

HAJNÓCZI GÁBOR

# AZ IDEÁLIS VÁROS A RENESZÁNSZBAN

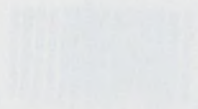








# AZ IDEÁLIS VÁROS A RENESZÁNSZBAN





81337

HAJNÓCZI GÁBOR

# AZ IDEÁLIS VÁROS A RENESZÁNSZBAN

MTAK



0 00036 51100 6



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

508890

*Készült a Művelődési és Közoktatási Minisztérium  
támogatásával*

MAGYAR  
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA

ISBN 963 05 6735

Kiadja az Akadémiai Kiadó  
1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19-35.  
Első magyar nyelvű kiadás: 1994

Copyright © Hajnóczi Gábor, 1994

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás,  
a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás,  
valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket illetően is

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda igazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda végezte

Felelős vezető: Zöld Ferenc

Budapest, 1994

Nyomdai táskaszám: 22961

Kiadványszám: 2968

Szerkesztette: Bárdi Terézia és Horváth Ildikó

Műszaki szerkesztő: Kiss Zsuzsa

A fedélterv Kerek Imréné munkája

Megjelent: 27,6 (A/5) ív terjedelemben

Printed in Hungary

M. TUD. AKADÉMIA KÖNYVTÁRA

18700

*Katalinnak*



# Tartalom

Előszó 9

Bevezetés 13

o. Előzmények: az antik és középkori hagyomány 19

o.1. A keleti hermetizmus és a bibliai hagyomány 20

o.2. A görög és a római hagyomány 22

o.3. Az ideális város a középkorban 30

IDEA 37

I. Az ideális város a XV. századi itáliai építészetelméletben 39

I.1. Egy eszme születése. A *De re aedificatoria* 39

I.2. Az első ideális város a reneszánszban: a Sforzinda 48

I.3. A forma problémája. Francesco di Giorgio 63

2. A megfestett ideális városi tér 76

2.1. A kompozíciós tér mint ideális város 76

2.2. Leonardo javaslatai 80

2.3. A színpadkép mint ideális város 83

3. A XVI. századi városelmélet. A humanista városteória  
válsága 90

3.1. Vitruvius-tanulmányok és az ideális város 91

3.2. Elmélet és gyakorlat. A XVI. századi teoretikusok városképe 105

3.3. Városelméletek az Alpoktól északra 131

## UTÓPIA 137

- 4. Az utópia születése és műfajjá válása 139
  - 4.1. Menekülés és/vagy alkotás? 139
  - 4.2. Morus műve mint egy műfaj megteremtője. Az *Utópia* 143
  - 4.3. Építészek és filozófusok: urbanisztika és fikció 150

## 5. Itáliai utópiák 153

- 5.1. Doni, Patrizi és Agostini: vallás és ráció 153
- 5.2. Del Bene 163
- 5.3. Campanella és a *Civitas Solis* 167

## 6. Német utópiák 173

- 6.1. Stiblin 173
- 6.2. Andreae utópisztikus városa: a Christianopolis 176
- 6.3. Az utópisztikus város és a valóság 181

## REALITÁS 183

## 7. A várostervezők és a védelem problémája 187

- 7.1. Építészek mint hadmérnökök 187
- 7.2. Tervek Róma megerősítésére a török ellen. „Civil” építészek mint hadmérnökök 197
- 7.3. A katonai építész önállósulása 203

## 8. Katonai építészek és az új erődváros 207

- 8.1. A tökéletes erődítmény koncepciója 207
- 8.2. Az erődítmény és a város viszonyának kérdése 216
- 8.3. Az új típusú erődítés elve Európában 222

## 9. A megvalósulás. Erődvárosok Itáliában és Európában 231

- 9.1. Palmanova. Az előzmények 231
- 9.2. Politikusok, hadmérnökök és építészek Palmanova építésén 237
- 9.3. Requiem egy eszméért: Palmanova mint ideális város 244

## Irodalom 261

## Képek jegyzéke 270

## Személynévmutató 273

## Előszó

Könyvemben a reneszánsz kori városeszmének minden eddiginél részletesebb és átfogóbb képét kísérlem megrajzolni. A téma eddigi, könyvtárnyi irodalmát lehetőség áttekinteni. Ha azonban az általam legfontosabbnak tartott műveket veszem alapul, azok mindegyikében egy-egy uralkodó szempontot látok érvényesülni.

E szempontok között elsődlegesnek mondható az építészettörténeti. Ide sorolhatók Georg Münter máig alapvető tanulmányai (*Die Geschichte der Idealstadt*, 1929; *Idealstädte*, 1957). Ugyanez vonatkozik Argan, Benevolo, Braunfels, Lavedan, Simoncini műveire.\* Susan Lang (*The Ideal City – From Plato to Howard*, 1952) és Helen Rosenau (*The Ideal City in its Architectural Evolution*, 1959) tanulmányaiban már nem elsősorban a városépítés története szerepel, hanem eszmetörténeti áttekintés, amely azonban a problematika egész történeti excursusára kiterjed, és a reneszánsz csupán egy fejezet. Luigi Firpo (*La città ideale del Filarete*, 1954) és Robert Klein (*L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreae*, 1963) művei a reneszánsz városeszmét dolgozzák fel, de szemléletüket alapvetően az utópia szempontja határozza meg (pl. Filarete művét mindketten utópiának tartják). Eugenio Garin alapvető tanulmánya (*La città ideale*, in *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, 1965) elsősorban társadalmi kérdésekkel foglalkozik, míg Horst De la Croix fontos tanulmánya (*Military Architecture and the Radial City Plan*, 1960) az ideális város és az erődtervezés összefüggéseit vizsgálja.

Külön kell említenünk azokat az Itáliában napvilágot látott tanulmányokat, amelyek a várossal mint szimbolikus jelentést hordozó formával foglalkoznak. Itt főként Paolo Marconi (*Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale. La cittadella come microcosmo*, 1968) és Giorgio Muratore (*La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*, 1975) tanulmányaira gondolok elsősorban. Míg ennek az „olasz városelméleti iskolának” a létrejöttében Ernst Cassirer, Erwin Panofsky és Frances Yates hatása mutatható ki, addig Françoise Choay városelméleti tanulmányait alapvetően szemiotikai ihletettségűnek tekinthetjük. A szerző ideális és utópisztikus városmodellt határoz meg két szövegtípus, az építészeti traktátus és az utópia alapján (*La règle et le modèle*, 1980). A reneszánsz városelméletével foglalkozó irodalom egyik legfrissebb, monografikus feldolgoása Hanno-Walter Kruft könyve

\* A bibliográfiai adatokat lásd a könyv végén lévő irodalomjegyzékben!

(*Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*, 1989), amely az állam- és városelméletek megvalósulását vizsgálja a reneszánsz és a barokk korában.

Amikor tehát a fent említett feladatra vállalkoztam, elsősorban azokat a XV. és XVI. századi szövegeket kellett megismerjem, amelyekben az eszményi városra vonatkozó elképzelések megfogalmazódnak. E szempont alapján tekintetbe vehető műfajok közül kézenfekvő volt mindenekelőtt az építészeti traktátusok tanulmányozása. Vizsgálódásomban a következő szerzők műveit vettem alapul: Leon Battista Alberti (1404–1472), Antonio Averlino, azaz Filarete (1400–1469), Francesco di Giorgio Martini (1439–1502), Albrecht Dürer (1471–1528), Sebastiano Serlio (1475–1554), Pietro Cataneo (1500?–1569), Andrea Palladio (1508–1580), Philibert Delorme (1510?–1570), Bartolomeo Ammannati (1511–1592), id. Jacques Androuet Du Cerceau (1515?–1585), Vincenzo Scamozzi (1552–1616) és ifj. Giorgio Vasari (1562–1625).

E szövegek, valamint a rajzi anyag tanulmányozása alapján magam is igazolva láttam Helen Rosenau felfogását, miszerint a reneszánsz ideális városa ókori keleti, klasszikus és középkori hagyományok alapján értelmezendő. Helyesnek tartottam ennek megfelelően a tulajdonképpeni tárgyalás elé az előzményeket röviden ismertető fejezetet beiktatni. Sok vonatkozásban támaszkodtam az itáliai „városelméleti iskola” kutatóinak (elsősorban Paolo Marconi és Giorgio Muratore nevét említem) eredményeire, akik a városi forma szimbolikus jelentéséről tettek fontos megállapításokat. Felfogásuknak az emblematikát abszolutizáló szemléletét azonban önmagában nem tartottam elegendőnek a téma átfogó feldolgozására. Hiányoltam a társadalom és az állam kérdésének mint szempontnak az érvényesítését. Rendkívül nagy jelentőségű műnek tartom Françoise Choay említett könyvét, amely az ideális várost szembeállítja az utópia városával. Magam is ezt a megoldást választottam, hogy az eszményi város társadalmi és államberendezkedési kérdéseit vizsgáljam. Ezzel a lépéssel elhagytam az építészettörténet szoros értelemben vett területét.

Az utópia városát úgy fogtam fel mint a reneszánszban megálmodott eszményi város (társadalom és állam) sajátos változatát, és az építészetteoretikusok ideális városával összefüggésben vizsgáltam. A tanulmányozott műveket a megszokottnál valamivel szélesebb körből merítettem, így a legismertebb szerzőkön kívül – Thomas More (Morus) (1478–1535), Tommaso Campanella (1536–1639) és Johann Valentin Andreae (1586–1654) – foglalkoztam Anton Francesco Doni (1513–1574), Bartolomeo Delbene (1514–1600?), Kaspar Stiblin (1526–1562?), Francesco Patrizi (1529–1597) és Ludovico Agostini (1534–1590) műveivel is. Mindezek alapján megkíséreltem tisztázni az utópisztikus város mibenlétét, és meghatározni a csak rá jellemző momentumokat. Kísérletet tettem arra is, hogy kiderítsem, vajon van-e kapcsolat az ideális és az utópisztikus várost megteremtő két szellemi szféra, az építészettelmélet és az állambölcsélet között. Ennek következtében, úgy tűnik, sikerült nem csupán a két várostípust megnyugtatóan elhatárolni egymástól és a vitatott határeseteket (pl. Filarete Sforzindáját) megfelelően besorolni, hanem a kettejük viszonyát, valamint egymásra hatásukat is kellően bemutatni.

Felfogásomban tehát alapvetően más álláspont rajzolódik ki, mint a kérdésről eddig készült tanulmányok zömében. Az 'ideális várost' valóban ideának tekintem,

és nem azonosítom a reneszánsz építészetének városrendezési terveivel. Ennélfogva amikor az elmélet és a gyakorlat problémáját tanulmányoztam, a megvalósulást nem a középkori városban végrehajtott, legfeljebb városrészekre kiterjedő építészeti beavatkozásokban találtam meg, hanem azokban a vállalkozásokban, amelyek egész város létrehozására irányultak. Így jutottam arra a felismerésre, hogy a kor várostervezési elveinek megvalósulását az erődvárosban kell keresni. Ezzel vállaltam annak a paradoxonnak a kimondását, hogy a humanizmus talaján kibontakozott városeszmét az erődtervezés és -építés valósította meg – természetesen átalakítva azt a maga igényeinek megfelelően.

Tekintettel arra, hogy a hadmérnökök is megteremtették a maguk teoretikus műfaját, az erődítésről szóló traktátust, kézenfekvő volt ezek vizsgálatával dokumentálni az eddigiekben bemutatott elvek gyakorlattal való szembesülését. Hazai szakirodalmunkban viszonylag kevésse feldolgozott művek áttanulmányozását végeztem el. Ezek szerzői Francesco De Marchi (1504–1576), Giovan Battista Belici vagy Bellucci (1506–1554), Jacopo Castriotto (1510 k.–1563), Girolamo Maggi (?–1572), Galasso Alghisi da Carpi (?–1573), Antonio Lupicini (1530 k.–1598 k.), Daniel Speckle (1536–1589), Buonaiuto Lorini (1540 k.–1611 k.), Gabriello Busca (1540 k.–1600 k.) és Simon Stevin (1548–1620). Az ismertetés során szükséges volt kitérni a katonai építés (*architetto militare*) emancipálódási folyamatára, valamint arra a viszonyra, amely az építészhez fűzte. Noha teoretikusként az építésztől való elkülönülését hangsúlyozta, a városelmélet és az építészet esztétikai kérdéseiben ez az új típusú szakember kimutathatóan mégiscsak a klasszikus hagyományokon (Vitruvius) alapuló építészetelmélethez kötődött.

Itt, a tényleges megvalósítást tárgyaló részben található az egyetlen építésztörténeti leírás, és ez Velence erődvárosának, Palmanovának az építéstörténete. Látszólag idegen az építéstörténet részletező leírása ebben az értekezésben, remélem azonban, hogy ez a benyomás hamar megváltozik. Kiderül ugyanis, hogy az erődváros megépítése és ezen a módon történt megépítése, a maga egyszerre építészeti és hadmérnöki módján, világosan szemlélteti másfél évszázad eszményi városra vonatkozó elképzeléseinek megvalósulási lehetőségeit. Palmanova építésén keresztül az ideális város eszméjének nagyszerűségét és egyszersmind sorsának tragikumát igyekeztem bemutatni.

Az elmondottakból következően a téma tárgyalása nem kizárólag építésztörténeti jellegű. Egy építésztörténeti jelenségből kiindulva végeredményben átfogó képét kívánja adni a vele összefüggő, más szférákban jelentkező jelenségeknek. Mindez azon a meggyőződésen alapul, hogy az építészeti teóriának közvetlen érintkezési pontjai vannak egy adott kor ismeretelméleti, kozmológiai és esztétikai nézeteivel, és csak közvetett kapcsolata van magával az építészeti gyakorlattal. Vizsgálódásomban következőképpen a XV. és XVI. századi eszményi város koncepciójának előzményeit is elsősorban az elmélet szférájában kutattam, és igyekeztem kimutatni például Vitruvius elveiben.

Munkám tehát egyesíti az építésztörténeti és az elmélettörténeti jelleget, és ennek igyekszik módszerével is megfelelni. Párhuzamosan, egymást váltogatva él a történelmi elemzés, a szöveganalízis, a képzőművészeti műleírás és műértelmezés eszközeivel.

Az ily módon feldolgozott témát három nagy részre tagolva tárgyalom: a már említett, az előzményeket tartalmazó fejezetet követő első rész az ideális, a második az utópisztikus, míg a harmadik a valóságos, azaz az erődváros tárgyalását adja. Ez megfelel az egyes várostípusokról már ismertetett felfogásomnak. Minden rész három fejezetre tagolódik, a fejezetek mindegyike további három alfejezetre. Ezzel a szabályos szerkezettel a terjedelmes és változatos anyag világos áttekinthetőségét kívántam elérni.

\*

Amikor így, könyvvé formálódva látom az elmúlt évek erőfeszítéseit, elsősorban nem a magam teljesítménye fölötti elégedettség érzése tölt el, hanem a háláé és köszöneté azok iránt, akik támogatták és segítették ennek a munkának a véghezvitelét. Természetesen nem tudok mindenkit felsorolni, akik megérdemelnék, ezért azonnal meg is követem e köszönő sorokból kényszerűen kihagyottakat.

Mindenekelőtt köszönetet mondok feleségemnek, Katalinnak, amiért szeretettel és odaadással vállalt számtalan nehézséget, és lehetővé tette, hogy egy hosszabb római tanulmányutam során megírjam a szöveget. Nehezen fogalmazom meg, mit érzek Klaniczay Tibor iránt, aki nem érhetette meg e könyv megjelenését. A Reneszánsz-kutató Csoport inspiráló légköre és az ő szellemi kisugárzása nélkül ezt a munkát valószínűleg sohasem végeztem volna el. Köszönettel tartozom volt műegyetemi kollégáimnak jó tanácsaikért, és elsősorban Szentkirályi Zoltánnak a kész szöveggel kapcsolatos bölcs észrevételeiért. Hálás vagyok Prokopp Máriának mindazért, amit e tanulmány szakmai-tudományos minősítéséért tett, és Marosi Ernőnek, amiért lektori kritikájával segítette a végleges változat elkészítésében. Szeretnék megemlékezni arról az áldozatkész támogatásról is, amelyet római kollégáimtól és barátomtól, Pier Nicola Pagliarától kaptam: a magyarországi kutatómunka az ő személyes segítsége, továbbá építészettörténeti intézetének támogatása nélkül megoldhatatlan lett volna. Nem utolsósorban fontos körülmény volt az is, hogy a szöveggel kapcsolatos munkálatokat számítógéppel végeztem; ezen a téren sokat köszönhetek Koszta László kollégámnak és barátomnak.

*Róma, 1993 Karácsonyán*

# Bevezetés

Eszményi városról elmélkedni annyit tesz, mint eszményi társadalomról gondolkodni, vagyis a meglévőnél jobbat igyekezni kigondolni mind az építészet, mind az emberi együttélés terén. Kigondolni és talán megvalósítani, de nem szükségképpen. Az ideális város szövegben és rajzban létezik, nem a térben. Mihelyt megvalósítják, nem ideális többé, mert elveszíti a képzelőerő szabadságát, és a konkrét adottságok szorításába kerül. Várost tehát lehet építeni, ideális várost azonban csak elképzelni lehet.

Vajon meg lehet-e mondani, milyen volt a reneszánsz ideális városa? Vannak-e olyan jellegzetességek, amelyek közösek a különböző szerzők egymástól térben és időben távol eső műveiben? Nos, a nagyjából másfél évszázad során, Európa más és más helyén keletkezett építészeti traktátusok lapjain olyan városkép formálódik ki, amely főbb vonalaiban egységesnek mondható.

Általános érvénnyel állapíthatjuk meg, hogy a reneszánsz ideális városa egyszerre építészeti, társadalombölcseleti és esztétikai alkotás. Nézzük röviden, mennyiben az.

A várost fal veszi körül, amelyen kapuk vannak. Kezdetben az volt a lényeges, hogy a fal vastag és magas legyen, sőt a szerzők olykor még a megközelíthetetlen hegyek közé való telepítést is fontolóra vették. A későbbiekben a sík vidék válik egyértelműen alkalmas helyszínné, aminek több oka is van. Hegyes terepen nem lehet a kívánatosnak tartott szabályos alaprajzot érvényesíteni. Az ágyúkkal folytatott ostromok idején többé nem a fal magasítása és a város megközelíthetlensége a védelem leghatékonyabb módja. Végül van egy további (Arisztotelésztől örökölt) szempont is: az építészetteoretikusok szerint sík vidékre általában a demokratikus berendezkedésű városok/államok települnek, míg a tiranniák a hegyes terepet kedvelik. Általában megfigyelhető, hogy a falakon belüli túlnépesedés, és ennek következtében a falon kívüli település vagy a falak megnagyobbítása egyetlen szerzőnél sem jelentkezik. A falakon kívülre csak a járványkórház és a szerzetesi monostorok kerülnek.

A kapuktól széles utcák vezetnek a főtérre. Nincs egységes álláspont arról, hogy vajon az egyenes utcák vagy a megtört vonalúak-e a célszerűbbek. Az előbbieket ellen az szól, hogy végigfúj rajtuk a szél, viszont kétségkívül elegánsabbak; az utóbbiak megakadályozzák az erős szelek tombolását, de kevésbé előkelők. Az utcákat a kapuk és a városközpont között keskenyebb utcák keresztezik, amelyek a város-

központ körül koncentrikusan haladnak. Itt kisebb terek vannak. Nem minden esetben ilyen a város utcarendszere; a falak olykor négyzetformát zárnak körbe, és az utcák ekkor merőleges rendszert alkotnak (pl. Dürer leírásában).

A város központja a főtér, ahova az utcák, némely esetben (pl. Albertinál), diadalívek alatt futnak be. Alakja szabályos, kör (pl. Francesco di Giorgionál) vagy sokszög. A homlokzataikkal a térre néző épületek általában árkadosak, ami egységes képet eredményez. Fokozza a teremszerű hangulatot az is, hogy a tér sarkai zártak. Középen nincs semmilyen épület: ez a város fő piaca. A főtér körül vannak a legfontosabb paloták, elsősorban a középületek: a fejedelmi vagy királyi palota, a szenátus (*consiglio generale* – Cataneónál), a bíróság (Cataneo: *Capitano di giustizia*), a „látványosságok épületei” (Alberti), a kincstár és az előkelők lakóházai. Itt van a város főtemploma, a katedrális is (Francesco di Giorgio: *cattedrale*; Cataneo és Scamozzi: *chiesa catedrale*; stb.). Egyedül Dürernél figyelhető meg az, hogy a templom nem a város középpontjában, hanem az egyik sarkában van. A főtemplom mellett emelkedik a püspökség (Scamozzi: *Vescovado*) palotája.

Egyéb középületek, mint az iskola (Albertinál), kórház, börtön, fürdő (Filareténél), pénzváltó, nyilvánosház, mészárszék a főtér közelében található. A későbbiekben a város védelméhez szükséges különböző katonai létesítmények (arzenál, lőpor-tár és hasonlók) szintén a városközpont szomszédságába kerülnek. Az egyes kézművesműhelyek annál távolabb esnek a város szívetől, minél több zajjal és piszokkal jár a munka; a tímárok műhelyei például (Albertinál) a város szélén található. A zöldségpiacok, halpiacok és egyebek azokon a kisebb tereken működnek, amelyek a főutcák és mellékutcák kereszteződésénél vannak, míg az állatvásár a városfal és a házak között szabadon hagyott sávban, az ún. *pomeri*őban található.

