

AZ ÍRÁS STÍLUSVÁLTOZÁSAI  
**AZ ÉPÍTÉS ZGT MEGVILÁGÍTÁSBAN**

*Kozma Lajos*

A forma él, változik, elmúlik.

A forma törvénye: a változás.

Metamorfózis a jelenségek kulcsa.

*Goethe*

A társadalmi és gazdasági változások hatása alatt átalakul az ember viszonya a világhoz, az ember és a külvilág kapcsolatainak e változásait tükrözi viszsza a kultúra, a korszellem alakító és formáló munkája. Az építészet és írás momentumait, a bazilikát, a katedrális, a kódexet és az inkunábult létrehozó eme homocentrikus szellem formáló apparátusán át kísérjük meg az egymást követő stílusok egyéniségét és belső törvényeit, a kultúrák egységes nyelvét tisztázni, mely minden stílus alapja és lényege. Ezt az ábrázolásmódot talán legtisztábban az építészet őrzi a letűnt korok történelmi rétegeiben; feladatunk: az építészet emlékeiből az ábrázolásmódok koronként változó jelentését lepárolni, hogy minél tisztábban visszaállíthassuk a stílusformáló erőt a korszak könyv-írásából.

Mi a törvénye a változásoknak? Mi az összefüggés az egymásból kialakuló stílusok között? Mi a kapcsolat a kor írásformája, építésze és korszelleme között? Ha erre felelni akarunk, végig kell kísérnünk az európai írás formai alakulását a keresztény kultúra kezdetétől a XVIII. század végéig. Az építészet ennél a kísérletnél csak a kutató mikroszkópjának a szerepét játssza: élesebben és tisztábban mutatván meg ezeknek a változásoknak a jellemző tüneteit. Az építészet azért is alkalmas erre a szerepre, mert anyagi és szerkezeti összefüggései útján a társadalmi és gazdasági élethez, életformáló és szimbólum-termelő erejénél fogva pedig a kultúrához nőtt erős szálakkal hozzá.

Az ember és a külvilág kapcsolata: lelki életünk anyaga. A környezet nem

fogalmi úton hat ránk, hanem érzéki képek útján a szemlélet segítségével. A külvilág: város, táj, ember, ház, viselet, szerszám, beszéd, cselekvés érzéki képei: élménytudók. Mindenki magában hordoz ilyen élményvilágot tele szimbólumokkal. Ezeket a szimbólumokat a kor kultúrája a stílus ábrázolásmódjával formálja meg a művészet nyelvén. Ezért is nehéz a letűnt korok művészetét megközelíteni, hiányzik a kor szimbólumainak a szerves előzménye: az élmények közvetlen átélése. A megközelítés részünkről legfőjebb a formák kvalitásán és a stílus ábrázolásmódján keresztül történhetik, de egy elmúlt kultúra művészetét úgy megérteni, ahogy ez a kortársakhoz szólt – lehetetlen. (A kort, amiben benne élünk, nem magunk választjuk, – de ha már benne vagyunk, úgy át kell magunkat engednünk szellemének, irányításának. Aki nem vonja le ezt a konzekvenciát az nem tartozik a saját korához.)

Az építészet és a kultúra kapcsolatában a korszellem az ember lelki irányítóje. A művészet formákkal, szimbólumokkal fejezi ki a mondanivalóit: a stílus formává lett szellem, az építészeti forma a kultúra materializálódott szelleme. A formák ezt a szellemet kétféle módon szimbolizálhatják: az épületnek vagy a szerkezeti, vagy a térbeli összefüggései útján, aszerint, ahogy az élet és a valóság szerete a kor uralkodó eszméje, vagy egy felfokozott, valóságfölötti szellemiség az irányító. Ez a szellem az egyik korban az épülettést fizikai egyensúlyát érzékelteti anyagban és szerkezetben realizálva, de mindenképpen plasztikusan megfogható formák segítségével: ilyen a valóságban, az élet szeretetében megnyugvó, kiegyensúlyozott lelki világú korszakok művészete. Más korokban meg elvontabb módon, túl a fizikai összefüggéseken, olyan lelki feszültséget, felfokozottságot és végtelenséget éreztet ez a szellem a kor emberével, amit csak a térbeli művészetnek a testet is testetlenítő, titokzatos és elvont eszközeivel lehet ábrázolni. Hogy példát mondjak: az antik görög építészet az anyag és az épülettést pátozával, a felület harmonikus kitöltésével, az oszlop és gerendázat egyensúlyával, a formák tektonikus ábrázolásmódjával, olyan korszellemet

szimbolizált, amelyikben az ember és a külvilág egyensúlyban voltak. Viszont a gótikus építészet a mélység pátozásával, a tér végtelenségének a feszültségével, olyan kornak formába öntött szelleme volt, melyben az ember a valóságtól, a földtől elfordult és a vallás misztikumában, a túlvilági életben kereste a boldogságot, a harmóniát. Az antik művészet sokféle elemet variált, ezek az elemek az egység szerves egészében is megtartották egyéniségüket, ez a stílus a statikusan egymasmellérendelt elemekből összerakott felépítés ábrázolásmódjával alakított. A gótikus vagy barokk művészetnek viszont sajátosan egyféle, önálló elemekre nem bontható *egységében* minden részlet az egésztől kapta értelmét, ez a művészet dinamikus, alárendelt elemek egységes felépítésének ábrázolásmódjával formált és teremtett. A görög-római építészett a valóság művészete, a gótiké és a barokké a látszat művészete. Az antik művészet a véges, Határozott, plasztikusan érzéki *testi* formákkal, a gótika és a barokk a végtelent, az elérhetetlent szimbolizálva tisztán a szemnek létező optikai összefüggésekkel egy elvont *térművészettel* fejezte ki a korszellemet.

Mi az összefüggés az építészet és a kultúra között? A stílus formába öntött korszellem, ősjelenség, mint maga a kultúra, mondja Spengler, – a korok egymásutánjában minden kultúrának csak egy stílusa lehet. Ezért is jelent a forma – ha találkozunk is vele egy másik korban, – más stílusban egészen mást. A görög-római kultúrában az oszlop a kiegyensúlyozott szerkezet testi eleme, az ó-keresztény stílusban a belső fal élettelen dekoratív részletformája, a román stílusban az oszlopnyaláb szerkezeti részlete, a gótikában a testetlenség és az anyagtalanság vertikalizmusa, a renaissanceban az épület-testnek erőt sugárzó izomzata, a barokkban a térdemonstráció egyik optikai eszköze, a klasszicizmusban a fal-szerkezet erőinek reprezentatív szimbóluma. Az oszlop minden korban más kulturális feladatot kapott, de végeredményben mégis vagy *tartóelem* volt, materiális erő-szimbólum, – vagy a *térbeliség* anyagtalán kifejező-eszköze a maga átszellemlült optikai jelentésével. Az antik materiális kultúra szellemet lehelt az anyagba – a

keresztény spirituális korszellem átszellemesítette, súlytalanná tette az anyagot, tetetlenné tette a formákat, egy a szerkezetre épített, úgyszólván metafizikai jelentés szolgálatában. Ennyit az építészet és a kultúra összefüggésének tisztázására.

Milyen vonatkozásban áll az írás a kultúrával? Az írás eredetileg ornemens volt, mégpedig a legmagasabbfokú ornemens: csupa szimbólum. Az írásjelek valaha önálló jelentésű szimbólumok voltak, a képirásból lett geometriai jelekbe elmélyedni: szellemidézés. A könyvirás betűi hosszú változáson mentek át, a változás értelme: a korszellem és a forma kapcsolata. A betűformák a kultúra eleven teremtményei, éppúgy mint az építészeti formák, csak a kor kultúrájának elmúltával lesz belőlük élettelen séma. Ha egy korak nincs kultúrája, nincs se írása, se ornamente, – mert stílusa sincsen, – a stílus hiányában az ízlés a vezető és a pátosz helyett a józan ítélet és a fegyelmezett szabatosság az alakító erő (manirizmus). A stílus a kultúrában: teremtés, törvény, eleven organizmus, csak a kultúra fáradtával vész ki belőle a belső szükségyszerűség, a forma lelke. A kultúra elmúltával, ha az új nem jelentkezik, a civilizáció veszi át az organizátor szerepét: a civilizációnak már több stílusa lehet: minden stílus üres sémája az ő kakukfészke.

Az európai keresztény művészet, az ó-keresztény stílustól a klasszicizmusig, a változó korszellemnek megfelelő forma-keresésben hatszor cserélt stílust és hatszor változtatta meg a stílus ábrázolásmódját: statikus és dinamikus formáló rendszereket váltogatva. A mi szempontunkból nem a motívum, nem a részletforma fontos, sem ezek minősége, még kevésbé a kifejezés problémája, hanem kizárólag a stílus egyénisége: ábrázolásmódján át nézve. A görög-római kultúrával szemben a keresztény kultúra új világnézete, más lelki orientálódása új formatörvényeket szabott, új térszimbólikát teremtett: az ó-keresztény, gótikus és barokk stílusok a világnézeti összefüggéseket egy elvont térbeli dinamikus előadásmód nyelvén fejezték ki. A román, renaissance és klasszicista korszakokban a formává lett szel-

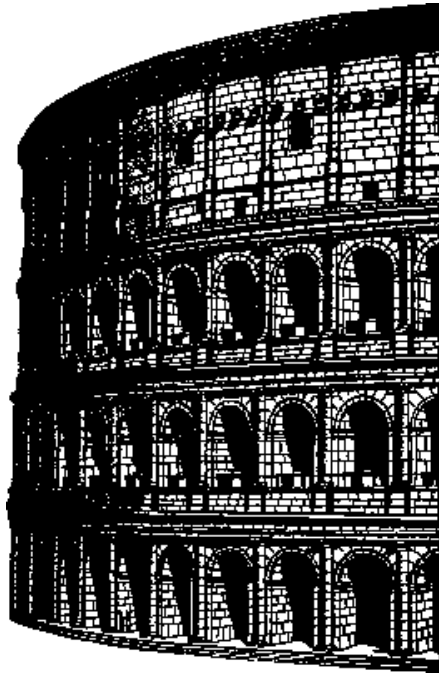
lem, a stílus újra a valóság talajára lépett és az anyagba lehelt szellem a fizikai egyensúly törvényei szerint egy statikus alakítómód nyelvéen organízálta az építészeti és ornamentális szimbólumokat. A stílus egyéniségét, mély értelmét, a letűnt korok ma már élettelen és sokszor megfejtethetlen szimbólumai útján nemigen közelíthetjük meg, hiányzik az átélés melege és elevensége, amit csak a kortárs érezhetett.. De nemcsak az elmúlt kultúrák szimbólumainak közvetlen átélése hiányozhat, hanem a saját világnézetünk formáló ereje is megakadályoz bennünket egy másfajta szellemiség teljes megértésében. A letűnt korok stílusainak lelkét, ha nem is tárhatjuk fel a maguk teljességében, ábrázolásmódjuk struktúrájának tisztázásával azonban megközelíthetjük. Ez a felderítés azonban csak akkor lehet termékeny, ha a megfigyelésen és vizsgálaton túl a szemlélet és gondolat egyidejű átélésével közeledünk a formákhoz, vizionárius módon és nem elvontan, a *goethei érzéki-exakt fantázia* útján.

