba hozása a később – szinte a ma építészeti gyakorlatában felbukkanó analógiákkal már túlzottá is tenné az amúgy is szabadosan választott kereteinket. Különösen Ostia emlékei bővelkednek ilyen „meglepetésekben”, néhányat felsorolunk: a horreumból, a gabonaraktárakból ki-fejlődött nagyvárosi bérházban a kereskedelem és tömeglakás funkciói szintetizálódtak, magas, mezzaninos üzleti földszint felett ablakos, emeletes homlokzat emelkedik. A lépcsőház és a WC csoport kapcsolata (!), a lépcsőház megvilágításának, ablakosztásának problematikája a ritmikus ablakrenddel képzett homlokzatban, kert közepében szabadon beépített négyfogatú emeletes lakóház, benne olyan „nappali” megoldással, amely két szintet fog át stb. – adnak némi ízelítőt Ostia világvárosi civilizációjáról, és mint utolsó példák – a római architektúra sokszínűségéről, és gazdagságáról.

Kísérletünknek vége. Befejezésül kíváncozna valami olyan összefoglalás, amely arra világítana rá, hogy a római építészetben rejlő lehetőségekre melyik kor miért és hogyan reagált, továbbá a bizonyosnak a feltételezettől és az abszurdtól való szabatos elválasztása, végül a római architektúra enciklopédikus jellegének történeti magyarázata. Mindez azonban meghaladja kereteinket, de talán írásunk műfajával is ellenkezne, mert hiszen nem akart több lenni útibeszámolónál. És betöltötte hivatását már abban az esetben is, ha csak egy gondolattal is hozzájárult annak a korszaknak a jobb megismeréséhez, melynek jelentőségét formálisan készségesen elismerjük, amelynek azonban – éppen bonyolultsága és számtalan ellentmondásai miatt – rendszeres építészettörténeti értékelésével mind a mai napig adós a tudomány.