Mindeddig tulajdonképpen a valóságos, azaz a kortárs város „javított” vagy inkább idealizált változatának leírásával volt dolgunk. A rendszertelen középkori városszövet helyébe kialakított szabályos struktúrában eddig csupa ismert épülettel találkoztunk, igaz, „modernizált” változatban (Alberti például a legsúlyosabb börtöntípus esetében elveti a sötét, föld alatti üregeket stb.). E város akkor válik igazán „ideálissá”, amikor látjuk megjelenni benne a szintén „modernizált” klasszikus városi és építészeti elemeket. Alberti például „forum”-nak mondja a főteret, és városában ókori római mintára diadalíveket, „forum boarium”-ot és hasonlókat említ, de a többi szerzőnél is megfigyelhető az „amphitheatrumok”, „palestrák” és hasonlók szerepeltetése.

A város beosztásának további részletezése már a társadalmi keresztmetszet és a politikai rendszer kérdéskörét érinti. Egyetlen építészetteoretikus sem beszél egyenlőségről sem vagyoni, sem társadalmi értelemben. Elfogadják, sőt adottnak tekintik az emberek közötti különbséget, amit nem kívánnak az építészeti eszközeivel megváltoztatni. Alberti városi társadalmában megkülönbözteti a „kiválóakat” és a „nemte-leneket”, Filarete a nemeseket, a köznépet és a „legalsókat” (*infimi*), Francesco di Giorgio a nemeseket, kereskedőket, orvosokat/tudósokat, kézműveseket és paraszto-  
kat, Leonardo a nemeseket és a köznépet, stb. Ez a társadalmi tagozódás, amely természetesen összefügg a vagyonnal (pl. Serlio: „gazdag kézműves háza”), megjelenik a város építészeti arculatában. Alberti szerint a nemesek és gazdag polgárok rendelkeznek palotával a város középpontjában, de van házuk a központtól távol eső

kertes városnegyedben is. Leonardo kétszintes városi utcát képzel el, egy felső szinttel a paloták első emeletének (*piano nobile*) magasságában, és egy alsóval a földszinten, a kocsi számára. Minden esetben nyilvánvaló összefüggés van a magánház tulajdonosának társadalmi rangja/vagyoni helyzete és az épület kiképzése között. Oszlopos, előkelő homlokzat a kapitány palotáján lesz – írja például Serlio –, míg az egyszerű ember házánál az a fontos, hogy tető kerüljön rá.

Hogy a város egyben állam is, mutatja az a tény, hogy mindenütt van uralkodói palota. Nincs egyöntetűen helyesnek tartott államforma; Alberti például király és tirannus lehetőségeiben gondolkodik, és Dürer városállamában is valószínűleg királyság van („Koenigs thor”, „Königsgraben” stb.), a szerzők többsége azonban a fejedelmi hatalomról beszél. Egyetlen köztársaságot találunk, mégpedig Cataneo leírásában, amelynek modellje Velence.

Az építészetteoretikusok nem tartják illegitimnek a fejedelem (*Principe*) hatalmát, műveikben nincs kritika, szembenállás a politikai hatalommal. Ellenkezőleg. Úgy tűnik, hogy az eszményi város és az egyeduralom feltételezik egymást. Ha ez a viszony általában nem is jelenik meg olyan közvetlen módon, mint Filarete esetében, ahol a város egyenesen a fejedelemnek épül, a város/állam élén mindig valamilyen „felvilágosult” uralkodó áll. A fejedelem ugyanis bölcs és törvénytisztelő, aki fenntartja a társadalmi békét.

Az esetleges társadalmi konfliktusban, amelynek lehetőségét szerzőink nem zárják ki, a fejedelem pártjára állnak, aki – szerintük – jogosan tartja fenn hatalmát akár fegyverrel is. A lázongások megfékezésének építészeti eszköze a fellegrvár (*cittadella*), amelynek megépítését jogosnak, sőt szükségesnek tartják. Ezt látjuk érvényesülni a köztársasági államformát javasoló Cataneónál is, aki az egyeduralom esetére javasolja a fellegrvár megépítését.

És az individuum? A városlakó? Vajon ki ő? Létezik a személyiség, vagy az egyén csak egy társadalmi réteg tagjaként, esetleg egy mesterség képviselőjeként jelenik meg? Konkrét utalást nem találunk kiletére, következtetni azonban tudunk helyzetére és életmódjára. Első fontos momentum, hogy minden polgár szabad, vagyis a legdurvább mesterséget űző sem rabszolga; tulajdonképpen senki sem alattvaló és senki sem jogfosztott. Mindenkinek lehetősége van a tulajdonszerzésre, jogait a bíróságon érvényesítheti, vallását szabadon gyakorolhatja. A másik döntő körülmény, hogy nincs mindenki számára kötelező közös étkezés, testgyakorlás, ünnepség, és nincs egyenruha sem. Annyiban tehát igenis létezik az individuum, hogy az egyén személyében szabad, és hogy az uralkodó, az állam nem avatkozik bele az életébe, nem akarja őt feltétlenül uniformizálni vagy valamely kategória („nők”, „öregek”, „harcosok”) arcnélküli tényezőjévé silányítani.

Már az építészeti kialakításnál láttuk, hogy a város szabályos alaprajzú, és az utak, terek beosztása is geometriai sémát követ: ezzel tulajdonképpen el is érkeztünk a városnak mint „műalkotásnak” a kérdéséhez. A teoretikusok mindegyike – lévén építész – a várost mint épületet fogta fel, következésképp esetében ugyanúgy nem csupán a gyakorlati (hasznosság), hanem az esztétikai (szépség) szempontot is érvényesítette. Francesco di Giorgio például explicite meg is fogalmazta ezt a kettős követelményt, egyfelől a hasznosságot és kényelmet (*utilità/comodità*), másfelől a szépséget (*decoro*). A városnak épületként történő felfogását az az elv tette lehetővé,

amely a várost nagy háznak, a házat kis városnak tétélezte (ez a princípium Albertitól Daniele Barbaro Vitruvius-kommentárjáig minden szerzőnél megvan). A mikrokozmoszban felfedezni a makrokozmoszt, az emberi univerzumban az isteni kozmosz tökéletességét látni visszatükröződni – ez a kor világgképének egyik alaptörvénye. Esztétikai terminusokra lefordítva ez a kozmikus tökéletesség az arányosság, vagyis a részek ideális harmóniája, amelynek modellje az emberi test. A város ennek értelmében akkor elégíti ki a *decoro* követelményét, ha az összes rész megfelelő és arányos az egész városhoz, „ahogy egy tag az emberi test egészéhez” – hogy Francesco di Giorgio megfogalmazásánál maradjunk.

Az ideális város tehát a kényelmi elvárások mellett megfelel az esztétikai követelményeknek is. Grafikailag ez szabályos (kör alakú vagy sokszögű) alaprajzot és a középpont (főtér) hangsúlyozását jelenti. Ebben a kiképzésben a korabeli építészek vonzalma jelentkezik a centrális formák, elsősorban a kör iránt. Mint tudjuk, az eszményi templom számára is a kört tartották a legmegfelelőbb alaprajzi formának, mivel abban kifejeződni látták a (teremtett) kozmosz tökéletességét. Hogy milyennek képelték az ideális város utcáinak és tereinek a látványát, arra bőséges támpontot találunk a korabeli festményeken. A festők (Piero della Francesca, Mantegna) perspektivakísérletei valószínűleg sokat segítettek az építésznek az általuk elképzelt új város látványának megfogalmazásában, ugyanakkor a festők a képen megteremtendő tér megalkotásához gazdagon gyümölcsöztették az építészek (Alberti, Bramante) elgondolásait.

Míg az eszményi városról való elmélkedés feltételezi egy ugyancsak eszményi emberi közösség mibenlétének megfogalmazását, a konfliktusmentes, boldog társadalom teóriájának kidolgozása, úgy tűnik, csakis városi környezetben lehetséges. Tehát egyfelől nem lehet a városról elmélkedni annak társadalmi vonatkozásai nélkül, de a társadalom „modelljének” is kézenfekvő eszköze a város. Az előbbi logika teremti meg az ideális, az utóbbi az utópisztikus várost.

Az utópisztikus város esetében is megvannak azok a művek, amelyek alapján rekonstruálni tudjuk alaprajzát, beosztását, sőt lakóinak életmódját. Mi több, ezekben a leírás technikája olyan, hogy minden élményszerűen vonul el szemünk előtt, mintha egy képzeletbeli utazás részesei lennénk. Paradox módon éppen a valóságos létezésnek ez a látszata teszi egyértelművé a fikciót. Az élményszerűen megjelenített város ugyanis kívül van téren és időn, eredete pedig mitikus előtörténet homályába burkolódik. Ez a város építészeti nem értékelhető, hiányzik belőle az alkotás ideája, egyszer és mindenkorra adottan áll (pl. nem építenek benne új házat sem). Tulajdonképpen absztrakt modell, amely elsősorban állambölcséleti (morális, vallási stb.) eszmék közvetítésére született.

Ha most már arra a kérdésre kívánunk válaszolni, milyen is végeredményben ez az utópisztikus város, akkor azt kell mindenekelőtt mondjuk, hogy mindentől távol fekszik, általában szigeten. Többnyire magas fal veszi körül, amelyen kapuk vannak, rendszerint négy, az égtájaknak megfelelően. Alaprajzát tekintve a város szabályos (kivéve Morust, akinek leírásából trapézszerű forma bontakozik ki): olykor csillag formájú (Doni), máskor téglalap (Andreae), többnyire azonban kör alakú (Del Bene, Campanella, Stiblin). A város belső szerkezete vagy a sugaras útrendszert követi (Doni, Del Bene), vagy egyre csökkenő koncentrikus kör-falából áll (Campanella).

Kezdetben (Morusnál) nem középpontos a városszerkezet, a későbbiekben azonban a főtérnek döntő jelentősége lesz. Ide kerül a város főtemploma (Doni, Campanella, Andreae), amely hatalmas méretű, kupolás építmény. Ahol egyébként templom (vagy torony) áll a város közepén, ott az államberendezkedés teokratikus.

A templomon (Morus tizenháromat említ) kívül alig találunk utalást egyéb középületre, illetve nem is különülnek el a köz- és a magánépületek, hiszen a lakóházak ugyanúgy köztulajdonban vannak, mint a kormányzati épületek, a kórházak vagy az iskolák. Jellegzetes megoldás a sorház vagy blokkház, ami az uniformizálás eszköze. A lakók azonos minőségű lakásokban élnek, de még ezeket is újraosztják tízévenként (Morus). A blokkok mindegyikében van étkezőcsarnok, ahol a közös étkezések zajlanak. Minthogy az ellátás központilag van megszervezve, tulajdonképpen a piacoknak, ha vannak is, nincs igazi jelentőségük (nem egy esetben egyébként a pénz sem létezik).

Ebben a funkcionálisan szinte homogén városszövetben egy tömeg-társadalom él, amelyen belül – a szerzők többségénél – csak látszólagos az egyenlőség. Talán Andreae az egyedüli, aki nem alkalmaz társadalmában semmiféle megkülönböztetést. Doni is deklarálja a teljes egyenlőséget, viszont nála család sincs (sem törvény, sem igazságszolgáltatás), így kérdés, hogy beszélhetünk-e esetében társadalomról. Van, ahol egyenesen szabadokra és rabszolgákra oszlik a társadalom (Morusnál), máshol az erényesség és erényenlkülség alapján különülnek el a polgárok: a harcosok, a magisztrátusok és a papok „erényesek”, ennél fogva „boldogok”, a parasztok, a kézművesek és a kereskedők „erény nélküliek”, így „boldogtalanok” (Patrizi). Agostini is megkülönböztet parasztokat, kereskedőket és nemeseket, Campanella mesterséget űzőket és szellemi tevékenységet folytatókat, Stiblin patríciusokat és plebejusokat, stb.

Az utópisztikus államokban az államforma (Morus államát kivéve) köztársaság, és a hatalomgyakorlás vagy arisztokratikus, vagy teokratikus. Általánosan érvényes a papság kiemelkedő szerepe, a papoknak a valláson kívül jelentős szerepe van az oktatásban és a tudományban (csillagászat).

Ami teljességgel hiányzik ebben a társadalomban, az az egyén megbecsülése. Nőközösség és egyenvisélet, közös étkezés és meg-megújuló lakáselosztás, csupa olyan intézmény, amely feleslegessé, de egyben lehetetlenné is teszi az egyéni döntést. A munka elveszti kreatív jellegét, és mindenkinek csupán a jelenléte számít, a teljesítménye közömbös. Az állam gyámkodása és a magánszférába való következetes beavatkozása végeredményben az egyén szabadságát semmisíti meg. Mindehhez hozzájárul egy, valaminő vallással egyenértékű eszme jelenléte, amiben mindenki hisz, és amelynek kultikus gyakorlásában kivétel nélkül az összes polgár részt vesz. A kommunisztikus elképzeléseknek kétségkívül ez az individuomot megsemmisítő törekvése a legnagyobb fogyatékosága.

Amikor az ideális várost elképzelő építészek szembetalálkoztak egy újfajta ostromtechnika elleni védekezés parancsoló igényeivel, akkor változott át az idea kényszerűségből realitássá. Maguk az építészek (Francesco di Giorgio, Cataneo, Scamozzi) kezdték meg az eszményi erődváros koncepciójának kidolgozását, felhasználva az ideális város nyújtotta eredményeket, később aztán fokozatosan kiszorultak az önállósuló katonai építészet területéről. Hadmérnökök vagy katonai

építészek lettek az új szakterület művelői, akik minden bizonnyal mesterségük intellektuális presztízsének megteremtése érdekében nagyszabású szakirodalmi munkásságot fejtettek ki.

Ily módon bőséges anyag áll rendelkezésre, hogy rekonstruálni lehessen a szerzők által kidolgozott erődváros eszméjét. Tulajdonképpen ez is ideális város, csakhogy mivel nagyjából egyetlen cél, a tökéletes védhetőség érdekében gondolták ki, valójában egy garnizon-város, metaforával élve, egyenruhába bújtatott ideális város.

Talán úgy lehetne meghatározni, mi az erődített város – követve az egyik szerző, Gabriello Busca definícióját –, hogy benne a katonákon kívül nagyszámú lakosság is van, míg az erődben csak katonák találhatók. Teoretikusaink azonban nem igazán tudták egyértelműen megoldani az erődváros által okozott nehézségeket, amelyek alapvetően a polgári igények és a katonai megfontolások közötti ellentmondásból eredtek. Egyfelől ugyanis – az építészetteoretikusok nyomán – úgy írták le, mint a lakók kényelmét szolgáló, szabályos alaprajzú várost, másfelől viszont mint erősséget, amelyben a középpontos-sugaras séma alá van rendelve a védelem igényeinek. Lorini szerint például a térre futó utcák egyben hadiutak is, amennyiben a bástyákkal teremtenek összeköttetést, a város szívében pedig megfigyelőtorony magasodik, a városkapuktól nem lehet közvetlenül a térre jutni, aminek szintén védelmi oka van, stb. Ilyenformán közhelyszerű megállapításnak tűnik a város és az emberi test közötti analógia ismert elvének idézése (De Marchi, Busca), valamint a lakók kényelmi szempontjait hangsúlyozó megállapítás.

Bármennyire ideális város azonban ez az erődváros, mégis valóságosnak tekintjük, mivel ezek az előírások végeredményben a kényszerű mindennapos szükség parancsára születtek, és végeredményben, mutatis mutandis meg is valósultak. Palmanova megépítése bizonyította, milyen erejük volt ezeknek az igényeknek, és egyben azt is, hogy mennyire lehetett a valóságba átültetni a hadmérnök-teoretikusok elveit.

## o. Előzmények: az antik és középkori hagyomány

Az eszményi várossról alkotott elképzelések alighanem egyidősek az emberi gondolkodással. Amint ugyanis az emberi értelem lassanként kiismerte saját világát, és kezdte meghódítani a kozmikus szférákat, megfogalmazódott az igény, hogy a földi élet törvényeit a modellként felfogott kozmikus rendhez igazítsa. Ezúttal is az a meggyőződés élt az emberben, hogy a szükséges ismereteket az égből kell szerezni, sőt az istenek azokat át is adják (vagy egykor átadták) a megfelelő félisteni személyeknek.

Természetesnek vehetjük, hogy az első elképzelések mítoszok formájában jelennek meg. Ezek legszembeötlőbb jellegzetessége, hogy a jó megvalósítására és a rossz elhárítására irányulnak, amelyhez a tudás és a morál maximumát koncentrálják. A kollektív bölcsesség megtestesítője a város alapítója, aki részben hős, részben demiurgosz. Ő határozza meg a város formáját, nagyságát, ő jelöli ki a város középpontját, tűzi ki a főtemplomot és a fontosabb épületeket. Működésében a kozmosz ismerete jut érvényre, amennyiben az égitestek (elsősorban a Nap), az évszakok, égtájak, szélirányok törvényszerűségeinek felhasználásával viszi végbe az említett műveleteket. Az emberi igények szintén jelen vannak e korai koncepciókban, jelentőségük azonban csak igen lassan növekszik. Azt mondhatjuk, hogy az ideális várossal való gondolkodás története tulajdonképpen a mítosz elhalásának és a ráció térnyerésének hosszú folyamata.

Az ideális város eszméjének nem csupán a születése, hanem a továbbélése is szorosan összefügg a gondolkodás fejlődésével: szinte minden korban kimutatható a jelenléte, többé-kevésbé autonóm és koherens gondolatrendszer formájában. Olyan evolúcióról van szó, amely – bár különféle műfaji keretek között – Hermész Trismegisztosz mitikus *Adocentynjétől* Platón *Államán*, Szent Ágoston *Civitas Dei*-jén, Filarete *Sforzindáján*, Campanella *Napvárosán* és Andreae *Christianopolisán* át Frank Lloyd Wright *Broadacre Cityjéig* és Le Corbusier *Ville Radieuse-éig* ível. A kezdeti mítosz a későbbiekben már csupán epizóddá zsugorodik a filozofikus vagy építészeti indítatású elméletekben, hogy aztán egészen a ráció legyen az uralkodó. E folyamatot azonban nem lehet úgy leírni, mintha ez utóbbi tendencia az előbbi kiszorítása árán győzedelmeskedett volna. Sokkal inkább úgy kell felfogni, mint amiben két, egymással kölcsönhatásban lévő, de azért világosan elkülönülő tendencia érvényesül. Az egyiket talán leginkább Platónnal, míg a másikat Arisztotelésszel lehet megjelölni. Jóllehet e két szemléletmód az ókorban megfogalmazódott, igazi műfaji kifejeződésére csak a reneszánsz korában került sor.

## o.1. A keleti hermetizmus és a bibliai hagyomány

A korai városelméletek közül talán a legrégebb fennmaradt írásos emlék egy hermetikus mű, amely *Picatrix* néven vált ismertté. Az alapvetően egyiptomi eredetű hermetizmus kifejezője a *Picatrix*.<sup>1</sup> Valószínűleg a XI. század közepén íródott, eredetileg arabul, a szerzője nem ismeretes. A szöveg többször említi Hermész Triszmegisztoosz nevét, mint akinek a nézeteit és tetteit közvetíti, a szerző ezért magát csak összeállítónak vallja.<sup>2</sup> A *Picatrix* a reneszánsz folyamán kéziratban terjedt, és igen későn, csak 1923-ban jelent meg az eredeti arab szöveg német fordítása. A latin változat a mai napig kiadatlan, és különböző kéziratokban található.<sup>3</sup> A város leírásában racionális és irracionális elemek ötvöződnek:

„Hermész volt az első, aki képeket alkotott, amelyek segítségével képes volt a Nílust szabályozni a Hold mozgásával szemben. Ez az ember aztán templomot épített a Napnak, és tudta, hogyan tegye magát láthatatlanná mindenki számára, aki a közelében volt. Ő volt az is, aki Kelet-Egyiptomban épített egy tizenkét mérföld hosszú várost, amelyben várat emelt (*castrum*), négy oldalán egy-egy kapuval. A kelet felé néző kapuhoz egy sas képmását tette, a nyugat felé nézőhöz bikáét, a déli kapuhoz egy oroszlánét, az északi kapuhoz pedig egy kutyáét. E képmásokba lelket lehelt, amelyek beszélni tudtak. És senki sem léphetett be a városba, csakis az ő engedélyükkel. Ültetett fákat is, és középre egy nagy fa került, amely minden nemzedéknek gyümölcsöt termelt. A vár csúcsára húsz rőfnyi magas tornyot épített, s ennek tetejére világítótornyot (*rotundum*) helyeztetett, amely hétnaponként naponta változó színű fényt bocsátott ki: így a város ezekkel a színekkel volt megvilágítva. A város környékén bőségesen volt víz, amelyben sokféle hal élt. Körben a városon kívül festett képeket állított, és úgy rendelte őket elhelyezni, hogy erényeik a lakókat erényesekké tegyék, és hogy megkíméljék őket minden gonoszástól és bajtól. A város neve Erdetentym [Adocentyn] volt.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Először Frances Yates hívta fel a figyelmet a műben lévő városleírás jelentőségére. Később többen is foglalkoztak a „hermetikus-utópisztikus” város problémájával. Vö. YATES, F. A., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. The University of Chicago Press, 1964. 49. skk., továbbá GARIN, E., Un manuale di magia: Picatrix. In: L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo. Napoli, 1969 (közli a városra vonatkozó szövegrész latin változatát: 394–395.), PERUGINI, R., Dell'architettura filosofica. Roma, 1983. 8–10.

<sup>2</sup> A mű tulajdonképpen okkult szövegek belső logikai rendszer nélküli kompilációja. A mágiáról szól, amelyet úgy tekint mint tudományt. Vö. THORNDIKE, L., A History of Magic and Experimental Science. New York, 1923. II. 813–824.