Mielőtt az európai keresztény kultúra két nagy hármás ívelésű stíluscsoportjában: az ókeresztény-román-gótikus és a renaissance-barokk-klasszicista stílusok építészetének és könyvírásának a vizsgálatához hozzáfognánk, szükséges volna szemügyre vennünk és meghatározni, milyen a jellege és alakítóereje a római építészetnek és írásnak, mert a későbbi stílusok nem egy jelensége és az európai tradíció értelme csak ennek az ismeretében válhatik világossá.

A római építészet emlékeiből a városi kultúra, a világbirodalom organizáló ereje sugárzik, az antik ember bensőséges kapcsolata a tájhoz, ami a városépítés értékein túl egy reális hajlandóságot is elárul: a formáknak, anyagoknak, szerkezetnek közvetlen kapcsolatát. Ez az építészet görög eredetű oszloprendeket és etruszk-arab származású boltozási technikát organizált egységbe. A görög forma már akkor kultúrformává alakult, mikor még a hajdani fa-architektúrát kőbe átültették, s bár ez halványan magán viselte még a fakonstrukció funkcionális karakterét, de éppen mert az anyagtól eszerkezettől emancipálódott, vált alkalmassá egyetemes felhasználásra. A

görög építészet teherelosztó, kiegyensúlyozott természete ugyanannak a kornak a szülötte, amelyik az euklideszi geometriát létrehozta, – az oszlop és architráv kiegyenlítő harmóniájában ugyanez a véges szellem tükröződik, a hellén kultúra mély és teremtő ösiségében. Viszont az arab boltozási technikában, – a boltív és oszlop feszültségében, a teherelosztás merész játékában, – már egy dinamikus gondolat felfokozottsága húzódott meg a maga merész játékával és transzcendentális anyagtalanságával. A római szellemtől idegen volt a boltozat e dinamikus jelentése, ő csak a technikát vette át, és a négyzet alaprajzú római keresztboltozattal ugyanazt a mértéktartó, kiegyenlítő szellemet érzékeltette a maga monumentalitásában, mint a görög eredetű oszloprendekkel. A monumentalitás kifejezésére, a súly és tartás egyensúlyának érzékeltetésére, a szemlélő meggyőzésére a statikus ábrázolórendszer alkalmasabbnak látszott, mint a dinamikus, az arabs boltozat ezért vetette le Rómában átszellemesített formáit és lett újra harmonikus köszerkeztetté: a teherbírás és egyensúly kifejezésévé ezen a reális talajon. így lett a római építészeti ábrázolásmód struktúrája a görög és arab formák szerves egysége.

A római fantázia és organizáló erő gyakorlati irán3ú, imperialisztikus volt és nem metafizikai szellemű. A thermák, cirkuszok, diadalívek, bazilikák, templomok és színházak építményei egy organikus formálás nagyszabású struktúráját érzékeltetik, ahol a formák világosak, határozottak, a kváderek osztásai élesen hangsúlyozottak, a boltívek és oszloprendek harmóniája egységes és új volt. A stílus sokféle formából összerakott organizált egységben alakított, ahogy társadalmilag a köztársaság államformája: a megszervezett sokféle nemzetiségű szabad polgárok egysége volt. Ez a stílus az oszloprendek és boltívek kettős architektúrájával elevenné tette a köveket, és formáinak kozmopolitikus jelentésével éppen olyan általános érvényűvé alakult, mint a kereszténység az ő „katholikus” értelmével. Milyen a római építészeti formanyelv struktúrája? Nézzük meg a Colosseum architektúráját. Egy hatalmas méretű földbe írt ovális az alaprajz. Az egy-



*Római architektúra: Colosseum Róma*

másra épített körülfutó gyűrűk árkádjainak ritmusa: a felépítés formája. Minden emelet külön egység a maga vízszintes szervezettségében: testes, zömök méretű pillérekre épített, hídszerűen árkados boltívek futnak körül a maguk sziklaszerű földhözköttöttségükben, és ez elé a súlyos fal elé épített, de a fallal összenőtt, gerendázatos oszloprendek adják a függőleges es vízszintes izomzat tagozásának könnyedebb struktúráját. Ez a gyűrűsen körülfutó árkados fal az erőnek és eleganciának, a mérnöki hídszerkezet-



nek és az architektúrának, a materiális testességnek és az emelkedett harmóniának a kettőssége. A földszint, első és második emelet egymásra épülő gyűrűjében ugyanaz az architektúra ismétlődik hasonló elemekkel, de felé felé mindinkább karcsúsodó és finomodó oszloprendekkel, toszkán, ion és korinthusi formákkal, míg a legfelső emelet tömör falát alig kiemelkedő korinthusi pilaszterek izomzata tagozza. Az egyes emeletek szerkezetében ugyanazok az elemek ismétlődnek; a súlyos boltívek és a könnyed oszloprendek ritmusában a vonal melódiája a domináns. A formáknak és a tömegeknek ebben a megfagyott zenéjében a nagyfeszültségű íves árkádok az erőteljes dur, a finomabban hangszerelt oszloprendek a halk lejtésű moll hangulatát adják. Az egymásfelé rakott hasonló ritmusú formák plasztikája és megoldásuk tisztasága mellett a fölfelé karcsúsodó tartóelemek a szerkezet és a forma kapcsolatának funkcionális struktúráját éreztetik. A hatalmas fal felületét zárt egységben kitöltő formák önállósága, formai egyénisége megmarad az egész organizmusában is, a felépítés módja: statikus. A tagozások vízszinteségében és függőlegességében olyan kötött törvényszerűség ismétlődik, mint a kristályok kozmikus formáiban, bárhonnan nézzük is ezt a szabadon álló testet, mindenfelől ugyanazt mutatja, a formák törvénye, a szükségszerűség logikája sugárzik az egészből. A főforma az emeletek ismétlődő formacsoportjából rakódik össze, minden emelet szerves egész és egyúttal része is a nagy forma-egységnek, épúgy mint a római feliratok betűsora, ahol a betűk önálló egyénisége és a felület élete külön izoláltságban is megmarad az egész egységében. Sehol semmi felfokozottság, túlzás, felröppenés a valóság mértéktartó talajáról; egy ember-kaptár nyugalma árad ki a kövekből, melyek között egy negyedmillió publikum nyüzsgött valaha az ünnepélyek idejében. Az ősi eredetű majdnem kör alakú alaprajz kozmikus ereje, a környezetnek az épülethez mért léptéke mélyen és tisztán hangsúlyozza ki ennek a statikus stílusnak egyensúlyozottságát és monumentalitását, valóságyszeretetét és nagyszerű organizációját. A római építészet szelleme, az önálló formákból összerakott organikusság



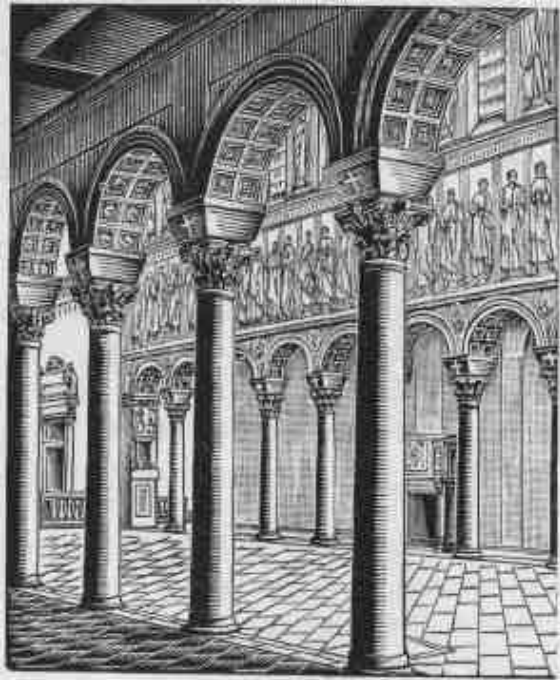
*Római kőbevesett felirat*

sugárzik ki a kőbe vésett római feliratokból is. A görög betűkből kialakult kapitálisok (nagybetűk) formáik egyetemességével, felépítésük tiszta arányaival azóta is alapformái maradtak az európai írásnak. A betű felépítése: törvénye egyúttal az írásnak is. A kőbe vésett betűk formája, függőleges, vízszintes, támaszkodó és íves vonaldarabjai nemcsak a tollírás karakterét éreztetik, de strukturájukkal a szerkesztés funkcionális módszerességét is. Az „A” betű egymásnak dülő szárai, mintha a tetőszerkezet szarufáinak funkcióját jeleznék, amit stabilitásban az összekötő vízszintes vonal csak még jobban érzékeltet. De ha nem is reális szerkezeti összefüggésekre gondolunk, a betűk felépítése, a vonalak aránya, méretezése, a vékony és vas-

tag vonalak viszonya, a formák tisztasága és izessége, az egész szerkesztésének zárt egysége: a nyugalomnak és az egyensúlynak ritka harmóniáját érzékeltetik. A forma erejét és eleganciáját olyan vonalvezetés adja meg, mely egyúttal a forma teste is: a betűformák tiszta vonalak, melyek a toll-írás nyelvén idomítják a felfelé induló vékony és lefelé húzódnó vastagabb tagokat, csupán csak a betűk talpai árulják el a vésés technikai jelentését. Ezek a köfelületre vésett betűk is megőrzik a vonalak szerkezeti differenciáltságát, épügy mint a görög formák anyagtól emancipált jelentésüket; a betűformák elosztása a felületkitöltés nagyszerű egyensúlyát érzeti, ahol a betű egyéni formája mellett külön él a felület is a maga semlegességében. A feliratokban a betűkből alakuló sorok lapidáris egyszerűségben rakódnak egymás alá, s bár a csupa nagybetű közt összekötetés nincs, de egy láthatatlan vonal továbbadja a formák lendületét, megőrizvén a ductust, a vezető ritmust, a mellérendelten összerakott önálló formáknak ebben a szerves egységében.