<sup>3</sup> Németre fordította Hellmut Ritter és Martin Plessner. Újabb kiadása: „PICATRIX”. Das Ziel des Weisen von Pseudo-Magrīfī. Translated into German from the Arabic by H. RITTER and M. PLESSNER. London, The Warburg Institute, University of London, 1962. A kéziratokról lásd THORNDIKE, i. m. 822. skk., valamint GARIN, i. m. 387. skk.

<sup>4</sup> „Hermes primitus quasdam imagines construxit ex quibus quantitatem Nili circa montem Lunae agnoscebat. Hic autem domum fecit Solis, et taliter ab omnibus se ascondebat, quod nemo secum existens valebat eum videre. Iste vero fuit qui orientalem Aegypti aedificavit civitatem cuius longitudo duodecim miliariorum consistebat, in qua quidem construxit castrum quod in quattuor eius partibus quattuor habebat portas. In porta vero orientis

A racionális momentumok közül elsősorban a város körüli vizek és halban való gazdagságuk említendő: ebből mindenképpen a lakók élelmezésének biztosítása olvasható ki. Az irracionális elemekből elsősorban azok hangsúlyozandók, amelyek továbbeltek a görög, majd a középkori és a reneszánsz kultúrában. Itt van mindjárt a város megalapításának szoros összefüggése az asztrológiával és a vallással. A város alapítója egyetlen személy, aki bölcselel, uralkodó és mágus egyszerre: ő adja a város formáját, ő a törvényalkotó, s ezenkívül természetfeletti képességekkel rendelkezik, amennyiben láthatatlanul jelen van.

Egyszerre teremtl, demiurgosz-filozófus, uralkodó és pap. A város megépítése előtt templomot emel a Napnak, ami a napkultusz egyiptomi hagyományára vall, de utal a város és a kozmosz között létesített kapcsolatra is. Mint erre már rámutattak,<sup>5</sup> Adocentyn leírásában felismerhetők az egyiptomi istenek az őket megjelenítl, állat és madár formájú városvédl szobrokban. A *Picatrix*ban szerepll leírás valószínűleg az első ideális városról szóló elképzelés, hiszen időrendben megelőzi Platón elgondolásait. Ez az eszményítl tendencia nem csupán a város irracionális, kozmikus jellegében, hanem társadalmának szintén idealizált rendszerében is kifejeződik.

Egyfelől ott vannak a papok, a törvények jószágos és bölcs betartatói, akik ügyelnek arra, hogy a város lakói egészségesen és erényesen éljenek. Másfelől pedig a városlakók alkotják Adocentyn társadalmát, akik erényesek, és maguk is kiváló ismerői az asztrológiának. A városban fontos szerepe van a képzésnek (ezt olvashatjuk ki a városon kívül elhelyezett képek intézményéből), mivel az oktatás a különféle rossz dolgokat van hivatva elhárítani.

Adocentyn leírása ikonográfiaiilag is lényeges momentumokat tartalmaz. A szöveg alapján négy kapuval ellátott, négyszög alaprajzú város rekonstruálható, amelynek sémájában szabályosság érvényesül, tehát ez a forma négyzet is lehet. Támogatni

---

formam aquilae posuit, in porta vero occidentis formam tauri, in meridionali vero formam leonis, et in septentrionali canis formam construxit. In eos quidem spirituales species fecit quae voces proiciendo loquebantur. Nec aliquis ipsius portas valebat intrare nisi eorum mandato. Ibi que quaedam arbores plantavit, in quorum medio magna consistebat arbor quae generationum fructum omnium apportabat. In summitate vero ipsius castris quaedam turrim aedificare fecit, quae viginti cubitorum longitudinem attingebat, in cuius summitate pomum ordinavit rotundum, cuius color qualibet die usque ad septem dies mutabatur. In fine vero septem dierum priorem quem habuerat recipiebat colorem. Illa autem civitas quottidie ipsius mali cooperiebat colore, ut sic civitas praedicta qualibet die refulgebat colore. In turris quidem circuitu abundabilis erat aqua, in qua quidem plurima genera piscium permanebant. In circuitu vero civitatis imagines divinas et quarumlibet manierum genera ordinavit, quarum virtute virtuosus efficiebantur habitantes ibidem, et a turpitudine malisque languoribus nitidi. Praedicta vero civitas Erdetentym vocabatur.” *Picatrix*, IV. könyv, 3. fejl., id. kiad. 254–255.; GARIN, i. m. 394–395. Minthogy a YATES (i. m. 54.) által használt kéziratban a város neve Adocentyn, az irodalom általában ezt a változatot fogadta el az ő közlése nyomán. Az eredeti arab név egyébként: al-Asmünain. Vö. GARIN, i. m. 394. skk. A német fordítás, minthogy az eredeti arab alapján készült, nem ad semmilyen más változatot a város nevére: id. kiad. 322–323.

<sup>5</sup> YATES, i. m. 54–55.

látszik ezt a város kétségtelenül középpontos jellege, amit a magasra épített torony hangsúlyoz. A város középpontjában emelkedő torony nem templom, hanem afféle világitótorony, fárosz, naponta változó színű fényével, amely hétnaponként ismétli ciklusait. A későbbiek ismeretében megállapíthatjuk, hogy ez az asztrológiai indíttatású, toronnyal hangsúlyozott, centrális séma a város alaprajzi formájának egyik alapvető változatát teremtette meg. Nem zárható ki, hogy a *Bibliában* és Platónnál szereplő formai javaslatok ebből az egyiptomi ősforrásból táplálkoznak.

A *Biblia* által közvetített zsidó hagyomány ugyanolyan fontos az európai városelméletek szempontjából, mint a keleti hermetikussé. Minthogy ez a városkép egyrészt mítoszokhoz, másrészt vallásos képzetekhez kapcsolódik, alapvetően irracionális és szimbolikus jellegű. A *Biblia* eszményi városa mennyei város, és valamiféle földöntúli, szellemi, morális és esztétikai tökéletesség szimbóluma. A mezopotámiai mítoszokra támaszkodó zsidó felfogás az égi Jeruzsálemet szent városnak tekintette, amelynek ellentéte a földi, bűnös város volt. Van olyan nézet, amely a koncepció első megfogalmazását Pál Galáciabeliekhez írt levelének tulajdonította.<sup>6</sup> Fontos hely az Égi Jeruzsálemről a János Jelenések Könyvében lévő leírás (21: 10–16), amely a város formájára és nagyságára is tartalmaz utalást:

„És elvive engem lélekben egy nagy és magas hegyre és megmutatá nékem azt a nagy várost, a szent Jeruzsálemet, a mely Istentől szállott alá a mennyből, . . . És nagy és magas kőfala vala, tizenkét kapuja, és a kapukon tizenkét angyal, és felírott nevek, a melyek az Izráel fiai tizenkét törzsének nevei: . . . Aki pedig én velem beszélé, annál vala egy arany vessző, hogy megmérje a várost, és annak kapuit és kőfalát. És a város négyszögben fekszik, és a hossza annyi, mint a szélessége. És megméré a várost a vesszővel tizenkétezer futamatnyira: annak hosszúsága és szélessége és magassága egyenlő.”

A szöveget tanulmányozva azonnal szembeötlik a város szabályossága: négyzetes alaprajza, a tizenkettes szám meghatározó szerepe stb. Ezek a formai és beosztásbeli jellegzetességek, elsősorban a tizenkettes szám jelentősége, Platónnál is megvannak. A hasonlóság valószínűleg a holdév-számításnál használt rendszerét követték. A szent égi város ellentéte a bűnös földi város, amely vagy mint földi Jeruzsálem, vagy mint Babilon jelenik meg. Ez az ellentét lesz az alapja a középkorban annak a szembeállításnak, amelyben a legfontosabb szimbolikus jelentéstartalmak kristályosodtak ki.

## 0.2. A görög és a római hagyomány

Platón művei alkotják kétségtelenül az eszményi társadalom víziójának egyik forrását, és ha elfogadjuk Susan Lang megállapítását, akkor őt tekinthetjük az első ideális város megálmodójának is. Mint írja, az első ránk maradt városterv a Hippodamoszé,

<sup>6</sup> Helen ROSENAU (The Ideal City. London, 1959. 19. o., 17.j.) idézi Paul Winter erre vonatkozó álláspontját.

ahogy azt Arisztotelész számunkra halhatatlanná tette, míg a legkorábbi ideális város az, amit Platón írt le az *Államban*.<sup>7</sup>

A Platón-féle állam az élet minden lehetséges szükségletének kielégítésére alkalmas szervezet, amely az emberek „összetelepüléséből” jön létre. A filozófus az eszményi államot erkölcsi és politikai szempontból dolgozza ki leginkább.

„Gyertek tehát, alapítsunk képzeletben, legeslegeslegről kezdve, egy államot: a létrehozó ok – minden valószínűség szerint – a mi szükségletünk lesz.”<sup>8</sup>

Az élethez szükséges dolgokat a földművesek és kézművesek, a védelmet az örök biztosítják, a vezetők a filozófusok. Ez a teremtés rendje. Isten – születésükkor – a kézművesekbe vasat és bronzot, az örökbe ezüstöt, a vezetőkbe aranyat kevert. Az örök nő- és gyermekközösségben élnek a fegyelem miatt. Az államban az igazságosságot kell keresni, amit minden polgár egyöntetű boldogsága révén lehet elérni. Ennek feltételei pedig a bölcsesség, józan önmérséklet, bátorság és igazság.

Platón az *Államban* nem foglalkozik a társadalmi modell térbeli elhelyezésének kérdésével. Sőt, ez az állammodell egyenesen idegen is a valóságos világban. Inkább a formák világához tartozik, így elképzelhetetlen és leírhatatlan a valóságos tér kategóriáival. Vajon mit örökít akkor az ideális városról elmélkedő kései teoretikusokra, akik nem csupán térbelileg elhelyezhető keretet dolgoznak ki a társadalom számára, hanem foglalkoznak grafikai megtervezésével is? Platón leginkább az igazságos társadalom víziójával hatott. Az *Állam* azt a meggyőződést sugallja, hogy az emberek közötti lelki és erénybeli különbözőségek áthidalhatók egy jól átgondolt politikai struktúrában. Ha mindenki a maga lelki és erénybeli adottságainak megfelelő feladatot lát el a munkamegosztásban – vezető, őrző vagy dolgozó –, akkor meg lehet valósítani a legfőbb jót, a társadalmi igazságosságot.

Ez a tanítás a későbbiekben az utópiákra volt hatással,<sup>9</sup> míg az eszményi város topografikus módon való elképzeléséhez inkább egy későbbi Platón-mű, a *Törvények* szolgáltatott gondolati impulzust. Ellentétben az *Állammal*, amelyben a társalgás résztvevőinek szemlélete alapvetően metafizikus, ez a dialógus a gyakorlati problémákat realisztikus módon tárgyalja. Platón a társadalom térbeli elhelyezésére alkalmas város számára egy modellt alkot, amely egyszerre mértani és politikai jellegű. A város megszervezését egy térben elhelyezett séma formájában jeleníti meg, és nem pusztá absztrakcióként, hanem a talajon megvalósítható módon.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> LANG, S., The Ideal City – From Plato to Howard. The Architectural Review, Vol. 112, No 668 (Aug. 1952), 91.

<sup>8</sup> PLATÓN, Állam, IV. könyv, 423 c és III. könyv, 416 d. Platón összes művei. Budapest, 1984. II. 106. Szabó Miklós fordítása.

<sup>9</sup> „Mindenesetre Platón műve volt az első utópia – ahogy általában ezt a műfajt Sir Thomas More 1516-ban kiadott híres könyve alapján nevezzük.” LANG, i. m. 91.

<sup>10</sup> „Azzal a kísérlettel, amellyel Platón a Törvényekben a város területi keretét egy homogen társadalmi tér igényeinek megfelelően igyekszik megtervezni, modellként kell foglalkozunk. Ez a modell egyszerre mértani és politikai. A város szervezetét térbeli séma formájában mutatja be. Úgy képzelem el, mint ami le van rajzolva a talajon.” VERNANT, J.-P., Mythe et Pensée chez les Grecs. Paris, 1965. 179., idézi CHOAY, F., La règle et le modèle. Paris, 1980. 195–196.

Hozzá kell tennünk, hogy ez a realitás nem jelenti a látható, kézzelfogható valószerűséget.

Platón előírászerűen sorolja fel azokat a körülményeket, amelyeknek véleménye szerint a város meg kell hogy feleljen. A megalapítandó új város lehetőleg az ország közepére kerüljön. A város beosztásának elve radiális, a tényleges szisztéma viszont koncentrikus: a várost és az egész területet nyilván a központból kiindulva osztják egyenlő részekre, ugyanakkor a középpontban ott a körfallal övezett fellegvár, amelyet így gyűrűk formájában vesz körül a város többi része.

„Ezek után – írja – az egészet tizenkét részre kell osztani, úgyhogy először is Hesztianak, Zeusznak és Athénának állítunk templomot, s ezt fellegvárnak (akropolisznak) nevezzük, s körfallal vesszük körül. Innen kiindulva osztjuk tizenkét részre mind a várost magát, mind az egész földterületet.”<sup>11</sup>

A felosztásnál ügyelni kell arra, hogy sem a talaj minősége, sem a földterület közelsége vagy távolsága ne okozzon egyeseknek előnyt, másoknak hátrányt. Ezért mindenki két parcellát kap, egyet közel, egyet távol, és a jobb minőségűből kisebbet, a rosszabból pedig nagyobbat. Platón ezek után maximálja a kiosztható (kettős) telkek számát: 5040, ami a városban élő családok számát is jelenti egyben. A tizenkettes szám szerinti osztás a lakosságon és a földterületen túl szinte mindenre kiterjed: a járások és falvak, a hadsereg osztagainak és egységeinek beosztására, a pénzek, az anyagok mértékegységeire.

Ami a társadalom beosztását illeti, itt nem találkozunk azzal a tulajdoneyenlőséggel, amely az *Államban* szerepel; a polgárok között vagyoni különbségek vannak, és tulajdonképpen ezt igyekszik mérsékelni a telkek kiosztásának igazságos rendszere. Ugyancsak vannak társadalmi különbségek a *Timaios*szban is, ahol Kritiasz meséli, hogy a régi Athénban a papok osztálya teljesen elkülönült a többitől, a testi munkát végzőkétől és a harcosokétól. A városszerkezetben annyiban tükröződik a papok megkülönböztetett jelentősége, hogy a város közepén, a külön fallal körülvett fellegvárban vannak a templomok. A társadalom osztályai közötti viszonyt Platón ideálisra rajzolja, és ebben az a harmóniára törekvés nyilvánul meg, amely a városszerkezetben is megfigyelhető.

Ugyancsak a *Timaios*szban szerepel a mitikus Atlantisz leírása is, amely mint motívum és mint tárgyalási módszer egyaránt hatott a későbbi városelméletekre. Platón eszményi államnak, „csodálatra méltó királyi hatalomnak” mondja. Atlantisz sziget volt egykor, és róla kiindulva hódították meg lakói a környező területeket, majd a tengerbe merülve eltűnt örökre. Ez a sziget-motívum az egyik olyan momentum, amelyet az utópiák szerzői később felhasználtak, mivel az izoláltság az általuk elképzelt város/állam lényeges tulajdonsága volt. A másik, a metodikai jellegű körülmény, a mítoszalkotás. A jelenhez viszonyított múltbeli mesés város/állam tökéletességében eszményített modellként szolgált. E mitikus városra való „visszaemlékezés” segített a létrehozandó utópisztikus város gondolati kidolgozásában.

A *Törvények* V. könyvében az Athéni így fejezi be elbeszélését a város beosztásáról: „Ezt kell tenned neked is, Kleniasz: először ezekre ügyelj, ha gyarmatot akarsz

<sup>11</sup> PLATÓN, *Törvények*, V. könyv, 745 c. Platón összes művei. Budapest, 1984. III. 655. Kövendi Dénes fordítása.

alapítani.”<sup>12</sup> Bármennyire is tudatában vagyunk azonban, hogy Platón műve a görögök hódításaival és új telepek alapításával összefüggésben született, mégsem érezzük, hogy az előírások konkrét városra vonatkoznának. A szabályos alaprajzi forma és a beosztás matematikai precizitása arra mutat, hogy Platónt nem valóságos modellek, inkább kozmológiai és geometriai sémák inspirálták. A harmonikus társadalmi rendnek megfelelő városi struktúrát esztétikailag igyekeznek kidolgozni, így válhat városterve tiszta absztrakcióvá.

A Platónnál megfigyelt társadalmi különbségek Arisztotelész városról adott leírásában is megvannak. A helyesen beosztott városban az ő nézete szerint is a templomok és a világi középületek kerülnek a legelőkelőbb és a legjobban védhető helyre. A társadalmi hierarchia élén tehát itt is a papok állnak. Helyesnek tartja, ha az előbbieken említett épületekhez egy agora is kapcsolódik, amely előkelőségében azokkal egyenrangú. Érdekes megfigyelni, milyen élesek a társadalmi különbségek, amelyeket a városszerkezet tükröz: a templomok, középületek és a hozzájuk csatlakozó agora kerülete a testi munkát végzők számára el vannak zárva. „Oda – írja Arisztotelész – se kézműves, se földműves, se más ilyenféle ember ne vetődjék.”<sup>13</sup> Ami a magánházakat illeti, helyeslí a rendezett alaprajz és az ún. hippodamoszi rendszer szerint való építésüket. Ez utóbbi szisztéma, amely a milétoszi származású építész, Hippodamosz nevéhez fűződik, merőleges utcarendszert jelent, amelyben a többenél szélesebb főutca vezet a középpontban lévő agorán keresztül, és a vele párhuzamos, illetve a rá merőleges utcák hálózata alkotja a várost. Arisztotelész azonban csak a kényelme miatt tartja jónak ezt a módszert, védhetőségi szempontból a régi, rendszertelen utcahálózatot célszerűbbnek találja. Ennek megfelelően az a javaslata, hogy a hippodamoszi rendszer és a szabálytalan utcahálózat valamilyen egységét ajánlatos megteremteni.

A város védelme, felfogása szerint, összefügg a benne uralkodó hatalmi viszonyokkal, pontosabban az érvényben lévő államformával. Míg a sík területre telepített város a demokratikus rendszernek felel meg, az elkülönített fellegvár az oligarchikus és tirannikus hatalmi struktúra szempontjából előnyös, mivel ott a belső támadástól is tartani kell. Az arisztokratikus hatalom számára a több megerősített hely a legmegfelelőbb.

Arisztotelésznél döntően esnek latba kifejezetten racionális és higiéniai szempontok is. A város beosztásánál például a piacot úgy találja célszerűnek elhelyezni, hogy mind szárazföldi, mind tengeri szállítás esetén egyaránt könnyen megközelíthető legyen. A város hierarchikus rendszere a funkcionális beosztás terén is érvényesül, amennyiben az agorán sem áruforgalom, sem piaci tevékenység nem lehetséges.

Racionalizmusa feltehetően összefügg azzal, hogy városépítészetben járatos építész nézeteit is figyelembe veszi, ami új momentum az eddigiekhez képest. A Hippodamoszra való hivatkozás felveti a filozófus és az építész szerepének és

<sup>12</sup> I. m. 659.

<sup>13</sup> ARISZTOTELÉSZ, Politika, VIII. 1331 a–b. Közli: A görög művészet világa I. Budapest, 1962. 134. Szabó Miklós fordítása. Arisztotelész hatásáról Nagy Sándor városépítkezéseire lásd IVÁNKA, E. v., Die Aristotelische Politik und die Städtegründungen Alexander des Grossen. Budapest, 1938.

kettejük viszonyának kérdését. Úgy tűnik, ennek legfontosabb eleme az, hogy a filozófus a várost mint egészet fogja fel, azt mint egységet kezeli, tekintetbe véve társadalmi vonatkozásait is. Az építész számára a város mint utcák rendszere jelenik meg, és nem annyira az egységén, mint egyes részleteinek kidolgozásán van a hangsúly. A várost, mint a jövőbe vetített tökéletes képet, tehát nem az építész, hanem a filozófus (vagy Platon „törvényhozó”-ja) gondolja ki, önti formába, osztja be, mivel a város nem egyszerűen sok ház összessége, hanem több annál, szellemi egység. Ez a koncepció összefügg az ókori városok alapításának mitikus jellegével és a városalapító hőszok mondabeli alakjaival.

A római Vitruvius sok tekintetben folytatja a görög hagyományt. Művében, a *De architecturá*ban, amely az ókorból fennmaradt egyetlen építészeti leírás, a hellenizmus kori elméleti és gyakorlati ismeretek összefoglalását adja. Mint építész, traktátusában elsősorban gyakorlati kérdéseket tárgyal, ami a város esetében a fekvés megválasztását, az utcák és a terek kijelölését, az éghajlati körülmények figyelembevételét és hasonlókat jelent. Mindemellett kitér a városalaprész problémájára is. Leírása nyomán tulajdonképpen egy ideális város képe rajzolódik ki.

Vitruvius a város majdani helyszínére vonatkozóan körültekintő útmutatásokat ad. Gondolni kell szerinte az egészséges levegőn túl a kedvező szélviszonyokra és a termékeny talajra is. A város helyének kijelölését követő mozzanat a városfal megépítése. Igen fontos körülmény, hogy Vitruvius a kört tartja a legmegfelelőbb alaprajzi formának.

„A városokat – írja az I. könyv 5. fejezetében – nem négyzetesnek, sem pedig kiugró sarkokkal kell tervezni, hanem kerekdednek, hogy az ellenséget több helyről meg lehessen látni. Mert azokat a helyeket, ahol a falsarkok előreugranak, nehéz megvédeni, hiszen a sarok inkább az ellenséget, mint a polgárt védi.”<sup>14</sup>

Az utcák irányának kitűzését a szélirányok határozzák meg oly módon, hogy azoktól némileg eltérve az utcák vonala lassítsa a szelek erejét.

Tulajdonképpen nem egészen világos – Vitruvius szövege alapján – a szélirányok és a városalaprész, illetve az utcák kapcsolata. Ha megfigyeljük az ókori római szerző által használt terminusokat, amelyekkel az utcák fajtáit jelöli, észrevevesszük, hogy azok görög nevek. A *platea* széles utcát, míg az *angiportus* vagy *angiportum* keskeny utcát, mellékutcát jelent:

„Moenibus circumdatis secuntur intra murum arearum divisiones platearumque et angiportuum ad coeli regionem directiones” (I. 6, 1).

E kétféle utcatípus egymásra merőleges utcarendszert, ún. „saktábla”-szisztémát alkot, ahogy ez legtisztább formájában valószínűleg az i. e. V. század végén a görögök által újjáépített Nápoly (Neapolis) esetében valósult meg.<sup>15</sup> Vitruvius nyilvánvalóan ismerte a Magna Graecia-beli görög városok beosztását, amelyek feltehetőleg a Hippodamosz-féle rendszert honosították meg. Ez eltért a szintén

<sup>14</sup> „Collocanda autem oppida sunt non quadrata nec procurrentibus angulis sed circuitio-nibus, uti hostis ex pluribus locis conspiciatur” (I. 5, 2). Magyarul: VITRUVIUS, Tíz könyv az építészetről. Budapest, 1988. 41. Gulyás Dénes fordítása.

<sup>15</sup> Vö. HAMBERG, P. G., Vitruvius, Fra Giocondo and the City Plan of Naples. Acta Archaeologica, vol. XXXVI, København, 1965, 107.

merőleges utcarendszerű, de az utcák között szélesség tekintetében megkülönböztetést nem tevő római szisztémától. Aligha tételezhető fel, hogy Vitruvius ne tudatosan ismertette volna a római helyett a görög városszerkezetet.

A szelekről szólva először (I. 6, 4) négy szelet nevez meg, mégpedig az égtájaknak megfelelően: Solanus, Auster, Favonius és Septentrio. E négyhez később további négyet tesz hozzá: Eurus, Africus, Caurus és Aquilo, és így alakul ki a nyolc szélirány. Leírásának egy másik helyén (I. 6, 10) aztán még további tizenhat nevet sorol fel, aminek következtében immár huszonnégy szélirány szerepel a szélrózsán. Vitruvius ezáltal inkább elméleti jellegű, semmint a gyakorlatban működtethető rendszert mutat be, amelynek alapelve az idő (az órák száma) és az égtájak közötti kapcsolat megteremtése lehetett. Milyen kapcsolat rekonstruálható e leírás alapján a szélirányok és az utcák tájolása, vagyis a városalaprész között?

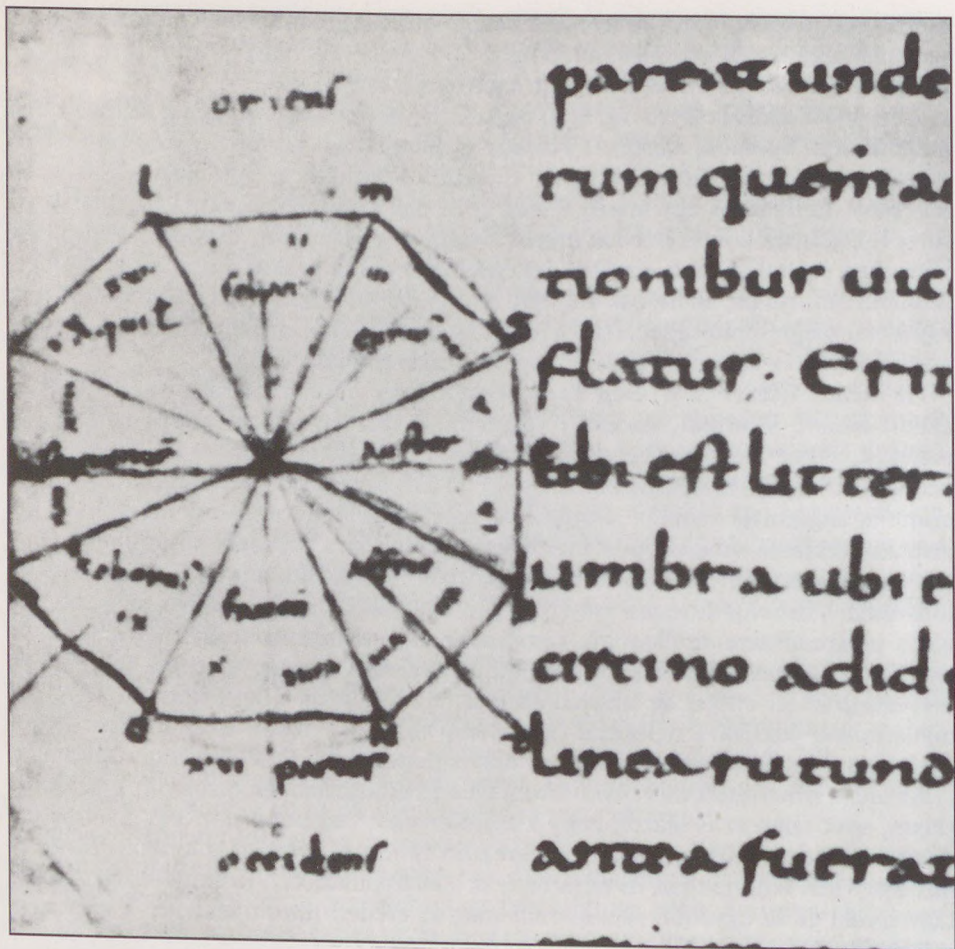
Az idézett fejezet (I. 6) élén az olvasható, hogy „qui si frigidi sunt, laedunt; si calidi, vitiant; si umidi, nocent”, vagyis ha a szelek hidegek, akkor bántóak, ha meleg, akkor megbetegítenek, míg ha nedvesek, akkor ártalmasak. A védekezés pedig, a szövegből kiolvashatóan az, hogy ki kell őket zárni az utcákból („si exclusi erunt ex angiportis venti”). A megoldás már önmagában problematikus, mert két elvet, a saktábla-utcarendszer merőleges vonalait és a szélrózsa középpontosságát kell összeegyeztetni. E követelmény gyakorlati megvalósítása meglehetősen bonyolult, amit Vitruvius hosszan ismertet. Konklúzióként az állapítható meg, hogy a város utcarendszere derékszögű, s szélesebb és keskenyebb utcák (*plateae*, illetve *angiporti*) alkotják. A házak derékszögű, négyzetes vagy négyszögletű tömbökben helyezkednek el ebben az utcahálózatban. Az utcáknak a szelekhez viszonyított tájolását irányuknak a délkörtől (meridian) való 22,5 fokos eltérése adja meg.<sup>16</sup> Vitruvius ily módon látta elméletileg biztosíthatónak a város egészséges levegőjét.

Az általa ismertetett törvényszerűség igen gyümölcsözőnek bizonyult a későbbiekben, amit talán az is igazol, hogy a szélirányokat bemutató rajz (egy nyolcszögű diagram) az egyetlen ábra, amely a legrégebb ismert kéziratban, a londoni Harleianus 2767-ben fennmaradt, és ez látható az első nyomtatott Vitruvius-kiadásban is. Úgy tűnik, ez az egyedüli rajz maradt meg az eredeti illusztrációkból a különféle másolatok során (1. kép).

Miután az utak kitűzése elkészült, kerülhet sor az épületek helyének kijelölésére. Vitruvius hármas rendszerben tárgyalja őket: vallási, köz-, illetve magánépületek. Közöttük az isteneknek szentelt templomok elhelyezésével foglalkozik részletesen. Eszerint a város központjában a védelem isteneinek, Juppiaternek, Junónak és Minervának szentelt templomokat kell felépíteni. Fontos, hogy ezek magaslaton álljanak, mivel így a városfalak könnyebben megfigyelés alatt tarthatók. A többi templom elhelyezése összhangban van a város egyes részeinek rendeltetésével: Mercurius temploma a piacon, Apollóé a színházzal szemben, Herculesé a cirkusz mellett álljon. Fontos továbbá az erkölcsök szempontjából, hogy Venus szent helye a városkapu mellé, míg a polgárok közötti békesség megóvására Mars szent helye a városon kívülre, a gyakorlótér közelébe kerüljön.

<sup>16</sup> A Vitruvius-féle elvnek ez a rekonstrukciója HAMBERG, i. m. 116. skk. szerepel.

1. Szélrózsa ábrázolása  
a legrégebb ismert  
Vitruvius-kéziratban,  
IX. század



Korántsem ilyen részletes a köz- és magánépületek elhelyezésére vonatkozó leírás. Nem határozza meg pontosan az egyes középületek helyét a városi rendszerben, így nem derül ki, vajon a főterre kerül-e egyéb, esetleg az állam szempontjából fontos épület (pl. basilica). Vitruvius kevés érdeklődést mutat a társadalmi problémák iránt. Adottnak veszi a polgárok közötti vagyoni különbségeket, és fontos követelményként említi, hogy a házak előkelőségükkel feleljenek meg a tulajdonos gazdagságának.

Vitruvius városának leírásánál – Platónhoz hasonlóan – nem a létező valóságos városból indult ki. Nem vette alapul a római katonai táborot, a *castrumot* sem, amely a valóságban számos római város alapja volt. Kör alaprajzú, merőleges utcarendszerű városa geometriai szabályosságba igyekszik foglalni az egészségi és kényelmi szempontoknak való megfelelést, a különböző rendeltetésű épületeket és a védelmi

funkciókat. Ismertetéséből a görög minták követése látszik valószínűnek, de a szisztéma bonyolultsága arra mutat, hogy nem pusztán az itáliai görög városok nyomán szerzett gyakorlati ismeretekre támaszkodott. Mint egyes kutatók feltételezik, forrásai között szerepelhetett egy (vagy több) – azóta elveszett – görög építészeti-városépítési traktátus is, amely közvetíthette neki a szélirányokra, az egészségesre, a tájolásra, az asztrológiai törvényszerűségekre és ezek építészeti felhasználására vonatkozó ismereteket.<sup>17</sup> Ez lehet talán a magyarázata a hippodamoszi rendszer, valamint a szélirányok szerinti tájolás továbbélésének a római építészetben. E forrás feltételezése egyben érthetőbbé teszi azt a helyenkénti homályosságot is, amellyel Vitruvius ezt a – szemmel láthatóan nem a gyakorlatból merített – szisztémát ismerteti.

A várossal kapcsolatos Vitruvius traktátusának egy másik helyén, a II. könyv előszavában szereplő Deinokratész-legenda, amely Alexandria alapításával függ össze. Az építész Deinokratész, a leírás szerint, azt javasolta Nagy Sándornak, hogy az Athosz hegyére építsen új várost. Az uralkodónak tetszett a terv, de elvetette, mivel az élelmezést nem látta megoldhatónak. Amikor aztán Egyiptomban megfelelő helyre ért, megbízta az építészt, valósítsa meg várostervezői elképzeléseit: ez a város lett Alexandria.

Az epizód – amelyet Machiavelli is felhasznált a *Discorsiban*<sup>18</sup> – fontos adalék az építész várostervezésben játszott szerepéhez. Ezúttal Nagy Sándor a városalapító (félíg mitikus, félíg valóságos alak, mint a Rómát alapító Romulus), aki a város egészét kigondolja, tekintetbe véve a gazdasági és társadalmi körülményeket is. Szerepe hasonlít a filozófusoknál megfigyelt „törvényhozóéhoz”; bölcs mértéktartással mérlegeli az adottságokat, és látja meg a jó elgondolásokat az építész fantáziadús terveiben. Kettejük viszonyában az építész ezúttal is a teoretikus koncepciók (politikai döntések) kivitelezője, jöllehet saját nézeteit is érvényre juttatja a tervezésben.

Vitruvius művében azonban ennek a mitikus városalapításnak a felidézése nem tölt be semmiféle módszerbeli funkciót. A mű enciklopédikus jellegéből adódóan a szerző szívesen elegyíti szakszerű leírásait narratív betétekkel. A Deinokratész-epizódnak tehát nincs más szerepe, mint a többi hasonló leírásnak: ilyen például a kariatidák mondabeli szerepét vagy a korinthuszi oszloprend keletkezését bemutató elbeszélés.

Úgy tűnik, a Vitruvius-hagyomány az ideális város későbbi történetében két fontos momentumban jelentkezik. Az egyik a merőleges városi utcarendszer, amely már a görögöknél megfigyelhető, és amelyet a hellenisztikus városépítészet és teória örökített Rómára. A másik a középpontosság elve, amely a szélrózsának a városalap-

<sup>17</sup> HAMBERG (i. m. 112.) írja: „Ahogy a dolgok jelenleg állnak, ezt a fejezetet, az általa említett két sémával, egy, azóta elveszett görög traktátusnak kellett inspirálnia, amely várostervezésről, éghajlati és tájékozódási tudnivalókról szólt. Csábító ezt a hipotézist kapcsolatba hozni milétoszi Hippodamossal, az ókor leghíresebb várostervező mérnökével, akinek neve a görögországi Pireusz és a Magna Graecia-i Thurii tervei révén maradt fenn.”

<sup>18</sup> *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio*, I. 1.

rajzra történt vetítéséből adódik. Igaz ugyan, hogy Vitruvius nem sugaras utcarendszerű városbeosztást javasol, de maga az elgondolás igen hatékonynak bizonyult a későbbi korokban, ahol e kettős hagyomány elemeinek váltakozó megjelenését tapasztaljuk.<sup>19</sup>

### 0.3. Az ideális város a középkorban

Jóllehet a középkort az ókorétól gyökeresen eltérő szemlélet jellemezte a városról alkotott elképzelések terén is, bizonyos hagyományok továbbélése megfigyelhető. A megszülető keresztény teológia érthetően elsősorban a *Bibliára* támaszkodott, de például Ágostonnál a platonizmus hatása is érződik. Ágoston átveszi az „égi” és „földi” város koncepcióját, és a *De civitate Dei* szinte egész gondolatrendszerét erre a kettősségre építi fel. Ugyanakkor az ideális emberi társadalom képében a platonizmusból vett eszméket is gyümölcsöztet. A mű címében csak Isten városa szerepel, maga a tárgyalás azonban a földi város (*Civitas terrena*) leírását is tartalmazza. Isten városa és a földi város két misztikus város, amelyeknek lakói egyaránt emberek, de Istenhez való viszonyuk alapján gyökeresen különböznek egymástól.<sup>20</sup> A *civitas* Ágostonnál társadalmat jelent: „Civitas nihil aliud est quam hominum multitudo societatis vinculo adunata” (Civ. Dei, XIII), az emberek olyan közösségét, amelyet azért hoznak létre, mert a benne egyesülők ugyanazokat a dolgokat szeretik. Isten városa az olyan emberek társadalma tehát, akiket Isten szeretete egyesít és tart egybe, míg a földi város az istentelenek társadalma. Az előbbi az Isten városa, az utóbbi az ördögé: „Civitas quarum una est Dei, altera diaboli” – írja róluk tömören Ágoston.<sup>21</sup> További elnevezésük szimbolikus jelentésükre utal: Jeruzsálem a béke víziója (*visio pacis*), vele szemben Babilon a zűrzavar (*confusio*) megtestesítője. Ágoston szerint e kettősségnek megvan a „történetisége”, amennyiben az már az ember teremtésekor létrejött Káin és Ábel között. Nincs azonban eleve kegyes, illetve bűnös emberi társadalom; egyetlen emberi nem létezik, csakhogy két részre osztva: az egyik sorsa az örök gyönyörködés (Istenben), a másiké az örök kárhozat. A két város kívül van téren és időn. Ágoston Isten városát nem helyezi egyértel-

<sup>19</sup> ROSENAU, H., Historical Aspects of the Vitruvian Tradition in Town Planning. Journal of the Royal Institute of British Architects, Vol. LXII, No 12 (1955), 481–487. Az ókori Róma esetében csupán a *De architectura* jelentőségével foglalkoztunk, mivel – nézetünk szerint – ennek volt a legnagyobb hatása az általunk vizsgált reneszánsz korszak elveinek alakulására. Ezzel természetesen nem tekintjük kimerítettnek a római, várossal összefüggésbe hozható irodalmat (amelynek részletes tárgyalására e helyütt nem vállalkozhattunk). Csupán utalni szeretnénk például Vegetius Renatusra, aki katonai traktátusában a *castrum* alapvető leírását adja: FLAVI VEGETI RENATI, Epitoma rei militaris. Recensuit Carolus LANG. Lipsiae, Teubner, 1885. III, 8.

<sup>20</sup> AUGUSTINUS, De civitate Dei. In: Patrologie Latine de Migne, tom. 41., XV. 8, 2; col. 447. Vö. GILSON, E., Les métamorphoses de la Cité de Dieu. Louvain, Paris, 1952. 37. skk.; LANG, S., i. m. 92–93.

<sup>21</sup> AUGUSTINUS, id. kiad. XXI. 1; col. 709.

műen csak a mennybe. Tekintve, hogy Isten városában a társadalom összetartó ereje a hit, ez a város mindenhol létezik és mindenkor: helye tehát az abszolút tér, ideje az örökkévalóság. Isten városa nem azonos az egyházzal, amelynek tagjai között vannak olyanok, akik nincsenek elrendelve az égi boldogságra, és megfordítva, vannak, akik várományosai Isten városának, de nem tagjai az egyháznak. Ezzel analóg módon Ágoston a földi várost nem valamely valóságos városból vonatkoztatja el, és nem is azonosítja az állammal. Nem ítéli el az államot mint olyat, hanem csak annyiban, amennyiben a földön van, és integrálódott az ördög városába, elfogadva annak törvényeit. Az ágostoni „igazi” társadalom minden tekintetben egyenlő, helyesebben különbségek nélküli lényekből áll, akiket a közös dolgok iránti szeretet szervez közösségbe. A társadalom/város élén maga a teremtő Isten áll, aki egyetlen univerzumba foglalja össze a két várost, vagyis a földi várost is.

Felmerül a kérdés, vajon az emberi boldogulást szolgálja-e ez az eszményi város. Vajon lehetséges-e, hogy valamikor létrejön az egyetemes égi társadalom, amely minden emberé, és megszűnik az üdvözülők és a kárhozatra jutók közötti különbség? Ágoston tagadó választ ad erre a kérdésre. Szerinte a kettősség azért nem szűnik meg sohasem, mert mindig lesznek, akik elfogadják a démon törvényeit, és akiket emiatt nem fogad be az Isten városa.

A *De civitate Dei* teológiai mű. Ágoston nem kora társadalmából indul ki, hogy szembeállítva azzal egy eszményi világot, kimutassa fonákságait. Művét nem bírálatnak szánta, amellyel esetleg javítani tudhat és szolgálhatja a jobb emberi társadalom ügyét. Az ókori városokkal szemben az ő eszményi városában nincs megengedve a különböző doktrínák érvényessége. Mint írja, a város összetartó ereje a doktrínában van, amely Isten szeretete, és az ettől eltérő doktrínák, mint földi dolgok, nem számíthatnak türelemre a nem evilági Isten városában. Ágoston tehát az eszményi város koncepcióját eszközként használja azokkal szemben, akik a másfajta teológia hívei, vagyis az eretnekekkel szemben. Ágoston nem foglalkozik a városok társadalmi-politikai struktúrájával, és, ami ezzel összefügg, a városi tér rendszerével. Nincs utalás sem a városok formájára, sem beosztására. Azt mondhatjuk tehát, hogy a *De civitate Dei* semmiféle javaslatot sem tartalmaz, amely a városépítés szempontjából értékelhető lenne, és azok az ábrázolások, amelyek képi megjelenítésére törekedtek, meglehetősen kevés támpontot meríthettek belőle, ennél fogva más ikonográfiai forrásokra támaszkodtak.

Egy hozzá képest kései, XV. századi francia miniatúrán<sup>22</sup> például az Isten városa felhőkön lebeg a földi város fölött. Félköríves mezőben, legfölül a Szentháromság látható, tőle távolabb Mária ül. Alattuk van az égi társadalom gyülekezete, amely fölött angyalok szállnak. A megfogalmazás arra mutat, hogy a szándék valóban „város” bemutatására irányul: a Szentháromság mintha nyitott templomtérben volna, alattuk pedig világosan kivehető a városfal, amelyet tornyok erősítenek meg. A földi „város” közepén ott a katedrális, amely nyilvánvalóan a korabeli valóságból került a képi ábrázolásba. A fallal körülvevett város, amely kör alaprajzú, hét részre

<sup>22</sup> Bibliothèque Nationale de Paris, MSS Franc. 18 és 19, fol. 3v, készítette Maître François. Közölve: LANG, S., i. m. 93/3.

oszlik, mindegyik rész megfelel egy erénynek és egy bűnnek. A falon kívül ördögök veszik körül a várost. A falat itt „lent” is tornyok erősítik.

Egy másik, szintén XV. századi miniatúrán<sup>23</sup> maga Ágoston látható, és felette van Isten városának képe (*I. színes kép*). A fallal övezett város, figyelmes szemlélet után, Rómával azonosítható: felfedezhetők Traianus és Marcus Aurelius oszlopai, a Torre delle Milizie, a Pantheon(?) és Cestius piramisa. Ezúttal tehát már egy valóságos város eszményített képe szerepel mint Isten városa, amely nem egyedülálló eset. Ez a szokás tulajdonképpen már egy jó évszázaddal korábbi, Firenze és Siena esetében is találkozunk hasonló ábrázolásokkal.