A római építészet és írás forma-törvénye, az önálló formaelemekből szerkesztett egész. Az európai keresztény művészet talajában többször találkozunk majd római eredetű formákkal, azt hihetnők, hogy ezek az egyetemes formák a maguk teljességében olyan készek és befejezettek voltak, hogy egyszerűen át kellett csak őket ültetni az új kultúrába és már gyökeret is vernek. De a kultúrák nem ismernek kész formát, s ha át is vesznek elemeket, azoknak jelentését, kifejezését az új kultúra megváltoztatja. A korszellem diktatórikus erővel formálja a stílus természetét, nem törődik az átvett formák jelentésével és minőségével, a saját szimbólumainak értelmét ülteti át beléjük, és a stílus egyéniségét a maga szellemében formálja.

A latin építészet és írás formáló módjának felvázolása után térjünk át a keresztény kultúra építészetének és írásának a vizsgálatára. Az európai keresztény kultúra első hármasság, – ókeresztény-román-gótikus – stíluscsoportjában az építészet ábrázolásmódjának változásait a bazilikális rendszerű



*Ókeresztény bazilika: S. Apolinare nuovo Ravenna*

Lemplom belső kialakításán, az írás alakulását pedig egy-egy kódexoldalon fogjuk érzékeltetni.

A háromhajós *ókeresztény* templom a római bazilikától, a törvénykezési csarnoktól vette kölcsön alaprajzát, oszloprendjét és szerkezeti összetételét, de ahogyan ezeket a készen kapott adottságokat kialakította, az már az új stílusnak jellemző sajátossága. A keresztény kultúra titokzatos műhelyében új erők dolgoznak, a régi elemek jelentése megváltozik, új stílus van keletkezésében, mely nem a fal testi értelmével, fizikai jelentésével, hanem a térbeli összefüggések elvont szellemével fejezi ki mondanivalóit a latin szel-

lemtől idegen, sajátosan új, teremtő áradatban. Az ókeresztény templom középső hajójának két hosszú és tagozatlan oldalfalát sűrűn ismétlődő oszlopok tartják kisnyílású, szaporán ismétlődő boltívekkel, melyek fölött a nagytestű falon egész hosszában bizánci eredetű színes mozaikkép vonul végig: szentek és királyok processziószerű felvonulása. Ennek a nem szerkezeti jelentésű falnak feloldatlan testét még az oszlopsor sem érezteti összerakottnak, ezek az oszlopok inkább a falból látszanak kifaragottnak a maguk egymásmellé sorakozó zárt tömörségükben. Nem szerkezeti összerakottság ez a fal, hanem fordítva: a nagy faltestből látszanak kifaragottnak a sűrű ritmusú végnélkül felsorakozó oszlopok és ívek. Az elemek hiába voltak egyénien megformáltak a maguk latin eredetű testi önállóságukban, ebben az új *egészen* elveszett az önállóságuk; az egységet itt nem a falat építő szerkezeti rendszer, hanem a térbeliség vizuális dinamikája tartja össze. Erősen vízszintes tendenciájú egyszerű kubisztikus térforma minden szerkezeti jelentés nélkül: ez az ókeresztény templom jellege. Minden elem ezt a térbeliséget, ezt a nagy vízszintes kiterjedésű sorhatást szolgálja: az oszlopoknak, a sűrűn ismétlődő egyéniségüktől megfosztott apró íveknek, hidszerűen végigvonuló ritmusa, a dombormű, a mozaik természete, a gerendás mennyezetnek és a mozaikpadlónak geometriája. Oszlop és oszlopköz, a pozitív és a negatív forma egyhangú ritmusa, a forma és a háttér azonos értékű váltakozása a mozaikban és a reliefben, jellemző erre az ábrázolásmódra: az elemek beolvadása az egészbe, ahol a részletek értéke elvész, és az egészet nem az összerakottság szerkezeti értelme, hanem egy kollektív sorhatás ornamentális kötőanyaga tartja össze. Az *ókeresztény* kódexírás római eredetű betűi, az unciális és a félunciális ugyanezt a szellemet fejezik ki. A félunciális, az első keresztény kisbetűs könyvírás a latin írásból alakult az izoláltan egymásmellé rakott nagybetűket folyamatos írásba szerkesztve, ami aztán annyira sikerült, hogy nemcsak a betűk egyénisége, de a betűcsoportok önállósága is elveszett a hosszú sorokban, amik fűzerszerűen futnak balról jobbra a maguk díszítő

TAM FOR-TE-GRATA ANTEM MANICA DI-TINCTI FOR-  
 TRINCAET INIURIAE NIHIL ET GRATAE DI-NAE IOM ABHAC  
 DEL SUPER INCHICICUM FLACRITUR-NULLA PONTIUM  
 IN-TAARATIO-NULLA TRANSLATIONUM SOLICITUDO  
 CICNATUR-NON AGRAMCETERA QUETA IA POSCUNTUR  
 POSITUMONHIL QUOD PRAETER CANONICAM LATIONE  
 ADUENTICIAE NECESSITATEM-FACTA REPERTITIA DEPO  
 POSITUM ET IAS-FUNCTIONIBUS ADSCRIBATUR-VALENTE LE  
 FIACI SOLI QUIBUS BENEDICITAE SUNT CHANAE PRAEDICAE PONTI  
 OFFICII CANONICAE ACTIONIBUS CELEBRANDIS HONORUM

*Ókeresztény kodexírás: féluncialis*

folytonosságában. De nemcsak a betűk és betűcsoportok vesznek el ebben a kollektív ritmusban, hanem az egyes sorok is gépiesen egymás alá sorakoznak egy dekoratív egység fehér-fekete csikos textúrájában, ahol a sorköz szerepe époly fontos, mint magáé a soré. A betű formája nem a római írás kiteljesedett vékony és vastag vonalainak szerves egysége, az írásnak e szerkezetien tollvonásos formája helyett az egyforma vastagságú vonalak primitív kapcsolatai csak fokozzák a betűk ornamentálisan összeolvadó hatását. A latin írás szerves felépítése, egyéni formája elvész itt, a betűk dekoratív formáiban a vonalak nem a funkciójuk szerint alakulnak, a függőlegesek elgörbülnek, minden vonal hajlik az íves formához és gépies ismétlődésükben az eredeti alapformák néha a felismerhetetlenségig eltorzulva olvadnak bele a sorhatás mindent felfaló közösségébe. Az óke-

resztény kultúra egy új vallás tiszta pátoszával új szimbólumokat teremtve formált újra mindent, és ahogyan formált – az jellemző a stílusra. A könyvoldalak fekete-fehér csíkos szövetében az egyes sorok nem a pergamentoldal semleges alapján élnek, mint a latin írás, itt az alap síkszerűsége is beleolvad az egészbe, a sorközök fehér sorokká alakulnak, amik a betűk soraival kapcsolódva egy sajátos ornamentális egységet alkotnak. Sem a betű, sem a szó, sem a pergament síkja nem élnek önálló életüket ebben az *egységben*, hanem beleolvadnak egy mindent összefoglaló kollektív formába, ahogyan a kor társadalmában az egyház tagja sem élt külön egyénként, hanem csak mint az egésznek, az eklézsiának a sejtje. Ahogyan egyéni forma nem alakulhatott ki ebben a légkörben, úgy az *egésznek* a formáló, irányító, szelleme gépiesen egyértékűvé alakította a formákat, az oszlopot, az ívet, a mozaik figuráját, sőt magát a háttérrel is belevonta az ornamentális hatásba és az egyes formák jelentése, szerkezeti értelme helyett csak az *egész* összformája az, ami él. Hogy mennyire díszítőjellegű ez az ábrázolásmód, azt legjobban bizonyítják a kor nemzeti írásai, amik egymástól a felismerhetetlenségig különböznek (mintha nem is egy kor írásai volnának), külön germán, angolszász, ír, skandináv típusok keletkeztek, valamennyien egyazon törekvéssel: a betűforma egyéniségének teljes elfojtásával.