Az eszményi városról alkotott középkori elképzelések fontos megjelenési formája a képi ábrázolás. Általában érvényes az a megállapítás, hogy ezeken a város szimbólumként jelenik meg és nem realitásként, úgy, ahogy ezt éppen Ágostonnál tapasztaltuk. A római Santa Maria Maggiore vagy a Santa Pudenziana V. századi mozaikjain például az Égi Jeruzsálem egyszerű kőfalra redukálódik (*II. színes kép*). E sematikus, végletekig egyszerűsített elemekből konstruált, mindenféle perspektivikus távlatot mellőző városképeken a templom általában a város közepén van, és kimagaslik a többi épület közül. Az ábrázolásnak ez a technikája fennmarad szinte a gótika kezdetéig, a XI–XII. századig.

A középkorban uralkodó felfogás szerint a város elsősorban közösség volt, a polgárok közössége, *civitas*. Ilyen értelemben vonzó valami, amit a filozófusok általában idealizáltak.

Már Sevillai Isidorus *Etimológiájában* felbukkan a városi élet magasztalása. Ez az élet úgy jelenik meg, mint a jó megtestesítője: közösségben zajló, civilizált lét, amelyet mint a legjobbat ajánlja a filozófus.<sup>24</sup> Úgy tűnik, ez a felfogás Aquinói Tamásnál teljesedik ki, aki részletesen le is írja, miként képzei el ennek az eszményi létnek az építészeti megjelenését. A *De regno* egyik passzusa alapján szinte egy „ideális város” jelenik meg előttünk. Aquinói Tamás tulajdonképpen a király számára foglalja össze nézeteit a tökéletes városról/államról, mint ajánlást, hasonló módon ahhoz, ahogy a XV. századi humanista városteoretikusok teszik majd a fejedelem (pápa) esetében.

„Ezután az állam vagy királyság alapítójának ki kell választania és ki kell jelölnie a helyeket, amelyeket az állam vagy a királyság tökéletessége számára szükséges dolgok megkövetelnek. Így például, amikor egy királyság alapítására sor kerül, meg kell határozza, mely helyek lesznek alkalmasak városok, gazdaságok vagy táborok számára; hol lehet majd a leveleket tanulmányozni, továbbá a katonáknak gyakorlatozni, hol tudnak az emberek kereskedés céljából összejönni, és így tovább, a többiekét, amelyeket a királyság tökéletessége megkövetel. Ha azonban város alapításáról van szó, meg kell határozza, mely területet szánják majd a templomnak, melyeket a törvényszékeknek és a különféle foglalkozásoknak. Ezenkívül össze kell hívja az embereket, akik majd kijelölik a saját tevékenységeik szempontjából megfelelő helyeket. Végül gondja kell hogy legyen [a városalapítónak] arra, mi szükséges

<sup>23</sup> Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Ms 218, fol. 2r.

<sup>24</sup> *Etymologiarum*, XV. 2. In: *Patrologie Latine de Migne*, tom. 82., col. 535.

az emberek egyéni életfeltételeihez és jólétéhez, mert enélkül a királyság vagy állam sohasem tud fennmaradni.”<sup>25</sup>

Tulajdonképpen e városfelfogás képi ábrázolását látjuk az Ambrogio Lorenzetti által festett sienai falfestményen (*Effetti del Buon Governo in città e in campagna*), amely az igazságos kormányzás áldásos hatásait mutatja be egy boldog városi élet idealizált képén keresztül (*III. színes kép*). Az egyik felirat szó szerint meg is fogalmazza a városi életnek ezt az örömteli mivoltát: „...és milyen édes és békés az élet a városban, ahol ez az erény [az Igazság] van érvényben...”<sup>26</sup>

A város nem háttér, hanem helyszín, és belsejébe egy felemelt nézőpontból tökéletesen beláthatunk. Körben fal húzódik, a városkapu nyitva van, és rajta keresztül élénk forgalom zajlik. A vidék tehát láthatóan nincs elválasztva a várostól, bár a hangsúly félreérthetetlenül a városon van.

Változatos tevékenység figyelhető meg a város belsejében és vidéken egyaránt: szövés-fonás, fémművesség (kovácsolás), kereskedés, gyógyítás, oktatás, földművelés, vadászat. A város közepén (főterén?) egy csoport lány táncol, közöttük egy énekel, és tamburinon veri a ritmust. A kép elemzői már korábban megfigyelték, hogy a tevékenységekben bizonyos rendszer van. Az egyes munkálatok nem pusztán meghatározott évszakokhoz kapcsolhatók,<sup>27</sup> és ennek következtében hónapábrázolásokként is felfoghatók [amiben a Limbourg fivérek által készített *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* című miniatúra-ciklusnak (*IV. színes kép*) előfutárai lehetnek], hanem a középkori *artes mechanicae* megjelenítői is.<sup>28</sup>

A képen nem csupán az említett tevékenységet végzők szerepelnek: vannak még solymászok és vadászok, továbbá látható egy lovon ülő, koronás hölgy is, az őt kísérő lovagokkal: ők képviselik az előkelőket. Felfedezhető tehát bizonyos hierarchia a képen megjelenített társadalomban: ez utóbb említett nemesektől elkülönülni látjuk a városi iparosokat és kereskedőket, tőlük pedig a vidéki földműveseket. A városi élet – már említett – eszményítésén túl ez a társadalombeosztás is Aquinói Tamásra utal: az általa megjelölt társadalmi csoportoknak (*optimates*, *populus honorabilis* és *vilis populus*), úgy tűnik, precízen megfelel a Lorenzetti-féle csoportosítás.<sup>29</sup> Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy egészében világi társadalmat ábrázol, hiszen hiányzik

<sup>25</sup> De Regno. In: Opuscula Omnia. I. Paris, 1927. 341.

<sup>26</sup> „...e come e dolce vita e riposata quella della citta dve servata questa virtu...” A kép részletes elemzését lásd FELDGES-HENNING, U., The Pictorial Programme of the Sala della Pace: A New Interpretation. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXV (1972), 145. skk.

<sup>27</sup> Vö. PÄCHT, O., Early Italian Nature Studies and the Early Calender Landscape. Journal WCI, XIII (1950), 41. skk.

<sup>28</sup> FELDGES-HENNING, i. m. 151. skk.

<sup>29</sup> Summa theologica, I qu. 108 a 2. Vö. SCHWER, W., Stand und Ständeordnung im Weltbild des Mittelalters. Paderborn, Verlag F. Schöningh, 1952. 41–42.: „Tamás, miután kifejtette azt a gondolatot, hogy ugyanabban a közösségben az *officiumok* – bírák, harcosok, földművesek – eltérő mivolta különböző »ordo«-kat hoz létre, ezeket ismét visszavezeti egy hármas rendre: legfelül az »optimates«, középen a polgárok, a »populus honorabilis«, és a hatalmi piramis alapját képező »vilis populus«.”

a képről mindenfajta egyházi személy, ami nyilván a városi megrendelők által szabott követelmények eredménye.

A jól szervezett társadalom építészeti kerete a város. Lorenzetti képen ezt Siena jeleníti meg: a *Palazzo Pubblico*, valamint a kép bal szélén levő (ugyan mintegy húsz évvel a kép elkészülte után ráfestett) dóm és harangtorony alapján vitathatatlan az azonosság. Bármennyire is realiztikus azonban ez a bemutatás, mégsem a valóságos Siena jelenik meg a képen. Mint ezt fényképekkel összehasonlítva kimutatták, Siena sohasem látszik így ebből a szögből.<sup>30</sup> A festő tehát a város lényegét adta vissza, mégpedig idealizálva, mint eszményi várost. Ha ezt a törekvést belehelyezzük az ismert középkori szemléletbe, amely a *civitast* a Mennyei Jeruzsálem másának tekintette, akkor ezen a Siena-ábrázoláson is ezt a párhuzamot kell kifejezve lássuk. Mint bebizonyították, e párhuzam megteremtésére tudatosan törekedtek is a korabeli Sienában.<sup>31</sup>

\*

Az ókori világ, úgy tűnik, három jelentős hagyományt örökített a középkorra, amelyeket aztán az, több-kevesebb módosítással, tovább hagyományozott a reneszánszra: ezek a keleti hermetizmus, a zsidó Mennyei Jeruzsálem hagyománya és a görög-római tradíció. Az egyiptomi eredetű hermetikus-mágikus hagyománynak, amely egy asztrológiai felfogásban koncipiált városideát jelent, minden bizonnyal vannak kapcsolatai a héber eredetű Mennyei Jeruzsálem-elképzelésekkel csakúgy, mint Platón elgondolásaival a tökéletes városról és társadalomról. A reneszánsz kezdetén a platonizmus és a hermetikus tradíció egyszerre jelentkezik Marsilio Ficino és Pico della Mirandola filozófiájában, de Campanella és Andreae utópisztikus elképzelései sem érthetők meg a *Picatrix*-ből idézett gondolatok nélkül. Ezúttal a zsidó kabaláról és más, mágiával kapcsolatos filozófiáról nem is szólunk. A reneszánsz korában ezek a hagyományok továbbélnek, mégpedig elsősorban a formák, az ikonográfia terén. Fontos momentum, hogy a Mennyei Jeruzsálem lekerül a földre, és Isten városából az ember városa lesz. Felerősödik a város és a társadalom összefüggésének tudata: e két tényező korszakunkban elválaszthatatlan lesz egymástól. Ez persze nem jelenti azt, hogy a városi forma ne hordozna a reneszánszban is szimbolikus jelentést. A neoplatonizmus és a hermetikus tradíció egyaránt átörökíti a kozmikus makrokozmosz és az emberi mikrokozmosz közötti megfelelés elvét, az antropomorfizmuson alapuló ikonográfiát, továbbá az eredetileg mágikus jelentésű emblémákat.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Lásd ROWLEY, G., Ambrogio Lorenzetti, I. Princeton, N. J., Princeton Univ. Press, 1958. 112. skk.

<sup>31</sup> BRAUNFELS, W., *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*. Berlin, 1953. 85.: „Siena városában egy másik Jeruzsálemet akartak felismerni.” Lásd még FELDGES-HENNING, i. m. 160.

<sup>32</sup> *La città come forma simbolica. Saggi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento*. Saggi di Francesco Paolo FIORE, Paolo MARCONI, Giorgio MURATORE, Enrico VALERIANI. Roma, 1973.

Ami a város alaprajzi sémáját illeti, két, lényegileg eltérő szisztéma jut el a reneszánszig: a merőleges útrendszerű és négyszög alaprajzú, valamint a radiális rendszerű, centrális. Ez utóbbinál lehetséges a radiális helyett a koncentrikus felépítésű középpontosság. A négyszög alaprajz a bibliai Mennyei Jeruzsálem sémája, a merőleges útrendszert Hippodamosz és a római *castrum* hagyományozza a reneszánszra. Morus városában, Amauroszban látjuk viszont ezt a sémát.

A másik séma esetében a középpontos rendszer a lényeg; Adocentyn itt az arche-típus, amely valószínűleg Platón *Törvények* című művének városi formájára is hatással volt. Gyakori ennél a formánál a koncentrikus beosztás, ami például Platónnál is megvan. Mint hangsúlyoztuk, a középpontosság a lényeg, maga az alaprajzi forma lehet kör is, négyzet is: mint Doni, illetve Andreae esetében. A reneszánsz folyamán a centrális-radiális séma volt az elterjedtebb, és az ideális városok építész-teoretikusai csakúgy ezzel kísérleteztek, mint az utópiák szerzői és az erődtervező hadmérnökök.



# IDEA

1915

The first part of the book is devoted to a general introduction to the subject of the history of the world. The author discusses the various theories of the origin of the world and the different views of the nature of the universe. He then proceeds to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. The second part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. The author discusses the various theories of the origin of the world and the different views of the nature of the universe. He then proceeds to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.

The second part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. The author discusses the various theories of the origin of the world and the different views of the nature of the universe. He then proceeds to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.

The third part of the book is devoted to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day. The author discusses the various theories of the origin of the world and the different views of the nature of the universe. He then proceeds to a detailed account of the history of the world from the beginning of time to the present day.



# I. Az ideális város a XV. századi itáliai építészetelméletben

Végigtekintve a XV. század második felének városelméletein, talán az a leginkább szembeötlő jellegzetesség, hogy azok többé elsősorban nem a filozófia vagy a teológia szférájában születtek, hanem az építészetelméletében. Míg a század első felének humanistái szinte a középkorias szövegmagyarázók módjára viselkedtek a klasszikus szövegekkel szemben, addig a század második felének teoretikusai már saját elveiket vetették papírra.

Aligha tévedünk, ha e megváltozott helyzet kulcsfiguráját Albertiban látjuk. Alberti több vonatkozásban kezdeményezője volt egy új szemléletnek. Kidolgozta az építészet és a városépítés új elméletét, és ezzel az építészetet tudományos szintre emelte. Művében a gyakorlati problémák filozófiai rendszerbe ágyazottan jelennek meg, és az építészet, valamint városépítés az egész emberi élet ésszerű megszervezésének kérdésévé tágul. Ezzel az eszményi város végérvényesen lekerül a földre, hogy egy harmonikus emberi társadalom szintere legyen. Ez a városkép többé nem teológiai elvek illusztrációjaként született vízió, hanem az emberi boldogulást szolgáló, racionálisan megalkotott program.

## I. I. Egy eszme születése. *A De re aedificatoria*

Leon Battista Alberti, firenzei humanista és építész volt a korai reneszánsz legjelentősebb művészeteteoretikusa. Írt elméleti művet a festészetről, a szobrászatról és az építészetről: mintegy kidolgozva e művészeti ágak „poétikáit”. Az építészetről írt igen terjedelmes, tíz könyvből álló művét 1452-ben, Rómában fejezte be, és mutatta be pártfogójának, V. Miklós pápának. Kiadására azonban nem került sor, valószínűleg azért, mert a szerző élete végéig javítgatta a szöveget. Az első nyomtatott kiadás több mint tíz évvel Alberti halála (1472) után jelent meg Firenzében.<sup>1</sup> Ez a kiadás latin nyelvű, és nem tartalmaz illusztrációkat. Minden későbbi kiadásban tehát, ahol

<sup>1</sup> Leonis Baptistae Alberti de re aedificatoria. Firenze, Nicolò di Lorenzo Alemano, 1485.

rajzok szerepelnek, mások által készített grafikai megoldásokat látunk. Első olasz nyelvű kiadása több mint fél évszázaddal később, 1550-ben jelent meg.<sup>2</sup>

Az első fontos kérdés, amely a *De re aedificatoriá*val kapcsolatban felmerül, az viszonya Vitruvius művéhez, a *De architecturá*hoz. Alberti műve semmilyen vonatkozásban sem kíván az antik traktátus modernizált változata lenni: nem idéz belőle passzusokat, nem kommentálja megállapításait és nem törekszik azok aktualizálására. Szerzőnk tehát szakított a Vitruvius-művel kapcsolatos korábbi humanista hagyománnyal, amely döntően filológiai szempontból közeledett hozzá, és ő mint építészeti forrást használta fel saját gondolatainak a kifejtéséhez. Szinte minden megállapításában Vitruvius nézetéből indult ki, és a tartalmi kérdéseken túl modellként használta módszertani és szerkezeti vonatkozásban is (a tárgyalás menete, a mű tíz könyvre osztása stb.). Ugyanakkor azonban élesen elítélte Vitruvius homályosságát, otromba latinságát és a görög kifejezések használatát (VI. könyv, 1. fejt.).

Egy választékosabb latin stílus érdekében szabatos nyelvi szerkezeteket használ, és arra törekszik, hogy érthető szöveget hozzon létre. De miként lehet magának a latin nyelvnek a választását magyarázni, amikor a traktátussal kifejezetten gyakorlati célokat akart elérni, és a latin a művelt humanisták körében volt csupán nehézségek nélkül érthető? Valószínűnek tűnik, hogy Alberti művéből nem csupán gyakorlatias traktátust, hanem ugyanakkor tudományos értekezést is akart csinálni, amire a szövegben szereplő klasszikus hivatkozások a bizonyítékok. A választékos (cicerói) latin nyelv használata az építészet felértékelésének eszköze lehetett.<sup>3</sup> A *De re aedificatoria* tehát egy szuverén alkotó önálló műve, sőt műfajt teremtő vállalkozása.<sup>4</sup> Az általa életre hívott mű/műfaj az építészetet mint az élet minden szférájára kiterjedő

<sup>2</sup> L'architettura di Leonbattista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli... Firenze, L. Torrentino, 1550. Felhasznált kiadás: L'Architettura (De re aedificatoria). Testo latino e traduzione a cura di G. ORLANDI. Introduzione e note di P. PORTOGHESI. Milano, Ed. Il Polifilo, 1966. Lásd még B. SZŰCS M., Alberti. Budapest, Corvina, 1967. 129/17. j.

<sup>3</sup> Alberti – eltérően a klasszikus szóhasználatról – *urbis*nek mondja a várost. Tudjuk, hogy az ókori római gyakorlatban a városnak különféle kategóriái, helyesebben „rangjai” voltak. Vitruvius szövegében, ennek megfelelően, az *oppidum*, *municipium* stb. kifejezések szerepelnek, akkor is, ha a városról általában van szó („Collocanda autem oppida sunt...” stb.). Az *urbs* kifejezést a Római Birodalomban egyetlen várossal kapcsolatban használták, és ez Róma volt. A középkorban a várost a *civitas* szóval jelölték. Csak feltételezni tudjuk, mi indította Albertit arra, hogy ezt a sajátos megoldást válassza. Egyfelől valószínűleg szakítani igyekezett a középkori felfogással, és ezt a szóhasználatban is kifejezésre akarta juttatni, másfelől nyilván nem nyúlhatott vissza a Vitruvius által is követett városkategóriákhoz. Bizonyára tudatosan nevezte a várost az egykor csak Rómára érvényes terminussal, hiszen a pápai udvarban, ahol működött, az egykori Város nagyszerűségének feltámasztása volt a program. Alberti nézeteiről a fontosabb művek a következők: DEL FANTE, L., La città di Leon Battista Alberti. Firenze, Alinea Ed., 1982. 60., továbbá KRAUTHEIMER, R., Alberti and Vitruvius. In: Studies in Western Art, II. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art. Ed. Ida E. RUBIN. Princeton, N. J., Univ. Press, 1963. 42–52.

<sup>4</sup> Alberti traktátusának műfaji kérdéseiről lásd CHOAY, F., La règle et le modèle. Paris, 1980. 24. skk. Az építészet filozófiai felfogásáról lásd CANCRO, C., Filosofia ed architettura in Leon Battista Alberti. Napoli, Morano Ed., 1978, különösen a IV. rész.

alkotótevékenységet tükrözi vissza, és a benne szereplő elvek az alkotás racionális megszervezését célozzák.

A terület, ahol az alkotófolyamat az építész számára a maga teljességében kibontakozhat: a város. Alberti építész a társadalom életének ésszerűen elrendezett és harmonikusan alakított keretét teremti meg.

„A De re aedificatoria előrevetíti az embernek mint építésznek a fogalmát, mint annak a polgári társadalomnak a megszervezőjét, amely a városi házak célszerűségében és méltóságában találja meg a maga megfelelő elrendezését. Az antikvitás tanulmányozásából született, amelynek a szerző a római környezetben szentelte magát, és hatott rá a városköztársaságok építészetének hagyománya, amely iránt olyan humanisták is fogékonyak voltak, mint Bruni: a mű úgy van felépítve, mint egy ideális várossal szóló traktátus, nem mentesen ugyan platonikus hatásoktól, mégis belesimulva a firenzei humanizmusnak egy jól elrendezett, korabeli intézményeivel kapcsolatot tartó város létrehozására irányuló törekvésébe” – foglalja össze Tateo ezt a jelenséget.<sup>5</sup>

Láttuk az Előzményekben, hogy Vitruvius számára a városnak nem volt ekkora jelentősége. Javasatai, amelyek a tájolóssal, a beosztással, a fal formájával és hasonlókkal kapcsolatosak, alapvetően gyakorlati jellegűek, és a problémákat mondhatni tisztán építészeti szempontból vizsgálja.

Alberti szemléletében a leglényegesebb újítást talán a társadalom kérdéseinek szentelt figyelemben vehetjük észre. Városa nem zárt rendszer, hanem az emberi kapcsolatok változékony színtere. Történetileg nézve már a *comune*, azaz a városi önkormányzat kora utáni állapotoknak megfelelően a város hatalmi központ is, amelyben számolni kell az egyeduralkodó létevel. Mély vagyoni és társadalmi különbségek vannak az egyes osztályok között, és a tömegmegmozdulások példái ismertek teoretikusunk előtt. A konkrét tapasztalat azonban az általa rajzolt társadalomképnek csupán egyik forrása, mivel lépten-nyomon találkozunk olyan kitételekkel, amelyek Platónról származnak.

Hozzá kell ehhez számítsunk egy harmadik tényezőt is, mégpedig az olykor túlzásba is vitt racionális és higiéniai szempontokat, amelyek abszolutizálják a város ideális jellegét.

Mindezek folytán egy lényegében arisztokratikus szemléletnek megfelelően a „kiválóak” életmódja és építésze iránt érdeklődik elsősorban, és fontosnak tartja megvédeni őket az „őrült köznép” esetleges lázongásaival szemben.

A szempontok imént látott összetettségének következménye pedig az, hogy – mint alább látni fogjuk – a város berendezkedésének leírásában igen sok ellentmondás van.