Az ó-keresztény kultúra a templom szerkezeti falát ornamentális felületté változtatta, az oldalhajók a térhatásban alig vesznek részt, a középhajónak nagy tagozatlan hodályszerűen kubisztikus térbeli egysége olvaszt magába minden elemet. A sorhatásnak, a tér mélységbeli jelentésének ez a kialakulása a korai keresztény kultúra elvont szellemiségének a hatása. A római bazilika szellős, nyitott árkádú szerkezeti formájához képest egy zárt tér homályos, tagozatlan katakombaszerű üregét teremti meg e kor építészete, szerkezetileg sok feloldatlan felülettel, amit egy elvont fantázia dekoratív mozaikokkal tetovált tele. Nincs kívül. – csak belül; nincs testiség, – csak térbeliség. A tér katakombaszerű misztikumát a mozaikok csillámló kár-



*Román bazilika: Dóm Speyer*

pítja egy meseszerű fény tompa ragyogásával vonja be fokozva a térhatás varázslatát. Az optikai ábrázolási mód látszólagos szerkezetellenessége és a díszítő hatás formaromboló természete jellemzik ezt a térművészetet, melynek tisztán ceremoniális jelentése is sarkalatos ellentéte a római istentisztelet szabadtéri jellegének. Az új stílusban megszűnt a római épülettől szerves egysége és formáinak önállósága, az elemek új jelentéssel olvadnak bele egy primitív térművészet mindent felfaló egységébe. Ez az egység a valóság fölött uralkodó elvont erő műve, mely a forma-struktúra kifejezé-



sere a szerkezettől független vizuális ábrázoló-rendszert teremtett. A római művészet derűsége, világos, áttekinthető felépítése, kiegyensúlyozott nyugalma eltűnt, hogy helyette az ó-keresztény stílus komorsága, a mélységet, a sorhatást érzékeltető zsúfolt egysége fogjon össze minden elemet egy kezdetleges térművészetnek a valóságot eltakaró mélységes hatásában. A stíluscsoport második korszakában a *román* stílus, az ó-keresztény bazilikális rendszerű templomot már szerkezeti alapon alakítja a falban szunynyadó tartó erőket elevenítve meg. Az új kultúra teremtő ereje, az elfáradt és halódó stílus forma-ideáljával és szellemével teljes ellentétben álló ábrázolómód nyelvén fejezte ki a kor szellemét. Így volt az ó-keresztény kultúra hajnalán is, amikor a római bazilika szellős és nyitott csarnokából egy vele ellentétes, a valóságot eltakaró misztikus térművészet bontakozott ki. Századok kellettek hozzá, míg az ó-keresztény bazilika, frank földön, kelta és szaracén hatás alatt, új formában kezdett kialakulni az ó-keresztény stílus térművészetével ellentétes irányban, újra a matériába lehelt szellem nyelvén, újra a valóság talaján, a testi formák erőt és tartást kifejező szerveségével. Az ó-keresztény templomfal feloldatlan és összefolyó egyhangúsága helyett itt a szerkezet logikája alakított formacsoportokat, amik mint a nagy forma-egésznek szervei, egy kötött rendszerű alaprajz szerint zárt egységében rendeződtek. Amíg az ó-keresztény templom az elemeket a maga primitív ornamentális térbeli módszerével gyúrta egésszé, addig az új stílus egy önálló szerkezeti-gondolat rendszerével, a négyzetalpra szerkesztett római keresztboltozat logikájával szervezte meg az alaprajzot, a formacsoportokat és az ezekből kialakított statikus formaegységet. Az ó-keresztény ábrázolómód eltakarta a szerkezeti összefüggéseket, az oszlop és az ív csupán dekoratív eszközök voltak a térforma összeolvasztó egységében, viszont a román stílus ábrázolómódja a római boltozat szerkezeti nyelvén a formáknak új rendszerét teremtette meg, életre keltve az épülettest materiális formáit és a szerkesztés szellemét lehelve a kövekbe.

A román stílus a részletek egyéniségét a formacsoportokban is érintetlenül

audire **J**allum descīmar  
 aniuir **T**atibus locuturo  
 Ubi puellam duodecennem ab  
 uteromutam curauit  
 Ubi oleum sub eius benedictio  
 nec creuit et ampulla cum o  
 leo quod benedixerat super

*Róman kódexírás: karoling minuszkula*

hagyja, aminthogy e formacsoportok önállósága sem vész el az egészben; mellérendeltség a felépítés törvénye: ritmusban állnak a formák a formacsoportokban és a formacsoportok is az egészben. Zárt formaalakítás ez az egység, ahogy a négyzetes térelemek kötött-rendszerű alaprajzának törvényszerűsége alakítja a hasonló formacsoportokat és az azokból összerakott egészet: a formák sokrétűsége és egyben önállósága ennek a *statikus* felépítésnek a bázisa. Szerkesztés ez, konstruktív összerakottság, egy rendszer kötöttségével, mely a díszítést járulékos elemnek tűri meg csupán, elevenítőnek, kifejező szimbólumoknak, de nem a rendszert építő kötőanyagoknak. Tartó erők mérkőzése ez az egyensúly, melyben minden részlet a maga helyén szerepel, és a közös célnak annál jobban megfelel, minél határozottab az egyénisége, minél világosabb és áttekinthetőbb a feladata. A roman stílus egy materiális világnézet szellemében alakítja a falat, a szerkezetet, melynek földhözköttöttsége, zömök ereje az épület testiségét fejezi ki az

ókeresztény stílus természetességével szemben. Az ókeresztény belső tér összefolyó együtteműsége helyett itt egy formacsoportokból összerakott többtűtemű szerkezeti rendszer alakult ki, melyben nem a térhatás szublimáló szellemiségén van a hangsúly, hanem az épülettest szerkezeti formáinak organikus egységén. A külső és belső forma határozott és egymással egyensúlyban álló viszonyában a külső az elsődleges, a formacsoportokra tagozott fal eleven testisége, a szerves egészben összerakott elemek önálló egyénisége, – ez a román építészeti formanyelv sajátossága. A *román* korszak kódexeit az ókeresztény írásból alakult karoling kisbetűs írással írták (karoling minuszcula). Ez a betűforma már tagozottan vékony és vastag vonalokból épül föl, amik a ferdén tartott toll szerkezeti jelentését fejezik ki, de a kezdő és kapcsoló vonalak már nem folynak össze, mint az ókeresztény betűnél: ez az első szövegbetű, ahol a kisbetűk önállóan, egyenként, minden összeolvadó kapcsolódás nélkül rakódnak össze organizált szóképpé. A szélesen elnyújtott öblös betűformák íves felépíttségükben rokonai a korabeli építészeti formáknak, a fel- és lenyúló hosszabb vonaloknak határozott és erősen hangsúlyozott az egyéniségük, a formák és formacsoportok, a betűk és szavak szerves és áttekinthető egysége a sor. A könyvoldal nem az ókeresztény írott lap fekete-fehér csíkos szövete már, a fehér pergamenlap síkja az ő külön neutrális feladatát éli újra, ezen a síkon alakul ki az első írott oldaltűkör határozott négyszöge, *az egyénien formált betűk kiegyensúlyozottan kötött formaegysége*. Ez a konstruktív stílusú írás egész Európában elterjedt, minden nemzetnél megtartotta, mondhatni, internacionális jellegzetességét, s ha árnyalati eltéréseket mutatnak is az egyes népek írásformái, ezek a különbségek nem ornamentális természetűek, mint ahogy az ókeresztény kor nemzeti írásainál tapasztaltuk, hanem a korszellem jellemző sajátosságának változatai. A késői román kultúrában a betűk újra tömörebbek lesznek, az elnyúló, öblös formák inkább kihegyesednek, ahogy az építészeti alkotásokban is megjelenik a csúcsov; a gótikus formanyelv előfutára.



*Gótikus bazilika: Maria-templom Lübeck*

A *gótika*, a hármásívelésű stíluscsoport befejező tagja, szerkezetibb mint a román stílus, de az *egész forma* mégis feloldottabban bat. A gótika tovább fejlesztette a román bazilika térformáját technikai alapul a kevésbé kötött csúcsíves keresztboltozatot véve, de nem állt meg a boltozatnál, hanem a falból is egy minden ízében egységes szerkezeti vázrendszert alakított. Ez a tektonikus csontváz a gótikus templomnak olyan konstruktív rendszere, mely zsarnoki egységbe olvasztja magába valamennyi elemét, a boltozatot,

a bordát, az ívet, a pillért, a formacsoportot és a térelemet, megteremtve ezáltal az új térformát: a gótikus templom *varázslatos belső térhatását*. A szerkesztés nagyszerű szisztémája, mint a feudalizmus hierarchikus társadalmi építménye, minden egyes részlet feladatát kijelöli az *egésznek* az egységében. A gótika bár konstruktív, de nem annak látszik. A teher és támasz ősi kettőssége itt sajátosan izolálódik, a boltozat belül, a támív kívül: ezért látszik a teher könnyűnek, és a túlkarcsú oszlop is – elfelejtve a külső támívet, – a lebegő boltozat alatt átszellemülten anyagtalannak. A fizikai erők kiegyensúlyozottságán túlmenő másfajta erő formál itt: könnyűnek, lebegőnek éreztetvén a boltozatokat és íveket, anyagtalannak a bordákat és pilléreket, az ő szerkezetileg érthetetlennek *látszó* törekeny karcsúságukban. *Egy új ábrázolási mód súlytalanságának szűrrealitása jött a román stílus realizálásának kiegyensúlyozottsága helyébe*, – egy másfajta alkotószellem szele csap meg bennünket ebben az áradó mozgalmasságban és a feloldatlan feszültségek fölfelé törekvő lendületében. Mintha a statikai biztonság többre kellett volna a gótikus építőmesternek, mint az anyagi összefüggések fizikai harmóniájának az ábrázolására: egy új és hatalmas ütemű szellemiség szállja meg a köveket, mely a túlvilági felmagasztaltság kifejezésében mindent alárendel az *egésznek*. Egy megfagyott gejzír ropant erejű kitörését érezteti ez a vertikalizmus, akár a belső teret nézzük ég felé áradó végtelenségében, akár a kis házak tömegéből, minden térbeli előkészítés híjával, feltörő hatalmas torony iszonyú meredekét. A belső félhomály még karcsúbbá tolja fel a pilléreket, elérhetetlen magasságban *látszik* lebegni a boltozat, míg kívülről a ködös atmoszférában, a csúcsívek, támívek és csipkék mozgalmas erdejében, az ezernyi tornyocskából álló sudaras építmény valószínűtlen régiókba lendül föl az égnek: egy köbe faragott emberi üzenet. A legészszerűbb szerkesztés eredményei alakulnak itt át metafizikai jelentésekké, a fizikai összefüggések helyett egy megfoghatatlan optika ábrázoló rendszerév: feszültség, valószínűtlen magasságokba való lendülés és a természetfölöttiség éreztetése jellemzik ezt a stílust. Ez

a vizuálisan formáló erő, mely torlódó zsúfoltságával ellepi a legtökéletesebb statikai szerkezet struktúráját, az arány és a teherbírás érzéki formáinak a harmóniája helyett tudatosan választja ábrázolásul a mozgalmasságot és a kiegyensúlyozatlan feszültséget olyan hatások elérésére, melyek a katedrális belső térének varázslatos világát az emberfölöttiség mikrokozmoszává alakítják. A felfokozottságnak, a vertikális lendületnek eleven-sége és szertelensége teremti meg egy tökéletes vázrendszer geometriai szisztémáját, hogy az észszerű szerkezet fölé, a szemlélet számára, egy optikai ábrázolómód szürreális összefüggéseit helyezze, a valóság, helyett a látszatot: elvont és emberfölötti érzések érzékeltetésére. Ugyanúgy varázslat fog meg bennünket a gótika lebegő boltozatának és törékenyen karcsú méretezésű pillér-rendszerének a hatása alatt, mint ahogyan értetlenül és megigézetten nézzük ma is egy felhőkarcoló anyagtalantul vékony vázrendszerét, egy planetárium merész ívelésű tojáshéjszerű kupoláját, vagy egy elegáns ívelésű karcsú vasbetonhíd mágiáját. Ezeknek a szerkezeteknek a törvényszerűsége rejtve marad előttünk, mert szemünk a teher és támasz statikus egyensúlyának fizikai mutatóványát érzi csak testi kiegyensúlyozottságában meggyőzőnek és *megnyugtató*nak. Nem a pillérek, ívek és boltozatok testi jelenségét látjuk a gótikus térben a maguk logikus rendjében meggyőzőnek, hanem *a meg nem fogható misztikus térhatást* az ő varázslatos természetfölöttiségében és felfokozottságában. A gótika a csúcstv és oszlopnyaláb vizuális mutatóványával nem meggyőzni, hanem legyőzni akar: kiemelni a hétköznapi embert a sarkaiból, és a félhomályos templomban a formák, színek minden fegyverét arra felhasználni, hogy törpévé nyomja le a hívőt ebben a kolosszálisnak látszó térben. A gótikus vázrendszer eltüntette a román templom súlyos kőfalait, az ablakokból színes képeket alakított, hogy ezekkel a lebegő üvegszönyegekkel is rabul ejtse az ember érzékeit, de el is takarja a kijózanító valóságot a legtudatosabban épített és egyben a legszertelenebb optikai ábrázolórendszerrel egybefonódó konstrukcióval, aminél valószínűtlenebb és emberfölöttibb ha-

tást építmény nem produkált. A végtelen és a megfoghatatlan utáni vágy jellemzi ezt a formáló módot: kívül a torony lába a szűk tereszkében, csúcса a ködben, belül a vágyak fölfelé fordítják a fejeket a tömjénben úszó homályos hajóban: elfordulás a *Valóságtól* a *Megfoghatatlan* felé. Minden forma, építészeti elem, oszlop, ív, borda, boltozat kettős feladatra készült: nemcsak a maga észszerű szerkezeti szerepét tölti be, hanem egy vizuális ábrázolómódszer rejtett céljait is közvetíti, megteremtve evvel az egybeolvadó kettős rendszerrel a gótikus katedrális szürreális világát, mely leteperi az embert, hogy aztán a saját varázslatával újra felemelje. Ehhez az isteni színjátékhoz minden eszközt megragad, formát, arányt, színt, ritmust, ellentétet, félhomályt, ködöt, a környezet apró házainak léptékét, a templom előtti tereske lefojtott méretezését, hogy vibráljon, mozogjon, elevenen éljen a magasba szokellő torony, kőcsipke, támív, a szörnyek és szentek kőszobra, a lesújtott ember minden érzékszervét megigézve e kőbe faragott kollektív fohással, melyben a valóság a valóságföltéttséggel, a véges a végtelenséggel, az arány a felfokozottsággal, a forma a kifejezéssel küzd a szubordinációnak e „mindent az egyért” feláldozó extázisában. A részletforma és az ember egyénisége épügy elvész e varázslatban, mint ahogyan a hívó felolvad az egyházközség közösségében. Ez a forma iszonyat és szentség, a Föld és az Ég házasságának gyermeke, az észszerű konstrukció és az optikai varázslatnak kettősarcú szépsége, melyben összeesik a jelentés és a szerep: a racionalizmus és a miszticizmus. Az *írása* is ehhez mért ennek a felmagasztaltságában elbűvölő szörnyetegnek. Nem kell grafológusnak lennünk, hogy ennek a kornak a jellegzetes betűformáiból, a gótikus könyv-katedrális írásából, következtetni lehessen a szellemre, amelyik megteremtette. Már az első pillantásra is egy monumentális struktúra sorhatását érezzük a keményfeszültségű, a betűket szoroson felvonultató sorokból. A betűk vertikálisan karcsú oszlopainak sűrített ritmusából, az alsó és felső kapcsolótagok csúc sívének vibráló mozgalmasságából, egy kollektív egység fojtott dinamikája árad, erőt és egységet

**Aurū et argentū et vestimentū quo o-  
perā sunt auferent illis et abibūt : nec  
ibi auxiliū ferent. Itaq; melius est esse  
regem ostentantē virtutē suā aut vas  
in domo utile ī quo gloriabitur quī  
possidet illud q̄ falsi dñi : vel ostiū ī do-  
mo qđ custodit que in pace sunt : q̄  
falsi dñi. Sol quidē et luna ac sidera  
cum sint splendida et emissā ad utilī-  
tates obaudiunt : similiter et fulgur  
rū appaerit p̄p̄inū est . Id̄ip̄m autē**

*Gótikus írás: Gutenberg 42-soros bibliája*

sugározva az önállóságukat feláldozó betűk és szócsoportok nyugodt egyen-súlya helyett. A román stílus érzéki és kiegyenlítő harmóniájával szemben itt egy lüktető elevenség ragyogása, az ókeresztény írás folyamatosságá-nak passzív kollektivitásával szemben itt egy zsarnoki egység aktív dina-mikája ágál: sorhatás ez is, de minden ízében egészen más ütemű. Ahogy a templom szerkezetének módszeres racionalizmusával összefonódó ábrá-zolásmód varázslata a természetfölöttiség feszültségével hódít meg és teper le, úgy sugárzik e betűsor kollektív megépítettségéből egy vizuális struk-túra összefonódó rácsszerűsége (Gitterschrift), egy ékszerész munka finom cizeláltsága és ragyogása, melynek hatása mögött a papírlap síkszerűsége teljesen eltűnik, hogy alárendelje saját szerepét a fekete sorok ornamenta-lis jelentésének. Fekete gótikus rács ez a szedéskolumna, egy csodálatos

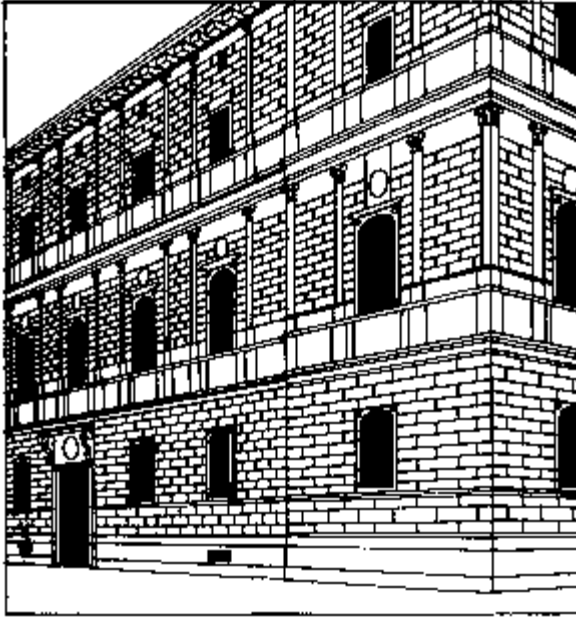


csipkeszerű szövet, amin keresztül a szöveg még bensőségebbé, felfokozottabbá lesz, a tartalom még megfoghatatlanabb! Minden elem teljes alárendeltségét jelenti ez a sorhatás, melyben betű betűközzel, szó szóközzel, sor sorközzel, egészen a papírlap és az oldal összeolvadó egységéig egy mindent felfaló egészben egyesül. A gótikus „textúra” sajátosan vibráló elevensége nem a szerkezet és a forma mediterrán harmóniája, hanem egy felfokozott egység zabolátlanul szörnyű ereje és zsúfoltsága, mely a formaegész monumentalitását az északi fantázia kollektív erejével és elvont logikájával ábrázolja. Ilyen a *gótikának*, – e magasztos szörnyetegnek, – az írása.

Az ókeresztény-román-gótikus háromperiódusú stíluscsoportban a három kultúra formáló nyelve állandóan megújul. Az *ókeresztény* stílus primitív ornamentális dinamikával, a *román* stílus szerves egységű materiális formanyelven, a *gótika* a tektonikusságot elrejtő szürreális dinamikával, alakít. Ez a háromféle stílus a statikus és dinamikus ábrázolási módszer hullámszerű váltakozását mutatja ennek az összefüggő kultúrának három korszakában, amit középkor néven regisztrál a művészettörténet. Vegyük szemügyre a másik háromperiódusú stílusáramlatot és figyeljük meg az ábrázolásmód váltakozását a renaissance-barokk-klasszicizmus egymást követő korszakaiban! Ebben a stíluscsoportban az építészeti formanyelvváltozásainak lemérésére, mind a három korszakra jellemző építészeti feladatnak, a *palota-homlokzatnak* művészi kialakítását, az írás formáló módjainak a bemutatására pedig a tipografikus *könyvcímlap* felépítését vesszük alapul.

A gótika késői korszakában, az elvont formálásban kifáradtan, a valóság utáni vágy visszahozta Itáliában a római építészet formáit, hogy ezeket a formákat átalakítva és új jelentéssel felruházva vegye kiindulási alapul az új stílus megteremtésében.