A konkrét tárgyalásra térve, Alberti szerint a várost háromféle szükség hívta életre: kezdetben az élet alapvető szükségletei, aztán a funkcióknak való megfelelés, végül pedig a kényelem. Ezek alakítják a város építését, és hozzájuk járul még az emberek közötti társadalmi különbségek szempontja. Az ész és a szabad művészetek ismerete alapján (Platónhoz hasonlóan) három embercsoportot különít el a

<sup>5</sup> TATEO, F., Alberti, Leonardo e la crisi dell'umanesimo. Bari, Laterza, 1971. 21.

társadalomban: a legkiválóbbakat, aztán azokat, akik afféle hivatalnokok meg katonák, végül az összes többi, akik ezekkel együttműködnek.<sup>6</sup>

A legkiválóbbak (*primates*) az állam legfontosabb tisztségei mellett az egyházi hivatalokat is betöltik, ami az állam irányításának egyik területe. Az államnak és az egyháznak ez a viszonya abban is kifejezésre jut, hogy az épületek között nem alkotnak külön kategóriát a „szent” épületek. Az eddigiek alapján hierarchikus társadalom képe bontakozik ki előttünk. Nincs szó az állampolgárok közötti egyenlőségről, hanem éppenséggel határozott különbségről. Alberti annyiban idealizálja a közösségnek ezt a formáját, hogy harmonikusnak ábrázolja a kiválóak és a tömeg viszonyát. A kormányzóknak (platóni mintára) erkölcsi kötelessége méltányosan élni a hatalommal és igazságosan alkalmazni a törvényeket. Természetesnek veszi a kiválóak privilegizált helyzetét, társadalmi, vagyoni és politikai téren egyaránt. Ugyanakkor a nép (*ignobiliores*) helyzetét nem tekinti kiszolgáltatottnak és igazságtalannak. Idealizálásának alapja az a humanista optimizmus, amely elképzelhetőnek tart egy ésszerű, konfliktusmentes emberi közösséget.

A társadalom kettéosztását a város kettéosztása követi: Alberti ezt úgy képzei el, hogy egy tágabb körfal magában foglal egy belső, szűkebb körfalat. Az ötödik könyv fejezetei (1., 9. és 13.), amelyek ezzel foglalkoznak, nem adnak azonban egyértelmű útbaigazítást arról, vajon kik kerülnek a belső falgyűrűbe, és kik a külsőbe. Egyszer ezt olvassuk:

„A tehetős polgárok, akik a tágas helyeket kedvelik, joggal engedik meg maguknak, hogy az első körfalon kívül lakjanak, szívesen elhagyva a központot, ahol a fórum közelében mézsárszék, műhelyek és élelmiszerárusok bódéi vannak; ...” (V. 1).

Egy másik helyen aztán, éppen ellenkezőleg, a legfontosabb állami középületeket helyezi a város központjába: a szenátust, a curiát (bírószéket) és a templomot, sőt alább az arzenált, valamint a gabonaraktárakat is itt találjuk. Nem érdemes hosszan elidőzni ennek (és más) ellentmondásnak a lehetséges feloldásánál: azt azonban nem tartjuk valószínűnek, hogy az okát az Alberti-mű rendszerességének hiányában kell látni. Elképzelhetőbb, hogy a fentebb már említett többféle szempont érvényesítéséről van szó, és Alberti mindegyik szerint megvizsgálja, vajon melyik beosztás a leghelyesebb. Ha például a társadalmi és politikai szempont után a funkcionális és higiéniai megfontolásokat veszi alapul, akkor joggal helyezi a kertés palotákat az „elővárosokba”, míg az egyszerűbb emberek házeit, a kézművesek műhelyeit és a pénzváltó helyeket a „belvárosba”.

Az egyes iparágak elhelyezésénél a munka finomsága, illetve durvasága alapján differenciál: a legnemesebbnek tartott mesterségek üzői kerülnek a főtérre és annak közelébe, vagyis a bankárok, az ékszerészek, ezüstművesek és hasonlók. Olyanok, mint például a szabók és a kovácsok, a főtértől távolabb kerülnek, míg a kellemetlen szagot árasztó munkák végzői, amilyenek a tímárok, olyan helyen fognak működni, ahol a polgárokat a legkevésbé zavarják (VII. 1).

<sup>6</sup> A társadalom felosztásában Platón követi (vö. Állam, IV. 420–421), de több ponton eltér tőle: például nem tekinti a társadalmat olyan szigorúan hierarchizáltnak, mint a klasszikus szerző (IV. 1).

Mint említettük, történelmi realitás volt az egyeduralom kialakulása, amit humanista építésünk – bármennyire ellenzett is – kénytelen volt tekintetbe venni városa beosztásánál. Két formáját különbözteti meg, a királyságot és a zsarnokságot: ezek annyiban vannak hatással a város alakítására, hogy a királynak csak a külső ellenséggel szemben kell megerősítenie városát, a tirannusnak azonban a saját alattvalóival szemben is védekeznie kell. Egyéb különbségek: a „szabad” nép a sík területre, alföldre települ, míg a zsarnok nagyobb biztonságban érzi magát a hegyek között; az előbbi város élete békés és nyugodt, az utóbbié nyugtalan és zavaros. Más helyre kerül a királyi palota (*regiae domus*) és más helyre a tirannus erőssége (*arx*), de mind az elhelyezésüket, mind pedig a viszonyukat tekintve Alberti leírásában felfedezhetők bizonytalanságok és ellentmondások.

„A király lakhelye számára az a megfelelő, ha a város közepén van, könnyen megközelíthető és gazdagon díszített, és inkább az eleganciája és a kifinomultsága révén tűnik ki, semmint a nagyságával. A zsarnok lakhelyét viszont oda teszik, ahova egy erősséget, és mint ilyen, nem lehet megmondani, vajon része-e a városnak, vagy kívül van rajta. Ezen kívül, a királyi palota közelében méltó díszként szolgálnak a látványosságok épületei, a templom, a kiválóak lakóházai; míg a zsarnok lakhelye egy jó darabon elkülönítve kell álljon minden környező épülettől” (V. 3).

Ismét találkozunk tehát a város központjára vonatkozó kijelentések közötti ellentmondással, amelyet korábban már megkíséreltünk feloldani. Ami a tirannus erődítésének helyét illeti, a bizonytalan megjelölés valószínűleg azt jelenti, hogy olyan feudális várról van szó, amely nincs kapcsolatban a várossal.

Az egyes épületek városon belüli rendjében kiemelkedő jelentősége van a templomnak is, amely a vallásos áhitatot szolgálja, de egyben a legmagasabb rendű esztétikai értékeket is hordozza:

„Semmi kétség, másfelől, hogy a vallásos kultusz számára nagy fontosságú dolog rendelkezni oly módon épített templomokkal, amelyek gyönyörűségükkel elragadják a lelket és örömteli csodálattal töltik el. . . Ezért azt ajánljuk, hogy a templom olyan szép legyen, hogy lehetetlenség legyen nála nagyszerűbbet elképzelni, minden részletében oly módon legyen alakítva, hogy a látogatók belépve, a meglepetéstől és csodálattól bénultan álljanak e látvány előtt, s váltsa ki belőlük az elragadtatott felkiáltást: ami szemünk előtt van, az valóban méltó hely az Isten számára” (VII. 3).

Az eszményi templom kör alaprajzú, harmonikus arányokkal alakított épület, amely a maga – Vitruvius által sugalmazott – emberi harmóniáival az isteni tökéletességet igyekszik kifejezni. Az épület arányai és az emberi figura közötti kapcsolat forrásának Vitruvius tekinthető; ő az, aki megfogalmazza, hogy a helyesen formált épületnek a szabályos emberi alak arányait kell követnie. Vitruvius ezt a templomokról szóló részben (III. 1) fejt ki, tehát ő is az egyházi épületeket tartotta az esztétikailag legértékesebbeknek. Ehhez járul a körnek mint a legtökéletesebb formának a magasztalása; platonikus hagyományokból kiindulva ebben az alakzatban látja a makrokozmosz és a mikrokozmosz közötti megfelelés szimbólumát.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Lásd WITTKOWER, R., Alberti programja az eszményi templomhoz. In: Uő, A humanizmus korának építészeti elvei. Budapest, Gondolat, 1986. 18–24. Az épület (templom) mikrokozmoszként való felfogása az Albertit pártfogoló pápa, V. Miklós irataiban is felbukkan:

Itt, a kör tárgyalásánál kell szólnunk a város alaprajzáról, amely – úgy tűnik – összefügg a formaalkotás általános problémájával. Már a falak tárgyalásakor feltűnt, hogy azok kör alakúak. Alberti azonban nem intézi el ilyen egyszerűen a kérdést, és ebben a vonatkozásban újra felbukkannak azok a bizonytalanságok, amelyeket más megfogalmazásaiban már észrevettünk. Nem deklarálja egyértelműen, hogy a városnak ilyen vagy olyan formájúnak kell lennie, aminek oka megint csak a többféle szempont érvényesítése lehet. A szabályos geometriai séma uralkodóvá tétele ugyanis ellentmondana a domborzati viszonyokat figyelembe vevő szemléletének. Egyes megállapításaiból ugyanakkor az derül ki, hogy a város számára a kört tartja a legszerencsésebb formának, és a középpontos rendszert a legjobb beosztásnak. A körnek mint a legmegfelelőbb alaprajzi formának az ajánlása Alberti szövegében szó szerint olvasható:

„Az előzőekben tisztáztuk már, hogy az összes város között az lesz a legmegfelelőbb, amelynek kör alaprajza [*rotunda*] van; a legjobb védelme annak van, amelynek falai kanyargós vonalúak, ahogy Jeruzsálemnél is volt, Tacitus leírása szerint” (IV. 3).

Ez a megállapítás két szempontot egyesít. A falak vonalvezetését a védelem szabja meg, és ebben Alberti ellentmond Vitruviusnak, aki – mint emlékszünk – a folytonos körfalat javasolta. Emellett a körformát nyilvánvalóan szimbolikus jelentéstartalma miatt ajánlja, tudjuk ugyanis, hogy Alberti mélyen meg volt győződve e forma tökéletes mivoltáról.

Említettük, hogy az Alberti-féle szemlélet összefüggést lát az emberi test és az épület között: ugyanez az analógia a város vonatkozásában is megvan:

„És ha igaz az, amit a filozófusok mondanak, hogy a város olyan, mint egy nagy ház, és a ház a maga részéről egy kis város, nem lesz helytelen azt gondolni, hogy egy ház részei magukban kis lakások... És amint a lélekkel bíró lényben minden testrészt illeszkedik a többihez, ugyanúgy az épületen minden résznek meg kell felelnie a többinek...” (I. 9).

Majd alább: „... említettük már más helyütt, hogy a ház egy város kicsiben. Következésképpen azt kell hinnünk, hogy a város jellegzetes alkotóelemeinek csaknem mindegyike megtalálható a házban” (V. 14).

A szövegben a „lélekkel bíró lény” említése azt sugallja, hogy az épületet valamely élő organizmus mintájára képzelet el. Ez a lény pedig nem egyéb, mint az ember.<sup>8</sup> Utaltunk már e gondolat vitruviusi eredetére, amelyet most a városra is érvényesnek látunk. Tudjuk azonban, hogy ez az elv általánosan érvényes volt a XV. század második felében, és hogy alapvetően neoplatonikus indíttatású. A *Theologia Platoni-*

---

„Azt [a templomot] néhány igen tudós férfiú valóban úgy tekintette, mint ami az egész világ hasonlatosságára van alkotva, ahogy a görögök az embert kis világnak nevezve tisztelték.” A szöveget T. MAGNUSSON (*Studies in Roman Quattrocento Architecture*. Stockholm, 1958) idézi a Giannozzo Manetti-féle pápa-életrajzból.

<sup>8</sup> Lásd erről részletesebben MARCONI, P., *Il problema della forma della città nei teorici di architettura del Rinascimento*. Palladio, N. S. 22, 1972, 1–4, 49/b old., továbbá MURATORE, G., *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*. Milano, 1975. 92. skk.

cában együtt szerepel a körforma, valamint az épület- és emberi arányok analógiája, amely egy, Isten által tökéletesre alkotott világ ember általi utánozhatóságának hitén alapult.

„Minden lélek dicséri a körformát, alig hogy megismerte, és nem tudja, miért dicséri. Így dicsérjük mi az építészeti művekben . . . a falak szép arányát, a módot, ahogy a köveket elhelyezték . . . , az ablakok formáját és elrendezését; ugyanígy az emberi testen a testrészek arányát, vagy egy dallamban a hangok összecsengését.”<sup>9</sup>

A szépséget tehát a lélek ösztönösen fedezi fel a világban, aztán a saját alkotásai-ban igyekszik azt megvalósítani. A harmónia, amely Isten révén lett a világ dolgai-nak sajátja, ily módon fog visszatükröződni az ember műveiben. Alberti, aki ismerte a neoplatonikus filozófiát, közvetlenül meríthetett Ficinótól, de az sincs kizárva, hogy rajta kívül más gondolkodóktól is. Így például Nicolaus Cusanustól, akivel – a személyes ismeretségen túl – szoros gondolati kapcsolatot mutat. Mint Ernst Cassirer rámutat,<sup>10</sup> Alberti elsősorban a formaalkotási problémák kidolgozásánál támaszkodott Cusanus matematikai-filozófiai elveire. Ismeretes, hogy a kör védelmi és szimbolikus jelentősége ellenére nem válik kizárólagos alaprajzi előírássá; Alberti nem törekszik absztrakt geometriai sémába merevíteni a várost.

„Könnyű megérteni – írja –, hogy a város körvonala és részeinek beosztása a helyszínek változatossága szerint változni fog: magától értetődő például, hogy ha hegyek közé építenek, nem lesz lehetőség a falakat kör alakúra megépíteni, vagy négyzet, illetve más alakúra, olyan szabadsággal, amellyel a nyílt alföldön lehet tervezni” (IV. 3).

Nincs tehát szó semmiféle elméleti meggondolásnak a valóságra történő ráerősza-kolásáról. Alberti városa ilyen szempontból nem egy minden vonatkozásban precízen kidolgozott „ideális város”, mivel a sémát létrehozó aránytani és szimbolikai elv minduntalan szembesül a gyakorlati meggondolásokkal.

„Ember és természet, emberi ráció és természeti törvény kölcsönösen kiegészítik egymást; és az ideális város egyszerre a természetes város és a racionális város: a várost, amelyet emberi értelem és mérték szerint alkottak, de egyben az a város is, amely tökéletesen megfelel az emberi természetnek” – látja meg Alberti városának lényegi kettősségét Eugenio Garin.<sup>11</sup>

Ami mármost a város beosztását illeti, az utcákról és a terekről kell szólnunk. Általánosságban megállapíthatjuk, hogy ezek leírásában Albertit jelentősen befolyá-solják a Vitruviusnál olvasottak, valamint Rómában szerzett személyes tapasztalatai. E hatásoknak tudható be, hogy fontosnak tart olyan épületeket, mint a diadalív és hasonlók, továbbá hogy a leírásnál klasszikus terminológiát használ, mint például *forum* stb. Az utcák iránya és rendszere nem alkot geometrikus szisztémát. Nincs előírva, hogy az utcák szükségképpen egyenesek legyenek: szerzőnk lehetségesnek tartja, hogy vonalukat megtörjék vagy meghajlítsák. Nézete szerint ellenszenves, ha

<sup>9</sup> FICINO, M., *Theologia Platonica sive de immortalitate animae*, Lib. XI, Cap. V, fol. 255; idézi CASSIRER, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig, 1927, olasz kiad. Firenze, 1974. 106.

<sup>10</sup> I. m. 86.

<sup>11</sup> GARIN, E., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*. Bari, 1965. 35–36.

az egyenes utcák miatt a város nagyobbak látszik a ténylegesnél, ugyanakkor a hajlított vagy megtört utcán nem nyargal akadálytalanul végig a szél, valamint benne haladva minduntalan újabb látvány nyílik meg szemünk előtt. Pontosan ilyen, esztétikai megfontolásból helyesli, ha az utcákat szegélyező házak árkádosak és egyforma magasak.

„Ami a városi utcákat illeti, a jó kövezeten és a tökéletes tisztaságon kívül, kiválóan fogja díszíteni őket két, azonos tervezésű árkádsor vagy házsor, amely egyenlő magas” (VIII. 6).

A városszövetben több tér is lehetséges; nagyságuk szerint a kisebbek inkább parkoknak képzelhetők el, latinosan hangzó nevük *trivium*, míg a nagyobbak igazi terek, nevük *forum*. Elsősorban tehát méreteik szerint különböznek:

„... valóban, a trivium nem más, mint kisméretű forum. Platón ajánlotta,<sup>12</sup> hogy a trivium olyan tér legyen, ahol olykor összejöhetnek és együtt lehetnek a kisgyermeket szoptató dajkák. ... és persze díszére válik mind a triviumnak, mind a forumnak egy elegáns oszlopcsarnok, amely alatt az idősek sétálhatnak, üldögélhetnek, pihenhetnek és kölcsönösen ügyeiket intézhetik. ... a forumot elfoglalhatja a pénzpiac vagy a zöldségpiac, vagy az állatpiac, továbbá a fapiac és így tovább. E forumok mindegyik típusának legyen meg a városban a helye és saját díszé” (VIII. 6).

Az oszlopcsarnok és a határoló épületek árkádjai egységes látványt alkotnak. Itt említendő az a nézet, amely szerint az Urbinóban és Baltimore-ban őrzött, ideális várost ábrázoló két táblakép Alberti elveinek hatását mutatná.<sup>13</sup> Függetlenül a vélemény igazolhatóságától, a leírás és a képek szoros azonosságot mutatnak; ha szemügyre vesszük a festményeken ábrázolt teret, megőrökítve látjuk mindazt, amit Alberti szövegét olvasva magunk elé képzelünk. Nem lehet kétségünk: ez a harmónia, a tiszta tökéletesség „urbanisztikai” eszközökkel megfogalmazott képe.

A város beosztásához tartozik az egyes épületek elhelyezésének problémája is. A korábban említetteken kívül három érdemel külön említést: az iskola, a kórház és a börtön. „Közösségi” auditoriumokat és iskolákat említ (*publica auditoria et scholas*), amelyek városi zajtól távol, bűztől mentes helyen épüljenek. Legyenek olyanok, ahol a magány és nyugalom lehetővé teszi az elmélyülést és a nehéz kérdésekkel való foglalkozást (V. 8). A kórházak elhelyezése is nagy körültekintést igényel; ezek egy részét a városon belül, más részüket (talán ezek a járványkórházak) a falakon kívül kell felépíteni. Antik minták alapján a börtönök három típusát különbözteti meg, a bűnök és a büntetés súlyossága szerint. Ami a harmadikat, a legsúlyosabb börtöntípust illeti, feleslegesnek ítéli a túlzott kegyetlenséget, a föld alatti sötét üregeket: ezek nem szolgálják a törvényt, és ellentétesek az emberi értelemmel is (V. 13).

\*

<sup>12</sup> Állam, IX. 460 c-d.

<sup>13</sup> „... Kimball fő tétele kétséget kizáróan megáll: a két táblaképen ábrázolt építészet szoros kapcsolatban van Leone Battista Alberti elveivel, és valóban úgy lehet felfogni, mint az ő építészeti stílusának posztumusz következményét.” KRAUTHEIMER, R., *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: The Baltimore and Urbino Panels*. *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXIII (Juin 1948), 328.

Alberti városa elsősorban filozófiai és csak másodsorban építészeti/urbanisztikai alkotás. Az első nagyszabású gondolatrendszer a reneszánszban, amely az emberi társadalom rendszerbe foglalására vállalkozott. Ennek adekvát kerete a város, amely nem utópia, hanem racionális emberi világ. Mintája az antik városállam, a polis, a maga fórumával, szabad emberi közösségével és demokráciájával. Alberti számára a polis a szabadság humanista ideáljának szimbóluma, akkor is, ha kénytelen szembenézni a valósággal, azaz a *comune* hanyatlásával és a fejedelem erősödő egyeduralmával. Az egyszemélyi hatalomról és a zsarnokról írt sorok jelzik az eszményi szabad közösségről alkotott látomás korlátait.

Mindemellett fontos a város geometrikus szabályosságának hangsúlyozása, ami elsősorban nem a formájában, hanem a részek között posztulált harmóniában és arányosságban jelentkezik. Minthogy Alberti a várost egy nagy háznak tekinti, esetében is érvényesíti azt az egyes épületekre vonatkoztatott esztétikai elvet, amely a szépséget a részek összecsengésében (*concinmitas*) látja: „A szépség a részek megegyezése és harmóniája egy egészszel, amelyhez meghatározott szám, mennyiség és elhelyezés szerint kapcsolódnak, miként ezt megköveteli a *concinmitas*, azaz a természet legalapvetőbb és legpontosabb törvénye” (IX. 5).<sup>14</sup> A harmónia-elv alapja pedig – mint látjuk – az az etikai felfogás, hogy a szabályosság forrása a természet, ahol a szimmetria „abszolút és elsődleges törvény”. Ismerős felfogás, amelyet Alberti minden bizonnyal Vitruviustól (és Cicerótól) merített, és amely a következő században Dürernél és Palladiónál ugyanígy megjelenik.<sup>15</sup>

Ezzel létrejött a város új modellje. Míg a középkorban a város eszményi mintája a Paradicsom és a mennyei tökéletesség volt, ez most egy antik eredetű esztétikai elvre változott. A szépség, amely a részek között posztulált harmóniából ered, végeredményben a természet törvényszerűségeinek követésén nyugszik. Végbement tehát egy szekularizáció, amely a város esetében a földöntúli, mennyei elképzelések helyébe evilági, földi princípiumokat hozott.

<sup>14</sup> „... pulchritudinem esse quendam consensum et conpirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit.”