Hogy a *renaissance* építészet formálási módját megismerjük, szemléljük meg a római Cancellaria homlokzati kialakítását. A homlokzat szervesen



*Renaissance palota: Cancelleria Roma*

tagozott, plasztikus megjelenésű, többemeletes monumentális fal. Az egyes emeleleteket a tartóelemek és a gerendázat vázszerkezetének ismétlődő rendszere tagozza a klasszikus római oszloprendek mintájára. Ez a vázszerkezet az ő finoman méretezett plasztikájában a fallal teljesen egy testet képez, a hangsúly teljesen a falon van. Míg a gótikus szerkezet a maga racionális csontvázrendszerében sehol sem tűrte meg a falat, és a szerkezetet egy fel-fokozott lendület kifejezésére használta fel, addig a renaissance váz-szerkezet a fallal együtt jelenik meg, a testből alig kiemelkedő izomzat plasztikus rendszerét jelezve, mint a relief, mely jelzi a síkot, amelyből kiemelkedik. Viszont míg a gótika a szerkezeti vázt a maga nagyszerű racionalizmusával úgy alakította, hogy azt az ábrázolás vizuális formarendszeré-

vel összeforrasztva újra elrejtse, addig ez a másfajta tektonikusság gazdaságosan azt jelzi, amit a kifejezés és az észrevezés számára szükségesnek tart, se többet, se kevesebbet. A plasztikus építészeti megjelenésnek ezáltal olyan formáló módját teremti meg, mely a felépítésben az elemek szerves egységével alakít, meghagyva minden formát a maga valóságában és önállóságában, de a megmutatásban a részletek egy bizonyos szűkszavú kiválasztására törekszik: nem tárja föl a szerkezetet, mint a gótika, csak jelzi azt, miként a szobrász az izmot és a csontot. Egy horizontális és vertikális tagozó rendszer egyensúlya kelti életre a renaissance faltestet: anyag és szerkezet a maga fizikai valóságában egyet jelent a formával a teher és az alátámasztás harmóniájának kiegyensúlyozó érzékeltetésében és pedig olyan csoportosításban, mely világos és áttekinthető egységét adja a plasztikus és Önálló építészeti elemeknek. Szerkezeti összerekottság ez a maga szervesen kiegyensúlyozott geometriájával, hasonlóan a latin építészet formanyelvének módszeréhez, de más értelemben megrendezve. Az egyes emeletek lezárt formacsoportjai itt is az *egésznek* áttekinthető egymásrarakottságában vállalnak szerepet, fénynek és árnyéknak semmi más optikai feladatot nem juttatva, mint a formák természetének a kiemelését: az egyensúlyra törekvő mediterrán szellem érzéki módszerével. Itt csak fal van, épülettést, az ablakok kökeretei testi valóságukban épügy a fal struktúrájához tartoznak, mint az emeleteket elosztó párkányok és a párkányokat tartó oszloprendek alig kiemelkedő plasztikája. Egy szerkezet ábrázoló-rendszerének kötött törvényszerűségével állunk szemben, mely a fal neutrális síkszerűségét épügy érezteti, mint a formák hangsúlyozottan vonalas jelentését. Minden anyag és forma a maga egyértelmű valóságában él és vesz részt a közjátékban, sehol semmi mértéktelenség, az arányok tiszták és leszűrtek, ugyanannak a szellemnek a derűs egyensúlyát szolgálva, mely magát az egész egységét is összetartja. Szimmetria ennek az egyensúlynak az állandó forma-törvénye, de ez a szimmetria hangsúlytalan, nem túri el a közép kiemelését és semmiféle olyan hangsúlyt, ami a vízszintes

B I B L I A  
S A C R A  
V V L G A T A E  
E D I T I O N I S  
T R I B V S T O M I S  
D I S T I N C T A

---

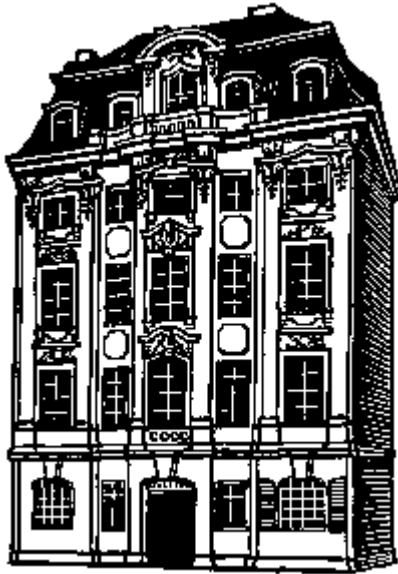
R O M A E  
E x T y p o g r a p h i a A p o s t o l i c a V a t i c a n a  
M · D · X C  
*Renaissance címlap*

egymásmellettiség és a függélyes egymásrarakottság tiszta áttekinthetőségét megzavarná.

A formák mögött egy szerkezetiség és anyagi valóság szükségszerűsége él, hasonlóan a természeti törvények megdönthetlenségéhez. Tervezettség, szabályszerűség, kötöttség, – egészen a szerves felépítés törvényszerűségéig: ez a renaissance lelke és struktúrája. Arány a formák viszonyában, periódikusság a szemléletben, csupa végesség és kiegyensúlyozottság – a gótika végtelenségével és szürrealitásával szemben. A formák állandó jelentését sem az atmoszféra, sem a fény és árnyék játéka, sem a nézőnek az épülethez viszonyított helyzete nem változtatja meg, – minden a maga lemért-

ségében, kiegyensúlyozott csoportosításában változatlanul megtartja, értelmét.

Ugyanennek a harmóniának a szelleme élteti a *renaissance* humanista kódexek, majd az ősnymtatványok *írásformáját*, mely a kódexek kézírás-technikájának tipográfiai áttétele a nyomtatás szerkezeti szempontjainak teljes érvényesülésével. A betűk felépítésének tisztasága, a vékony és vastag vonalak jellegzetes különbsége, a betűcsoportoknak önálló szóképpé formálódása, a szavaknak kiegyensúlyozott sorokká teljesedő ritmusa és a szedéstükörnek az egész oldalhoz való aránya és léptéke: egy statikus felépítésű harmónia tisztaságát, világosságát és nyugalmit hirdeti, ugyanannak a szellemnek az érvényesülését, mely a palota-homlokzatot, mint önálló építészeti formák egymásmellérendelt egységét megteremtette. A nyomtatott könyvoldal papírsíkja éppolyan önállóan él ebben a kötött forma-egységben, mint a betű vagy a sor, minden elemnek határozott és kiegyensúlyozott megformálása épügy e szellem objektíválódása, mint maga az *egész forma* felépítése, mely a részek szerves egysége az elemek önállóságának épségben hagyásával. A címlapokon a vízszintes sorok monumentalitása és függőleges irányú egymásra-építettsége elevenen érzékelteti a tipográfiában oly magától értetődő közepreztetés nyugodt szimmetriáját. A sorok aránya, a grádusoknak az egészhez való léptéke, a sorok és sorközök lemért egyensúlya, a *renaissance* harmónia nyugalmit és áttekinthető tisztaságát hirdeti, melyben nincs sehol kiugró hangsúly: minden elem a maga helyén szerepel és felel meg a felületkitöltés funkciójának és az egészhez való viszonyának. A *renaissance* címlap-felépítés zárt formája, tiszta aránya, szellemben rokona a kor palota-homlokzat formálómódjának. Az illusztráció, a díszes kezdőbetű, a fametszet, lineáris formatisztaságában ugyanannak a kiegyensúlyozott síkszerűségnek a szellemében formálódik ki a maga önállóságában és ugyanakkor az oldal forma-egészének a beágyazottságában, mint a dombormű a homlokzaton, a formának és a háttérnek a saját külön egyéni életét élő elszigeteltségében.



*Barokk palota: Dresden*

Semmi sem bontja meg a nyomtatott oldal papír-felületének nyugalmát, sehol sem látszik a nyoma már a gótikus írás szerkezetet-elrejtő varázslatának, semmi sorhatás, semmi kollektivitás, – az egyéniség és közösség egycélú harmóniája van meg ebben az elemeket egymásmellérendelten megszervezett egységben.

A korszellem folyton változó és alakító munkájaként, ennek a stabilitásra törekvő kornak a delelőjén, a felfedezések, találmányok, az új matematika, az abszolutisztikus politikai hatalom korában, megjelenik az építészetben is egy új forma, Michelangelónak a homlokzat emeletenkénti összerakottságát sajátosan megbontó újítása a római konzervátorok palotáján: *a két emeletet összefoglaló tartóelem*, mely a teher és támasz egyensúlya helyett a tömeg és erő lendületét hangsúlyozza ki. Az új stílus ábrázolómódsze-

rébe a kővé vált energiát, az új életerő expanzív szellemeit fogja be az új térművészet, a harmadik dimenziónak e túláradó szenvedélye. Ez a formálásmód, áttörve a renaissance homlokzat zárt egységét, megindítja evvel a rendszerrel egy új szellem uralmát, mely egy dinamikus ábrázolás módszerével a barokk stílus kiteljesedéséhez vezetett. A barokk palotahomlokzat formaelemei nagyjában a renaissance palotáéval rokonok, az átmenet alig észrevehető, mintha ugyanannak a stílusnak egy érettebb formájával állnánk szemben, ahol azonban az egymasmellé-rendelés nyugalma máinem elégíti ki a művészi törekvéseket, éreztetve egy új ábrázolómód jogait: a mélységnek, a *térnek* a kialakítását.

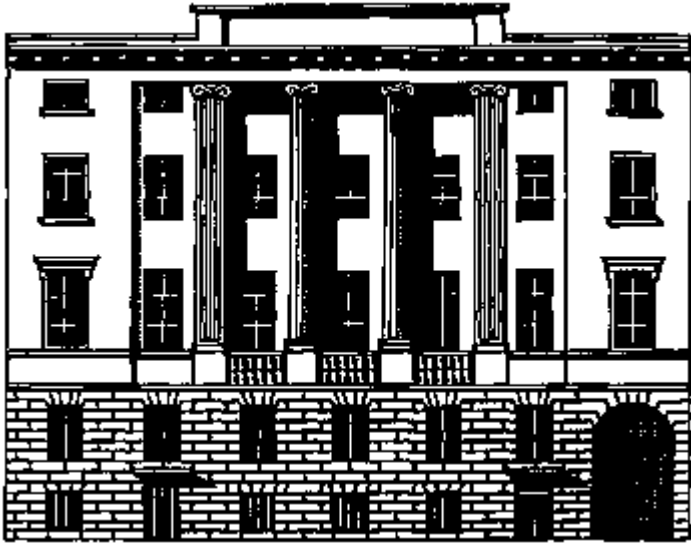
A *barokk* palotahomlokzat bárha mindig horizontális és vertikális forma-rendszernek egysége, de ez az egység már nem stabilisán kötött harmonikus egység, hanem egy felfokozottság kisugárzása, ahol az egyszerű formák lineáris nyugalma összetett átmetsződések mozgalmassága és eleven feszültsége, a tiszta arányt a hangsúlyra törekvés kifejező ereje helyettesíti, a szerkezet világos áttekinthetőségét egy, a tektonikus összefüggéseket elrejtő, optikai hatás mozgalmassága váltja fel. A renaissance felépítés szerkezeti világosságát a maga fizikai realitásában egy szerkezet-ellenesnek látszó zsúfoltság valóságos ültensége helyettesíti, a mértéket a mértéktelenség, az arányosat a kolosszális felé törekvés, az egymasmellettiséget az egymásmögöttiség, a több elemből álló összerakottságot az *egésznek* egyetlen formát kisugárzó abszolutisztikus *egysége*, a szemlélet periódikusságát az egyidejűség, a barokkra oly jellemző összetett kapcsolatok szimultán formája váltja fel. A renaissance-szellem a felület nyugalma adja akár a homlokzat, akár a dombormű, akár a nyomtatott oldal művészi megoldása volt a feladat, – a barokk formáló módszer áttöri a síkot és minden eszközzel a nyílást, a teret érezteti. A barokk formák áthatolnak egymás felületén, és ez a penetráció az egymásmögöttiséget, a mélységet érzékelteti; a párkányok nyugodt egyenes vonala helyébe az erősen ki- és beugró profilok mozgalmassága lép. A renaissance a sokféle forma rokon egyéni-