<sup>15</sup> „Ez a koncepció – amely a sztoikusoknál alakult ki, kétségtelenül a követők soránál talált visszhangra, Vitruviustól és Cicerótól Lukianoszig és Galenusig, aztán továbbélt a középkori skolasztikában és végül mint axióma Albertinál szilárdult meg, aki nem tétovázott 'abszolút és elsődleges természeti törvény'-nek nevezni – volt az az elv, amelyet a görögben *ὁμομετρία*-nak vagy *ἰσωνία*-nak hívtak, a latinban, 'symmetria'-nak, 'concinmitas'-nak vagy 'consensus partium'-nak, az olaszban 'convenienza'-nak vagy 'conformità'-nak, és 'Vergleichung'-nak vagy gyakrabban 'Vergleichlichkeit'-nek a dűrerri németben. Jelenti az összes rész egyenlőségét és harmóniáját az egészhez viszonyítva, hogy Lukianoszt idézzük (Zeuxis, 5), vagy, hogy Albertit idézzük, azt, ami akkor jön létre, ha minden tag, méretében, rendeltetésében, fajtájában, színében és más hasonló tulajdonságában egyetlen szépségre törekszik.” E. PANOFSKY (Albrecht Dürer. Princeton, N. J., Princeton Univ. Press, 1948. 3. kiad. 276.) hangsúlyozza Alberti városemelvényének ezeket az eredményeit, és tartja nagy jelentőségűeknek Filarete formálódására.

## 1.2. Az első ideális város a reneszánszban: a Sforzinda

Filarete, habár nyilvánvalóan ismerte és felhasználta Vitruvius, valamint Alberti traktátusait, műfajilag és tartalmilag egyaránt szokatlan művet írt. „Építészeti traktátusa” részben párbeszédese formájú, bővelkedik fantasztikus elemekben, és maga a téma is – egy képzeletbeli város felépítése – inkább regényszerű, mintsem tudományos jellegű. A kritikusok egy része mind a mai napig kevésre értékeli Filarete művét, és nem tulajdonít neki különösebb jelentőséget a kor építészeti gondolkodásában. Már Vasarinak rossz volt róla a véleménye,<sup>16</sup> amelyet aztán sokan osztottak, így többek között Julius Schlosser is. Ő besorolta Filaretét a korai reneszánsz „romantikusai” közé, és művét Fra Francesco Colonna különös regénye, a *Hypnerotomachia Poliphili* mellé állította.<sup>17</sup> Összevetve Albertival, Filaretét kevésbé tartja jelentékeny építészetteoretikusnak.

Vannak azonban Filarete „traktátusának” olyan jellemvonásai, amelyeket feltétlenül hangsúlyozni kell, és amelyek megkülönböztetik mind Alberti, mind Colonna műveitől. Először is alapvetően „urbanisztikai” alkotás, azaz mindent a városépítés témájának rendel alá. Másodsorban – és ezt a jellemvonását Schlosser is aláhúzza – sokkal közelebb áll a tényleges építészethez, mint a filozófiai jellegű Alberti-traktátus, vagy Colonna irodalmi műve. Végül, harmadsorban, olaszul íródott – míg a két másik mű latin nyelvű –, és ez megerősíti gyakorlatias jellegét, kifejezi a humanista irodalmiasságtól az építészet felé való haladást.

Antonio Averlino (1400–1469?) firenzei származású építész és szobrász volt, aki humanista gesztussal választotta magának a „Filarete” (az Erény kedvelője) nevet. Főként Milánóban működött, de dolgozott Rómában is, ahol a Szent Péter-templom egyik bronzkapujának szobrászati díszítését készítette. Különböző építészeti alkotásai közül a milánói Ospedale Maggiore a legjelentősebb, amely traktátusában is szerepel, és ma is áll: a tudományegyetem (Università di Studi) épülete.

A *Trattato di architettura*, Filarete építészetelméleti műve 1460–61 és 1464 között keletkezett, huszonöt könyvből áll, és eredeti illusztrációkat tartalmaz.<sup>18</sup> Alberti művével ellentétben nem jelent meg nyomtatásban, és eltekintve néhány vállalkozástól, amely a mű hosszabb-rövidebb részét megjelentette, lényegében 1972-ig kiadatlan maradt.<sup>19</sup> Mindez nem jelenti azt, hogy ismeretlenül és hatás nélkül

<sup>16</sup> „Jóllehet találni benne néhány jó dolgot, mindenesetre nagyon neveléses, és talán a legostobább könyv, amelyet valaha írtak.” Vite. Firenze, 1878. II. 457.

<sup>17</sup> SCHLOSSER, J. v., *Die Kunstliteratur*. Wien, 1924, olasz kiad. Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1979. 129.

<sup>18</sup> A *Trattatót* tartalmazó fontosabb kódexek: Codex Magliabechianus, Firenze, Biblioteca Nazionale, II. I. 140; Codex Valencianus, Valencia del Cid, Biblioteca de la Universidad, szám nélkül; Codex Trivulzianus, Milano, Biblioteca Trivulziana, 863 (elvesztett).

<sup>19</sup> Hosszú ideig az egyetlen kiadás a részleteket tartalmazó és német nyelvű összefoglalásokat adó Oettingen-féle változat volt (OETTINGEN, W. v., Antonio Averlino Filaretus Tractat über die Baukunst. Quellenschriften für Kunstgeschichte, N. F. III, Wien, 1890). Ezt követte John R. Spencer angol nyelvű fordítása a Codex Magliabechianus alapján (Filarete's

maradt volna; jelentőségének egyik bizonyítéka – többek között – előfordulása a budai udvarban is. Mint tudjuk, Mátyás lefordíttatta magának latinra, amely munka el is készült, és minden bizonnyal azonos azzal a szöveggel, amely a velencei ún. Codex Marcianusban van.<sup>20</sup>

Filarete traktátusának modellje – tartalmi és módszertani téren egyaránt – Vitruvius műve. A tárgyalandó témák rendjét, a haladást az anyagoktól az épülettípusokig, az építész felkészültségének követelményeit, az építészeti kialakulásának leírását, mind Vitruviustól veszi. Mindez azonban csak alap, kiindulópont, követendő minta és eszmei példakép, amelyet Filarete egyénien kezel. Albertihoz hasonlóan őt is megragadja az emberi test és az épület között geometriai és aránytani kapcsolatot teremtő vitruviusi elv, amelyet egész szemlélete egyik legfontosabb gondolati alapjává tesz. Ő azonban nem a benne lévő teológiai, kozmológiai és szimbolikus jelentéstartalmakat aknázza ki, hanem egy kifejezetten organikus jellegű építészeti szemlélet kialakítására használja fel. Miként – írja – a mértékek alapja az emberi figura, és minden szabályosság modellje, „az épület formája is az ember formájából és méreteiből származik, és ugyanígy a tagjaiból. . .”<sup>21</sup> Az épületet teljesen az élő emberhez hasonlítja: meg tud betegedni, sőt meg is halhat, amint a nagyszerű római épületek is elpusztultak. A születése is az emberéhez hasonlít. Szülőanyja az építész, aki hosszú időn keresztül hordozza magában az eszmét, de önmagában nem képes létrehozni a művet, hanem csak a megbízó segítségével, aki a párhuzam értelmében a férfi szerepét tölti be.

Amint a Vitruviustól vett gondolatot is alig észrevehetően viszi tovább egy sajátos szemlélet irányába, úgy fordul át a kezdetben értekező tónus szinte irodalmias leírásba, majd párbeszédés elbeszélésbe. Az egész műnek nincs tehát irodalmi jellege, és ez megkülönbözteti műfaji téren az utópisztikus leírásoktól, amelyek többé-kevésbé szatirikus irodalmi alkotások. Minthogy Filarete műve nem ilyen, így méltán viseli címében a *trattato* 'értekezés' megjelölést. Még csak nem is szolgál keretül az irodalmi rész, hogy továbbítsa az elméleti jellegű gondolatokat, hanem az értekező, teoretikus részbe szövődik bele, így műfajilag is megfigyelhető az az „eklekticizmus”, amely – mint látni fogjuk – minden más téren jellemző.

A *Trattato* az építészeti egészéről szól, amelyben a város a legfontosabb, de korántsem az egyetlen téma. Filarete az első könyvben meghatározza műve tematikai beosztását. Eszerint három részre tagolódik a tárgyalás: az elsőben a mértékek eredete, az épületek készítésének, fenntartásának módja kerül bemutatásra, majd az,

---

Treatise on Architecture translated with an introduction by J. R. SPENCER. I–II. New Haven and London, 1965). A modern kritikai kiadás a milánói Polifilo forráskiadvány-sorozatában látott napvilágot: Trattato di architettura. A cura di A. M. FINOLI e L. GRASSI. Milano, 1972. Hivatkozásainknál erre a kiadásra támaszkodunk. Lásd továbbá KOLTAY-KASTNER J., Filarete. Filológiai Közlöny, XX (1974), 1–2. sz., 17–37.

<sup>20</sup> Tractatus de architectura libri XXV et italico traducti et Matthiae Regni Dedicati ad Antonio de Bonfinis. Cod. Marc. Lat. VIII, 2 (= 2796). Venezia, Biblioteca Marciana. Több verziója ismeretes különböző archívumokban. Mikrofilm: OSZK, FM 1–1849.

<sup>21</sup> FILARETE, Trattato, id. kiad. 25.

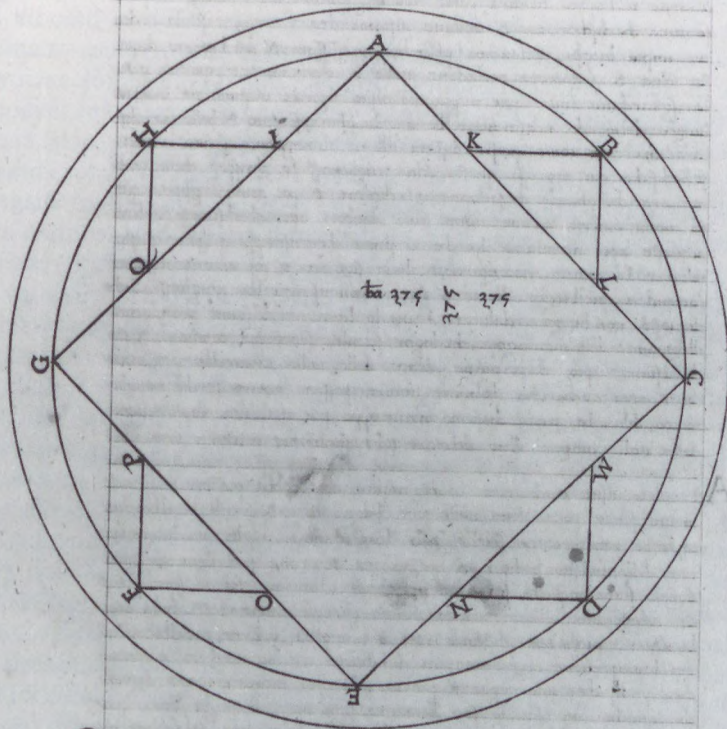
hogy milyen ismeretekkel kell rendelkeznie a jó építésznek; a második rész tartalmazza a városépítés leírását („az építési módszer annak, aki várost akar építeni, és hogy milyen helyen és módon legyenek elrendezve az épületek, a terek és az utak...”);<sup>22</sup> a harmadik részben az egyes épületek leírása következik, „aszerint, ahogy az antikok készítették őket”, valamint olyan ismereteké, amelyek az ókor óta feledésbe mentek. Ez az összefüggő gondolati felépítés a tárgyalás során háttérbe szorul; az epizódok, fantasztikus részletek nem kedveznek a szigorúan vett építészeti témák összefüggő bemutatásának, de a mű tematikai egysége megmarad. Filarete a képzeletbeli dolgok leírása során sem feledkezik meg műve valódi céljáról. Az építészeti ismeretek a város tervezése és építése során bontakoznak ki, sőt, a városépítésről szóló leírás mintegy keretül szolgál az ismeretek közlésére.

A felépítendő várost az építész tervezi a fejedelem számára: az építész maga Filarete (az „Onitoan” név az Antonio anagrammája), a fejedelem pedig Francesco, illetve Galeazzo Maria Sforza. Az uralkodó által történő városalapítás előképét Filarete minden bizonnyal Vitruviusnál láthatta: a második könyv prologusában szerepel Deinokratész és Nagy Sándor története, amely az egyiptomi Alexandria alapítását és felépítését beszéli el. Az építész (olykor fantasztikus) elképzeléseit az uralkodó igazítja a valósághoz, és teremti meg a kivitelezéshez szükséges feltételeket. A párhuzamot az is erősíti, hogy Filarete a maga városát „Sforzindá”-nak nevezi.

A város építése a rajz elkészítésével kezdődik: ez van közvetlen összefüggésben az eszmével, annak látható fordítása. Filarete a rajznak is nevet ad, „Averliano”-nak hívja. Ezt követi a helyszín kiválasztása, amelynek egészségesnek, termékenynek, egyszóval az emberi élet számára alkalmasnak kell lennie. Elsősorban a szélirányokat kell megvizsgálni, hogy ne legyenek ártó szelek. A helyszín leírása itt vált át élményszerű beszámolóba: az eddigieket papírra vető építész most maga is belép a leírásba, szereplővé válik, aki a vidéken járva kísérőjétől értesül a fontosabb dolgokról. A szereplők között párbeszéd zajlik, az „utazó” kérdez, a „vezető” válaszol. Így ismerjük meg lassanként a környéket. Egy völgyben járunk, amelynek éghajlata és növényzete kellemes. Folyó szeli keresztül, amelynek neve – az építész a vezetőtől tudja meg – „Sforzindo”, magát a völgyet „Indá”-nak hívják. A környező földek termékenyek, búza, bor, olaj, méz a legjobb minőségű, ízletesek a gyümölcsök, háziállatok és vadállatok egyaránt vannak, sok a madár, és vadászni is lehet. A folyóban bőséggel van hal, a húsa élvezetes. A völgyet délről és északról nem túl magas hegylancok határolják, dél felé a vidék nyitott, míg északon magasabb hegyek kezdődnek (talán az Alpok). A völgynek egy különösen szép része alkalmasnak látszik város számára. A kísérő aggódalmaskodására, hogy emiatt a közeli erdőt építőanyagként ki fogják vágni, az építész megnyugtatóan válaszol: a hegyekből jövő folyó alkalmas a faúsztatásra, és a nem túl távoli tengerről is lehet a folyón felfelé fát ideszállítani. Miután Filarete így bemutatta a majdani város helyszínét, visszatér a tervrajzhoz. A város alaprajzának geometrikus sémáját két rajzon is közli: az egyik a táji környezetben, a másikon kinagyítva és méretezve.

<sup>22</sup> Id. kiad. 12.

2. Filarete: A Sforzinda alaprajza, 1460 körül



**C**ome to detto. Io intendero questo plinamento il quale e riquadrato in quadri piccholi tu gli potresti intendere grandi & piccholi atuo semo maio plinando di questa misura cioe di quanto stadij parafabbe quadro che fare de al modo nostro mezzo miglio equadro. Siede uedendo questo tu puoi sapere quanto uiene a essere grande per lacuna o uoi dire miglio o uoi dire stadij o uoi dire braccia tu sai quante stadij e uno miglio & sai quante braccia e lo stadio moltiplicata & saperai quanto ella circunda & quanto elle perogni uerso. Et cosi allaxatione di questo misure massim

Az első rajzon<sup>23</sup> a rálátással, perspektivikusan ábrázolt völgyben a folyót teljes felülnézetben látjuk, és ugyancsak ebben a képsíkban látható a partján a városalaprajz. Egyelőre – meglehetősen bizarr módon – csak a mértani rajz jelenik meg, amely idegen konstrukcióként hat a tájban.

A második rajz<sup>24</sup> az előzőn látott városalaprajz kinagyítása (2. kép). Kettős körben két, 45 fokkal elforgatott négyzet egy nyolcszögű, szabályos csillagformát

<sup>23</sup> Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 11v.

<sup>24</sup> Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 13v.

alkot, amelynek csúcsai, illetve a közöttük lévő konkáv pontok betűkkel vannak megjelölve. Ez a két ábra egyelőre csak diagram, és alább, a hatodik könyvben szereplő harmadik ábrán látunk utalásokat a kapukra és tornyokra, valamint a belső beosztásra. E séma eredetét kutatva, vannak, akik Leonardótól származtatják,<sup>25</sup> mások rámutatnak hosszú előtörténetére, valamint a Filarete utáni továbbélésére.<sup>26</sup> Valóban, a diagram, szinte pontosan ebben a formában, vagyis a (néha kettős) körbe rajzolt két, elforgatott négyzet nagyon gyakori a középkori kéziratos ábrázolásokon, de feltűnik templomi épületplasztikákon is. Asztrológiai eredetű diagram, és az elemek elrendezését jelenítette meg, általánosabb értelemben azonban a világ, vagyis az univerzum szimbóluma volt. Minthogy a diagram Filarete részéről történt tudatos alkalmazása nyilvánvaló, alighanem kézenfekvő feltételezni, hogy városának formájában a világot bemutató séma szimbolikus jelentését igyekezett felhasználni.

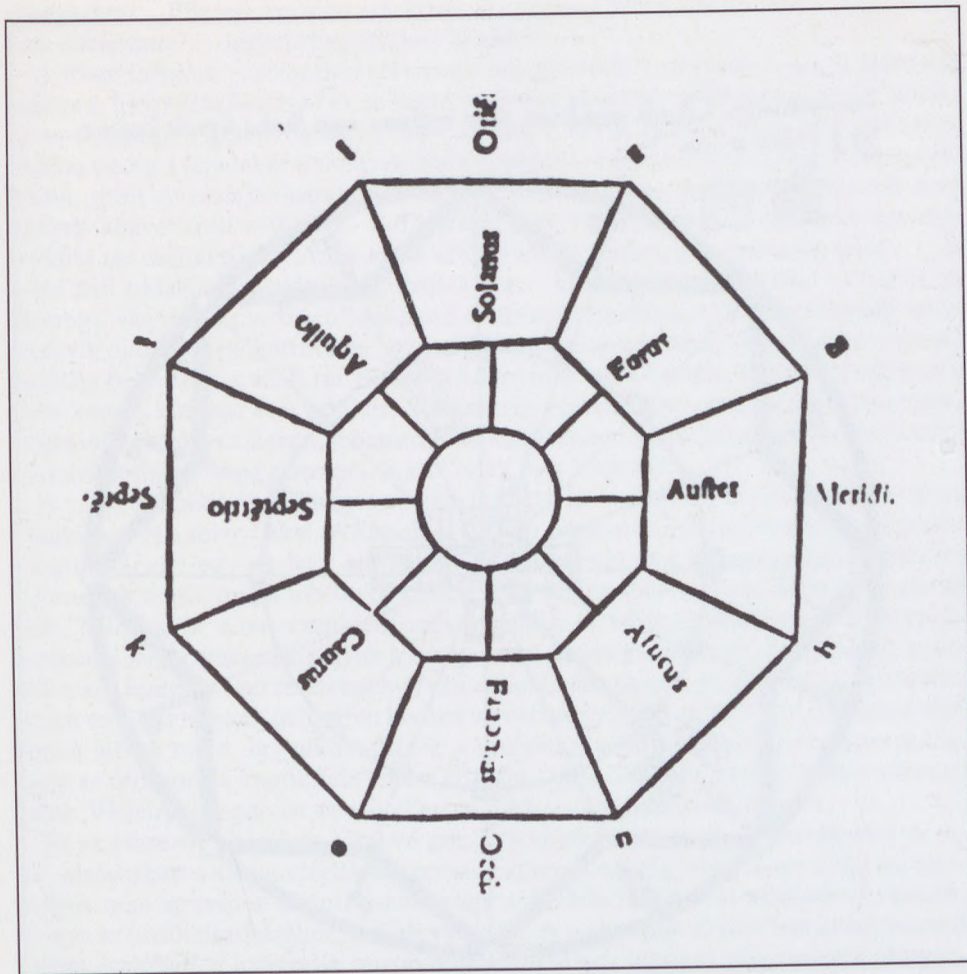
Úgy tűnik, mindemellett összefügg ez a séma a maga nyolc részre osztott szférájával a Vitruvius által említett fő- és mellékszélirányokkal. Mint tudjuk, a négy fő szélirány – Solanus, Auster, Favonius és Septentrio –, valamint a közöttük lévő mellékszélirányok – Aquilo, Eurus, Africus és Caurus – Vitruviusnál pontosan a város fekvésének kijelölésénél szerepelnek, és megfelelnek az égtájaknak. Így a „szélrózsa” kapcsolatot létesített a Föld és az Ég között, tájékozódási lehetőség volt a kozmoszban. Vitruvius azonban sohasem azonosította a szélirányokat és a városi útrendszert, vagyis nem javasolt sugaras szisztémát. A szélirányok és az utcák irányának összekapcsolása ennél fogva a vitruviusi szöveg félreértéséből származik, és ez a félreértés az első ismert Vitruvius-kézirat ábrájától<sup>27</sup> kezdve végighúzódik a XV. század Vitruvius-interpretációin. Így szerepel az első nyomtatott kiadásban (1486), sőt még Fra Giocondo 1511-es kiadásában is (3. kép). A későbbi változatokban (Daniele Barbaro, 1556, 1567) a vitruviusi leírás minél teljesebb rekonstruálása érdekében e sémát összemontírozták a merőleges utcarendszerrel.