vizuális módszer a fényvel és árnyékkal, a végtelennel és a megfoghatatlannal alakít, mintha a lélek egyensúlyára épített új fizika törvényei szerint a térbe és időbe, a negyedik dimenzió világába volnának kivetítve egy extázis álmai: a racionális szerkezet és optikai ábrázolás kettősségének szimultán formáló módjával.

A *barokk* tipográfiában a renaissance írás sík-kitöltő, zárt formájú kiegyensúlyozottsága helyébe egy vizuális előadásmód zsúfoltsága lép: a típusban és grádusokban sokféle sor alig áttekinthető csoportosítása. A renaissance címlap széparányú lemertségét egy lazább és feloldottabb formaegész vibráló mozgalmassága váltja föl: egyetlen erősebben kiemelkedő főmotívum kifejező hangsúlyával. A könyvoldal síkszerűsége fölbomlik a sokféle betűsor összetett tömörségében, mintha egy térbeli formálómód rendezné meg a sorok egymasmellettségét az egymásmögöttiség *látszatává*. Az írás erősen sorhatásúvá lesz, a formaegész egysége alárendelten kezeli a betű egyéniségét, azét a betűét, amit az új stílus készen vett át a renaissance-től s amit később, a rézkarc betűinek hatása alatt, a maga izlése szerint formált át: a *mediaeval antiqua* tollvonásos karakterét a rajzolt betű-forma geometriájával alakítva, olyan konstruált hatásban, ami a szövegbe nyomott *képszerű* rézmetszetek technikájával rokon. A renaissance könyvoldal nyugalmát és ünnepélyes kiegyensúlyozottságát a térbeli többszólamúság szimultán melódiája váltja föl. A barokk tipográfia így lesz dinamikus formanyelvével teljesen ellentéte a renaissance könyv-írásnak: festői hatás a vonal tisztasága helyett, – torlódó zsúfoltság a sík felületi jelentése helyébe – feloldott egység vibrálása a kötött felépítés nyugalma után, – egy gazdag címlap pátosza és feszültsége a renaissance címlap tiszta harmóniájával szemben. A lemért, széparányú renaissance sorépítés helyett halmozás és túlzás egyetlen erősen hangsúlyozott főmotívummal, – a hasonló elemek ritmusa után az ellentét kifejező ereje, – a nyugodt befejezettség helyett egy mozgalmasság elevevése, – a mellérendeltség helyett alárendeltség, – a tektonikus forma kiegyensúlyozott felépítése he-



*Klasszicista palota: Kopenhagen*

lyett a szerkezetet elrejtő vizuális ábrázoló rendszer dinamikája, mely a forma éles határait elmosva, a címlapot egy lobogó pátoszú eleven formazuhatagáá varázsolja, ahol minden elem beleolvad az egész vibráló mozgalmasságába. *Ez a barokk tipográfia nyelve.*

A barokk formáló szellem uralmát –, mely a rokokóban az atektonikusság látszatát a díszítés szerkezet-ellenességével csak fokozta, – a XVIII. század vége felé egy fanyarabb, inkább egyszerűsége törekvő, az ábrázolás pátoszát letompító új irányzat váltja fel. A barokk palotahomlokzatot összefoglaló, kolosszálisán ható oszloprendeket, a fény és árnyék vibráló nyugtalanságát, az ábrázolásmód lendületét, egy polgáribb és valóságyszerűbb, viszont merevebb és tudatosabb építészeti ízlés váltja fel. Az új stílus szellemében a homlokzat visszanyeri kiegyensúlyozott előadásmódját, de a renaissance érzeki derűje nélkül, viszont a barokk formavilág egynémely

motívuma tovább él, ha egészen más értelemben is. A barokk palota ketős pilléreinek és megtört párkányainak optikai rendszerét az épülettest világos, statikus tagozása váltja fel, viszont a falakba beleolvadó gyengéd plasztikaljú renaissance pilaszterek helyébe itt a faltól elváló önálló tartóelemek kelnek életre: a klasszikus oszlop kilép a homlokzatsíkból, mintha egy új térbeliség szerepét vállalná. Síkhatás, vízszintes és függőleges tagozások rendszere, az antiktól kölcsönzött nyugalom és egy bár korlátozott terjedelmű, de határozott jelentésű térbeli hatás: ez a klasszicizmus palotahomlokzatának ellentmondásokban gazdag jelentése. A római és görög épületelemek újra egy statikusan formáló ábrázolási mód szellemében élednek fel ebben az újfajta tálalásban, bár kissé mereven és mesterkélten. A barokk homlokzati tagozás ellentétképpen a fal síkszerűsége újra önálló szerephez jut, a nagy szerves főforma barokk pátosza a középrizalit görög-római eredetű polgári viseletében él tovább az *egésznek* kötöttformájú és érzéki színezésű hangszerelésében. A teher és támasz, a gerenda és oszlop élesen elhatárolt két funkciója újra érvényesül, a renaissance palotahomlokzat vízszintes rendszere helyett a nagytestű barokk fal függőlegessége virágozik ki a maga közvetlenebb „polgári” formájában. Talán csak a földszint rusztikája él külön mint formacsoport tömör tagozásában, erre épül az emeletek összevont homlokzati síkja a formák tiszta körvonalaival, bár kissé elfinomított fogalmazásban, a fölfelé elkönyebbülő teher áthárításnak tektonikus gondolatát fejezve ki. Szerves egység az *egészben* és határozott egyéniségére törekvés a részletekben; a görög-római szellemű formacsoportok azonban nemcsak a renaissance ábrázolás vízszintes tagozású módszerével alakulnak, hanem barokk örökségeként a függőleges irány összefoglaló nyelvén is. Egy racionális, mechanizáló korszellem tudatos művésze ez, mely egy új társadalmi rendnek, a polgári osztálynak, a politikai jogokba való győztes bevonulásával kel életre. A klasszicizmus közvetlenül az átszellemesített, törekeny rokokó után következett a maga fáradt eklekticizmusában mesterkélten alkalmazott hellén-római formákkal,

DIONYSIVS  
LONGINVS  
DE  
SVBLIMITATE

PARMAE  
IN AEDIBVS PALATINIS  
MDCCLXXIII  
TYPIS BODONIANIS.

*Klasszicista címlap*

egy organikus művészet illúziójával. Antik fonnák, renaissance homlokzati struktúra barokk térfelfogásban, ez a klasszicizmus építészetének konfliktusa, de a mesterségesen fiatalított formákból hiányzik az igazi kultúra teremtő ereje, fáradt, fanyar ízlésmutatvány ez a stílus, a felidézett kultúrák termékeny mélységével szemben.

Ami a klasszicista *betű*ormát illeti, ez is teljesen szerkesztett rendszerűvé lett a maga rajzolt geometriájában, már a késői barokkban felbukkanó rézkarc-betűknek rokon szellemét folytatva. De míg ott a betűforma önállósága beleolvadt az egészbe, addig itt minden forma elszigetelten éli ki a maga

életét, a függőleges és vízszintes vonalú építészeti tagozó rendszernek a tipográfia területén is érvényesülő módszerével. A betűk vékony és vastag vonalai erősen különböznek, sokkal erősebben mint a renaissance antiquában, legfőképpen a címlapok verzálisainál, melyeknek vékony és élesen vágott vízszintes talpa mutatja leginkább, mennyire szakított ez a stílus a római nagybetűnek a vésőtechnikára emlékeztető talpfarmájával. A renaissance mediaeval betűk kissé dült fekvése, – a tolltartás szerkezeti formája, – itt teljesen megszűnik, a szerkesztett klasszicista betűknek függélyes a tengelye, a kor homlokzati formájának kínosan szabatos vonalstruktúrája él a nyomtatott betű kialakításában is. A betű még elszigeteltebb, még racionálisabb, még önállóbb, mint a renaissance-stílusban, a címlapokon gyakori a ritkított szedés gyöngysora, mely mint a klasszicista párkány gerendafőkonzolainak erős lüktetésű üteme hangsúlyt ad e, szerepében barokk szellemű *vezető* sornak. A címlap néha vékony-vastag vonalú, az építészeti profillal rokon, plasztikus hatású keretet kap, de mindig a kevészámú sornak lapidárisan, sokszor mesterkélten, ható ünnepélyességével közli velünk a szöveget, mintha a kőbe vésett textus örökkévalóságára tartana igényt. Ennek a racionális kornak a kiszámított monumentalitása világít a homlokzatról épűgy, mint a könyvcímlapról, amit később a kispolgári ízléshez alkalmazkodó „biedermeier” formált túlzottan közvetlenné, bizalmassá. Öszinteség és a teremtő erő mélysége hiányzik ebből a magatartásból, mintha a betűformálás merev, szerkesztett rendszere, az arányok fokozott kecsessége, a monumentalitás mesterkéltné ünnepélyessége kosztümként takarná egy túlzottan racionális korszellem elernyedtné testét. Hogy ennek az „antik” klasszicizmusnak teremtő ereje mennyire nem igazi, mutatja a német neo-gótikus irány és a kor estéjén a romantika minden stílust megszólaltató program-művészete, ami egy pátoszában lepárolt, agyonrendezett és teátrálisan alakított építészetet és tipográfiát hozott a világra, mely fáradtan cserélgeti a múlt talán még életképes formáit a mindenáron újat hajszólo korszellem kísérletezéseinben.

Az európai írás stílusváltozásainak törvényszerűségei akarta ez a kis tanulmány, ebben az elröppenő madártávlatban, élénk vetíteni Wölfflin módszere alapján, a stílusok ábrázolásmódjának felvázolásával. Láttuk, hogy minden kor szemléleti módja épügy adva van a korszellem függvényeképpen, mint formálásmódjának a természete. A formák sohasem állandóak, örökké változnak, ami tegnap új volt, az ma már halott, elavult; minden forma állandó átalakulásban újat hoz létre. Ez a megújulás egy végnélkülinek látszó folytonosságban az élet törvénye, de egyúttal a kultúráké is, mert ez a folytonosság kapcsolja össze az elmülő stílust az újonnan születővel. Láttuk ennek az állandó megújulásnak ritmikus hullámvonalú grafikonját kibontakozni a stílusok egymásutánjában, ahol az új stílus ábrázolásmódja poláris ellentétben állt a letűnt stílus formálórendszerével. A kiegyensúlyozott testi harmóniák statikus felépítésű, vonalas rendszerű ábrázoló módszere együtt hal el a stílussal, hogy helyet adjon az új kultúra dinamikusan alakított, festői irányú és feloldatlan feszültségű térbeli formáló rendszerének.

Mintha a szerkezeti kapcsolatok ábrázolásába, a kézzelfogható plasztikus formák kiegyenlítő harmóniájába belefáradt volna a hanyatló kor, és az új stílus a logikus felépítés megunt szépségét akarná elrejtteni egy új forma-ábrázoló rendszer optikai apparátusával, amit tisztán a szemnek, a látszatnak szánt, az új térbeliség nyelvén egyedül kifejezhető feszültségek érzetetésére.

Ennek az egymást felváltó kétféle ábrázolási módnak története az emberi látás története, számunkra szűkebb értelemben véve az írás és az építészet története. A renaissance-stílus síkbeli, kötöttformájú, statikus felépítésű ábrázolómódját a barokk stílus dinamikus, térbeli előadásmódja váltotta fel, mely a formát mintegy a szemünk előtt alakítja a fény és árnyék vibráló mozgalmasságában egy sajátos kettősségből: a racionális szerkezettel. az ezt elrejtő optikai ábrázolórendszer formáinak egyvidejű szemléletével. A román stílus testi természetű, kötött-rendszerű, erősen materiális elő-

adásmódja után a gótika formáló módszere újra a tér misztikuma felé fordult, és a tetetlenség és anyagtalanság varázslatával új pátoszt és új szépségeket fejezett ki ezen, az előző stílusával polárisán ellentétes nyelven. Ugyanezt a metamorfózist láttuk az ókeresztény stílus ornamentális kötőanyagú térművészetében, mely a római kultúrának a valóság talajából kinőtt és kiegyensúlyozott testi forma-művészetéből alakult egy új lelkiségre kifejezésére.

A kiegyensúlyozott materiális stílusok ábrázolásmódja és az elvontabb stílusok előadásmódja: az emberi lélek kettős teremtő-képességének kivetítése a forma világába. Más tartalom és jelentés sugárik a barokk stílus formáiból és más a gótika forma-rendszeréből, bár mind a kettő spirituális és dinamikus ábrázolásmódszerrel alakított. Ez a különbség akkor érthető és részleteiben akkor közelíthető meg igazán, ha az elvontabb kor formaalkító módszerét a megelőző koréval mérjük össze, mert csakis így lesz világos minden részletében és rejtett célzatosságában az új formanyelv alakító készsége. A dinamikus stílus mindig a megelőző statikus irányúhoz kapcsolódik, a formák át is szivárognak a stílus nyelvébe, ha jelentésben és tartalomban teljesen átalakulnak is az új formálási mód hatása alatt. A barokk építészeti formanyelve is a renaissance folytatásaképpen nőtt ki; alig észrevehető átmenettel fordult a formák iránya a térbeliség felé, mintha a statikus harmóniák szépségével a kor már telítődött volna, hogy belőle kristályosodhassék ki egy új stílus optikai formanyelvének felfokozott vizuális rendszere. A kiegyensúlyozott harmóniák megunt nyugalma múltával az új szépségek és nyugtalanságok után szomjazó lélek csak egy mozgalmas és feszültségében feloldatlan térművészetben találhatta meg új formáló eszközeit. De amennyire érthető ennek a folyamatnak az értelme, annyival rejtélyesebb a másiké, a térbeli művészetek hanyatlása után meginduló *újrakezdés* problémája. Az új valóság talaján, egy új szerkezeti stílus keletkezéséről van szó, a teher és támasz egyensúlyi mutatójának új harmóniájáról, az optikai formaalkítás kifáradt szertelensége után.

Hogyan indul az új, statikusan ábrázoló stílus? Mi az újrakezdés kiinduláspontja?

Három ilyen újrakezddéssel találkozunk az európai keresztény kultúra történetében.

Az antik Róma művészetéből kialakult ókeresztény stílus elhervadása után, évszázadok sokféle struktúrájú kísérleteiből, frank földön, kelta, római és arab hatás alatt született meg az első újrakezdés: a román stílus kiegyensúlyozott szerkezeti formanyelve a karoling-korszak humanista kultúrájában. (Betűforma: karoling minuszkula.)

A második újrakezdés Itáliában a gótika után az antik-római statikus szellemű tradíció fellángolásával indult el olyan korban, amikor a társadalmi, gazdasági és kulturális újjászületés hullámai új életideált, új látásmódot és új ábrázolási apparátust teremtettek meg. (Betűforma: mediaeval antiqua.)

És ugyanez történt még egyszer, ha kevesebb teremtőerővel és több tudatossággal a XVIII. század végén, mikor a haldokló rokokó fellengző és szerkezetellenes nyelvét újra egy „egyszerűbb” materiális kultúra ábrázolásmódja váltotta fel, a görög-római formakultúra injekciójával. (Betűforma: Bodoni, Didót klasszicista antiquája.)

Ez a három „szerkezeti” újrakezdés az antik formakultúra folyton erősödő befolyását mutatja: a görög-római kultúra a tradíció fix pontja, ez a rejtélyes potenciális erő, mely az anyag és szerkezet hatása alól emancipált egyetemes formákkal az új stílus keletkezésénél kiindulási pontul szolgált. Amíg az elvontabb dinamikus irányú stílusok az őket közvetlenül megelőző korok materiális formarendszeréből alakultak formálásban velük teljesen ellentétes irányban, addig a statikus ábrázolásmódú stílusok az antik római hagyományokból kaptak erőt az újrakezddéshez. Ez az európai tradíció értelme, a megújulás és a folytonosság szükségszerűségének jelentése. Láttuk, hogy minden kultúra csak előre meghatározott fajtájú egységes ábrázolásmóddal formálta a korszellem diktálta tartalmi összefüggéseket.



Az ókeresztény stílus dinamikus felépítésű ornamentális formáló módszere az egészet emelte ki a részletek elnyomásával. A román stílus statikus szerkezeti formarendszerével a részletek önállóságát kihangsúlyozva organikus egységben alakított. A gótika a konstrukció logikáját a legnagyobb feszültségű egység dinamikájával egybeolvastva újra elfojtotta a részletek önállóságát. A renaissance a nyugalmat, a szép forma egyéniségét hirdette egy statikus ábrázolásmód kiegyensúlyozott nyelvén, míg a barokk majdnem ugyanezekkel, de jelentésben ellentétesen átformált elemekkel, a mindent felfaló egységet újra diadalra juttató dinamikájával, egy új optikai rendszer geometriáját teremtette meg, hogy azután a klasszicizmus az ő formaizoláló, újrakezdő kísérletében ismét egy statikusan kiegyensúlyozott materiális felfogás ábrázolásmódját hozza világra. Az európai keresztény kultúra nagy színjátékában hatszor változott meg az ember és a külvilág kapcsolata, hatszor felelt ezekre a változásokra a kultúra: hatféle nyelven. A stílusok statikus és dinamikus formálómódszerei úgy váltogatták egymást, mint az éjszaka a nappalt, ebben az új világteremtésben. („Tag enteelt, Nacht entkörper” Rilke.) A változások heroldja mindig az építészet volt, mely az új szint és az új szellemet először adta hírül: a materiális képelet kifáradt egyensúlyi mutatóványai után egy nagylendületű pátosz varázslatát, és az elvont spirituális korok letűnével az új harmóniák, a nyugalom és a valóság művészetének megszületését.

Az elmúlt korok építészetében az oszlop és az ív örök küzdelmét, a szerkezet és ábrázolásmód kapcsolatának törvényeit, a formálásmód valószerűségét és varázslatát, a rész és az egész változó viszonyait, egyetlen apparátussal kíséreltük meg szellemeiből felidézni: a stílusok ábrázolásmódjának tisztázásával. Az írás stílusváltozásait az építészet hullámhosszán közvetítve, a formálásmódok grafikonjával ábrázoltuk: az egymást követő stílusok statikus és dinamikus hullámvonalaival. A stílus egyéniségét az ábrázolásmód jellemző vonásaival mértük le. Tisztáztuk az erősen kötött vagy

a látszólag törvényt-lazító felépítés, a formák önállóságának vagy alárendeltségének értelmét. Felderítettük a vonalas vagy festői tendencia, a síkbeli vagy térbeli csoportosítás, a világosan áttekinthető vagy zsúfolt struktúra jelentését. Közelebb jutottunk a statikus és dinamikus formálási módok lényegéhez, a széparányú vagy kifejezőnyelvű felépítés, a periódikus-ságot vagy egyidejűséget jelentő ábrázolás tisztázásával, így lettek világossá e korok könyvírásainak formaösszefüggései, – a látás-mód és ábrázolásmód tisztázásával, – a betű és a betűsor, a kolumna és a papírsík egységért vívott küzdelmében, a keresztény kultúra, kezdetétől egészen a tizenkilencedik század elejéig.