A második rajzot követő leírás tartalmazza mindazt, ami majd a harmadik ábrán lesz látható, de a leírás és a harmadik rajz között eltérések is vannak. A várost e leírás szerint nyolcszög alaprajzú, hat kar vastagságú és négyszer ilyen magas, vagyis huszonnégy karnyi fal veszi majd körül. A falak hegyesszögű kiszögellésein hengeres tornyok lesznek, a tompaszögű bemélyedésein pedig kapuk. A kapuktól utak vezetnek a város középpontjába. Itt, a középpontban az építész téglalap alakú főteret alakít majd ki, amelynek egyik (keskenyebbik) oldalára kerül a katedrális, a másik (keskenyebbik) oldalára az udvar, vagyis a fejedelmi palota. A térre néz ezenkívül a polgármester és a katonai parancsnok (*capitano*) palotája. A tér közepére kerül továbbá egy torony, amelynek nem tudni, mi a rendeltetése. A főtéren kívül lesz még két tér, az egyik a kereskedők számára, a másik a piacé, élelmiszer és hasonlók

<sup>25</sup> GRASSI, Introduzione, in: Trattato, id. kiad. LVIII. old.

<sup>26</sup> Így pl. LANG, S., The Ideal City – From Plato to Howard. Architectural Review, Vol. 112, No 668 (Aug. 1952), 95., valamint UŐ, Sforzinda, Filarete and Filelfo. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXV. (1972), 391. skk., továbbá MARCONI, i. m. 55. skk.

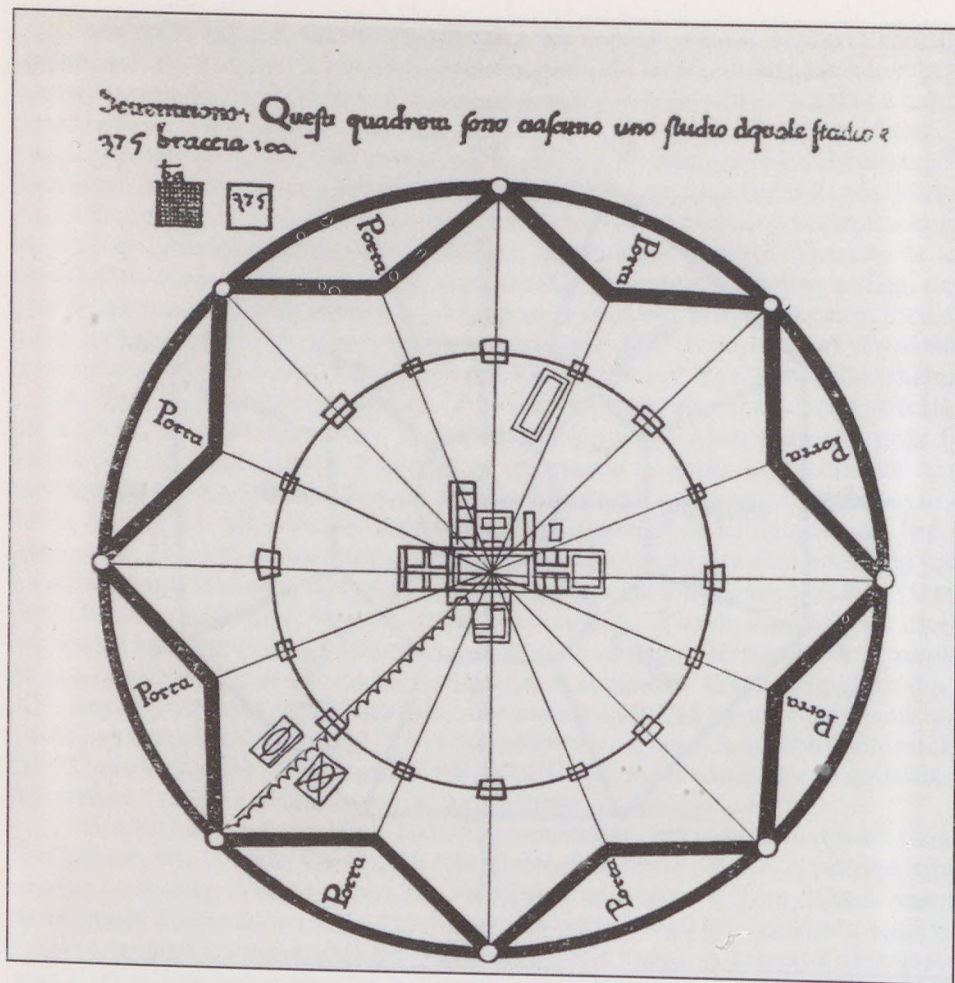
<sup>27</sup> Ms Harleianus 2767, fol. 16v. The British Library, London.



árusítására, amelyek „az élethez szükségesek” (gyümölcs, zöldség). Egy további térre kerül az állatpiac, míg a fejedelmi palota mellett külön területet szán az építész az ünnepek, felvonulások, esetleg szabadtéri színpad számára. Az egyéb épületek három kategóriára oszlanak: középületek, magánépületek és templomok.

A tárgyalás logikájának megfelelően az általánostól a konkrét felé haladva, Filarete a hatodik könyvben érkezik el a város belső beosztásának tárgyalásához. Itt szerepel a már említett harmadik rajz:<sup>28</sup> kör alakú vastag gyűrű foglalja be a nyolcszögletű csillagformát, amelynek kerületén a tornyok és a kapuk váltják egymást (4. kép). A városi textúra ábrázolása kimutatja a koncepció fogyatékosait: nem tudja össze-

<sup>28</sup> Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 43r.



egyeztetni a négyszögletes főteret és a sugaras úthálózatot. Azt lehetne várni, hogy a főter követi a város alaprajzának sémáját; ez a megoldás azt mutatja, hogy a teret nem az utcák találkozásához alakították ki. Hasonlóképpen megoldatlan marad a rajzon a háztömbök kérdése. Ezek esetleg trapéz alakúak lehetnének, ahogy az alaprajz logikája sugallja.

A harmadik rajzot kísérő szöveg részletesen tárgyalja azokat a kérdéseket, amelyeket a korábbi leírás (II. könyv) csupán felvázolt. Már utaltunk arra, hogy e két leírás között vannak bizonyos eltérések, és ezek közül is a legszembeötlőbb a főtéri torony elmaradása a VI. könyvbéli változathoz. Ismerve Filarete vonzalmát a központosság iránt, formai tekintetben ennek hangsúlyozását láthatjuk a toronyban, de tekinthető a középkori *Civitas terrena*-elképzeléseken szereplő ilyenét megoldás származékának is. Hogy ez a részletesebb leírásból kimaradt, arra csak fontosságának hiánya a

magyarázat: „Filarete említett egy központi tornyot Sforzinda esetében, de a leírásban elfelejtette” – jegyzi meg Robert Klein.<sup>29</sup>

A főtér formája – a korábbi leírással megegyezően – négyszögletes, a szélesség aránya a hosszúsághoz 1:2 (ez az arány szerepel egyébként Albertinál is). Tájolása kelet-nyugati; a keleti, keskenyebbik oldalára kerül a főtemplom, az ellentétes oldalra pedig a fejedelmi palota. A többi középület helye a városban kevésbé egyértelmű, mint az első leírásban volt, az azonban bizonyos, hogy homlokzataik nem néznek közvetlenül a főtérre. A főtérhez, úgy tűnik, északról és délről egy-egy további tér csatlakozik: „A tér észak felőli részére teszem a kereskedők terét . . . ; és a tér déli oldalára kialakítok egy másik teret, ahol egy ún. piac lesz . . .”,<sup>30</sup> és ez utóbbin, vagyis a „piactéren” áll majd a *capitano* palotája, míg a kereskedők terén az egyik oldalon a polgármester (*podestà*), a másikon a bíróság (*ragione del comune*) palotája helyezkedik el. E tér északi oldalán áll majd a börtön, és ugyancsak erre a térre kerül a kincstár és a vámház. Visszatérve a piactérhez, ott a *capitano* palotáján, valamint a mézárszékeken, a baromfi- és halpiacokon kívül helyet kapnak a fürdők, a nyilvánosház (*luogo venereo*), a szállodák és a kocsmák.

A város központját – Filarete elképzelése szerint – sugaras útrendszert köti össze a kapukkal és a tornyokkal. A kapuktól induló sugárutak mindegyikén, nem messze a kapuktól, egy-egy tér lesz, amelyeken (a két keletin és a két nyugatin) szalmát és fát árulnak majd, míg a többin (a két északon) olajat, illetve (a két délin) gabonát és bort. Mindegyik téren ezenkívül mézárszékek és kézművesműhelyek is lesznek. Azokon a sugárutakon, amelyek a tornyokhoz visznek a főtérről, templomok épülnek majd ferences szerzeteseknek (*frati minori, eremitani, e predicatori*). Az előbbieken említett tereken (a főtéren kívül a városban nyolc ilyen tér van) plébániatemplomok állnak majd, így elkülönülnek a szerzetesi templomoktól. Lényeges dolog, hogy az utcáknak a kapuk felé lejtést adjanak, így a víz nem gyűlik össze a városban belül. Védelmi célra a nap és az eső ellen, a főbb utcák árkádosak lesznek.

Ez az ésszerű beosztásra törekvő gondolkodásmód higiénikus szemlélettel párosul, elsősorban a város vízellátása terén. Érdemes megfigyelni, hogy Filarete első sorban nem az ivóvíz biztosításával vagy a fürdők vízzel való ellátásával törődik, hanem az utcák tisztításához szükséges vízzel. A vízvezeték első sorban a főtérre viszi a vizet (valóban, a harmadik rajzon felfedezhető egy boltíves alépitményű vízvezeték), ahol vízgyűjtő létesül, és ahonnan eljuttatják az utcákra és terekre. A vízgyűjtő fölé „csodálatos látványosságot” (talán szökőkutat) tervez az építész.

Az utcahálózat és a vízellátás tervéhez egyaránt kapcsolódik Filarete egy igencsak meghökkentő elgondolása. A főútvonalakon folyó gyalogos- és kocsiközlekedés kiegészítésére vízi közlekedést is be kíván vezetni úgy, hogy hajón a főtérre, azt

<sup>29</sup> KLEIN, R., L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andrae. In: Les utopies à la Renaissance. Liège, 1963. 223. A középkori *Civitas terrena* hagyománya mellett lehetséges, hogy a torony a görög *omphalos* és a római *umbilicus urbis* tradíciójára is utalt: ezek ismerete bizonyosra vehető Filarete részéről. Vö. LANG, Sforzinda, 394.

<sup>30</sup> „Dalla parte della piazza inver settentrione io fo la piazza de'mercatanti . . . ; e dalla parte merediana della piazza fo un'altra piazza, ove sarà come dire uno mercato . . .” FILARETE, Trattato, id. kiad. 166. o., 2–7. sor.

mintegy körülhajózva, el lehessen jutni. Ehhez az Indo (valószínűleg a korábbi Sforzindo) és az (eddig nem említett) Averlo folyót szándékozik bevezetni a városba.

A város beosztása, az épületek elhelyezése (az egyes épületekkel a későbbiekben részletesen foglalkozik), az úthálózat és a közlekedés megmutatják Filarete szemléletének – minden fantasztikus vonása mellett meglévő – racionalizmusát. Törekvése ezen a téren arra irányul, hogy a meglévő, középkori városnak adjon egy eszményi, ésszerű elrendezést. Elgondolásai háttérében a korabeli város, elsősorban Milánó áll, és ebből vonatkoztatja el a maga, korántsem abszurd Sforzindáját. Ha ezt tekintetbe vesszük, akkor már nem lesz olyan meghökkentő a városon belüli vízi közlekedés ötlete sem, mivel ennek modellje a milánói csatornahálózat lehetett, de nem zárható ki Velence sem, amelyet Filarete bizonyosan ismert.<sup>31</sup>

Idealizált városa nyilvánvalóan korabeli (középkori) épületekből áll. Eltérően Albertitől, nem antik terminusokban gondolkodik (*templum, forum*), és városában nem egy eszményített klasszikus világot kíván rekonstruálni. Ugyanakkor hiányoznak nála azok a mesterségesen létrehozott, fantázia szülte épületek is, amelyek az utópisztikus művekben szerepelnek (közös lakóházak, étkezőtermek és hasonlók). Úgy tűnik, a középkori város általa megfigyelt fogyatékoságait igyekszik kiküszöbölni, és hagyományos elemeit – racionális és higiénikus elvek szerint – egy teljesen új minőségben rendszerezni.

Filarete esetében nem csupán a várost alkotó elemek, hanem a kivitelezési módszerek is a kor valóságából származnak. Konceptiójában elkülöníti az idea és a gyakorlat szféráját, amint ezt már Alberti is tette, csakhogy ő tevőlegesen részt is vesz a kivitelezési munkálatokban. A város helyszínének kiválasztásánál alkalmazott elbeszélő technikával írja le az egyes munkák folyamatát, a munkásoknak adott instrukciókat, a felhasznált anyagokat, egyszóval magát a kivitelezést. A valóság és a fikció vegyüléke az a névsor, amely a munkákban részt vevő mesterek nevét tartalmazza: közöttük találjuk Donatellót, Michelozzót, Desiderio da Settignanót és másokét. Azt látjuk, hogy a felsorolás a kiváló kortárs művészek valóságos pantheonjává tágul, mivel az építész azokért a mesterekért is „elküld”, akik már korábban meghaltak, mint Ghiberti (akinek halálhírért fia, Vittorio hozza) vagy Brunelleschi.

Ez a racionalizmus összefonódik kozmikus elképzelésekkel, amelyek szintén jellemzik Filarete gondolkodását. A város alaprajzi sémájánál már utaltunk bizonyos asztrológiai összefüggésekre, az egyes épületek leírásánál további momentumok figyelhetők meg, amelyek erősítik ezt a tendenciát. Már a második könyvben említett, a város középpontjában lévő torony és a hozzá összefutó sugaras úthálózat rokonságot mutat középkori kozmogramákkal, amelyek a világot körbe írt négyzettel jelenítik meg, középpontjában a világ közepével (*umbilicus mundi*), kerületén az állatégöv tizenkét emblémájával.<sup>32</sup> Hasonlóképpen asztrológiai összefüggéseket mutat a fejedelem erődítése (*rocca*) is. Emlékszünk, Alberti nem határozta meg

<sup>31</sup> FILARETE, Trattato, id. kiad. 167. o., 2. j. Lásd továbbá OLIVATO, L., La città „reale” del Filarete. Arte Lombarda, XVIII (1973), 38–39, 149. skk.

<sup>32</sup> Lásd Opicinus de Canistris világbrázolásait in: SALOMON, R., Opicinus de Canistris. London, 1936, idézi MARCONI, i. m. 11–12. ábra.

pontosan az erősség helyét: Filarete ugyanígy cselekszik, azzal a különbséggel, hogy ő egyértelműen a városon kívülre helyezi, de pontosabb megjelölést nem ad. Ez az épület egy igen magas torony, amely vízzel telt labirintus közepén áll. Kozmikus szimbolikájára a különös méretek utalnak: a torony annyi kar magasságú, ahány napos az év, homlokzatán minden harminc karnál párkány van (utalás a hónapra), az ablakok száma ugyancsak 365, és felerészben vasaltak, felerészben nyitottak, ami utalás a nappalra és az éjszakára. Ezenkívül az ablakoknak négy fajtája van, az évszakok számának megfelelően, stb. A városi főtemplom esetében, amelynek leírását az előbbi követő, VII. könyvben találjuk, az Albertinál észlelt, középpontosság iránti vonzalom figyelhető meg. Bár explicit utalást az alaprajz formájára nem találunk, négyzetesnek tételezhetjük fel, amit a hangsúlyozott kupola és a négy torony megerősít. Már utaltunk arra, hogy a XV. századi teoretikusok miként látták a centrális templomalaprajzban a kozmosz szimbólumát, ezt Filarete esetében sem zárhatjuk ki. Hozzá kell azonban tennünk, hogy szemléletében ugyanakkor megvan a középkori keresztény allegorikus gondolkodás hagyománya is, mivel az alaprajznál a keresztől mint Krisztus halálára utaló formáról emlékezik meg.

Ezzel Filarete városteóriájának egy újabb kérdéséhez, a vallás, illetve az egyház szerepéhez értünk el. A város beosztásának ismeretében szembeötlő a vallásos rendeltetésű épületek viszonylag nagy száma. Tudjuk, a főtér egész keleti oldalát a főtemplom (*la chiesa cattedrale* – II. könyv; *la chiesa maggiore* – VII. könyv) foglalja el, továbbá a nyolc kisebb tér mindegyikén plébániatemplomok, illetve a tornyokhoz vezető sugárutakon szerzetesi templomok állnak. Igaza van Liliana Grassinak,<sup>33</sup> aki azt írja, hogy Filarete városa nem laikus város, hogy ideológiai téren az antik források használata nem jelenti a középkori spirituális hagyományoktól való szabadulást. De – tegyük rögtön hozzá – nem is a vallás a filaretei ideológia uralkodó eleme, benne ezek a tendenciák egyszerre vannak meg. A főtemplom programjának leírásánál megfigyelhető bizonyos kettősség az eszményített antik példák (Pantheon stb.) magasztalásában és a vallásos előírásoknak való megfelelésben. Ez a kettősség a humanista kultúra eszményeinek és a középkori hagyomány elemeinek Filareténél meglévő eklekticizmusára mutat. Mert az ő esetében félreérthetetlenül a keresztény vallásról van szó, nem pedig az utópiák mesterséges észvallásáról, mint ahogy az egyháznak is püspöke és plébániái vannak, és a szerzetesrendek helyett sem vallásos „testvériségek” működnek. A papoknak nincs külön hatalma, a város/állam élén nem a mindenható főpap áll.

Mindennek megfelel az elképzelt város struktúrája. Az épületek három kategóriára oszlanak: köz-, magán- és „szent” épületekre (*Publici, Privati e Sacri*). Ez utóbbiaknak is további három kategóriája van, amelybe a templomok, a szerzetesi monostorok, illetve e kettőben lévő „magán” lakórészek tartoznak. Mint láttuk, a főtér keleti oldalát foglalja el a főtemplom, míg a vele ellentétes oldalon ott a fejedelmi palota. Mindez kifejezi a vallás szerepét és jelentőségét. Nincs szó arról, hogy a főtemplom uralja a város középpontját, mint például Campanella vagy Andreae utópisztikus városaiban, ahol a vallás szerepe egészen más, és a hatalom a

<sup>33</sup> Introduzione, in: Trattato, id. kiad. XXXIII. o.

főpap, illetve a papok kezében van. Alberti a klasszikus polisz demokráciáját és szabadságát eszményítette, kényszerűségből elfogadva a fejedelmi egyeduralom realitását, Filarete ennek a fejedelmi uralomnak az apológétája és idealizálója. Ez a fejedelem, ahogy az építésszel folytatott párbeszédnek folyamán előttünk megjelenik, derűs, értelmes, bölcs és határozott egyéniség. Minden javaslatot azonnal megért, véleményt nyilvánít és utasításokat ad: mondhatnánk eszményi vezető. Az építész (Filarete) vele szemben semmiféle kritikával nem él, ellenkezőleg, a kegyeit keresi, elégedett az építési (társadalmi) hierarchiában elfoglalt magas helyével, és büszke arra, ha naponkénti találkozósaik során a fejedelem jóindulatának apró jeleit tapasztalja. E viszony több annál, mint a megbízó és az építész szakmai kapcsolata, Filarete ugyanis „udvari ember” a szónak abban az értelmében, ahogy Baldassare Castiglione használta később híres művében. A város építését ő javasolja a fejedelemnek, amivel az uralkodó a saját hírnevét tudja öregbíteni; nem lehetett ismeretlen előtte, hogy Aquinói Tamás a városalapítást a királyok előjogának minősítette,<sup>34</sup> és humanista fogással művében többször is idézi Nagy Sándor és Deinokratész történetét – mint szándékos analógiát.

A fejedelem a közös tervezési és kivitelezési megbeszélések folytán szinte eggyé válik a várossal, sorsa összefonódik a városéval. Ezt a viszonyt fejezi ki – az Alexandriára való utaláson túl – a város elnevezése is. A szembenállás lehetősége nem csupán az építész, hanem a város, illetve a város társadalma részéről is eszik. A fejedelem és a társadalom viszonya ugyanolyan patriarchális, mint amit az építész esetében láttunk. Filarete egy hierarchikus és konfliktusmentes társadalmat ír le. Csúcán a fejedelem áll, aki három nagy csoport, a nemesek, a köznép és a „legalsók” (*gentili uomini, popolari, infimi*; II. könyv) vagy a nemesek, a középréteg és a kisemberek (*gentili, mezzani, piccoli*; VIII. könyv) fölött gyakorolja hatalmát. A társadalmi béke a tekintély elvén alapul, minden réteg elismeri, sőt nagyra becsüli a fejedelmet: előfordul, hogy megélték („Viva, viva il nostro Signore!”).<sup>35</sup> A rétegek mindegyike megbékélt saját helyzetével, nincs feszültség gazdag és szegény, előkelő és alacsonyabb társadalmi állású csoportok között. Az emberek harmonikus viszonyban élnek egymással, jó hangulatban dolgoznak és bizalommal vannak helyzetük iránt (fizetés, igazságos bánásmód, szabályok érvénye stb.).

A hierarchikus felfogás kifejeződik az építészetben is: erre utal az erőd és a fontos épületek elhelyezése, a terek funkcionális elrendezése és a házak tipologikus rendszerezése előkelőségük szerint. A terek közül nyilvánvalóan a „kereskedőké” a fontosabb, mivel itt olyan középületek vannak, amelyek a legtekintélyesebbek a város/állam életében, míg a „piac” terén a katonai parancsnok palotája az egyetlen középület, és az itteni intézmények kapcsolódnak is a katonák életmódjához. A lakóházak megfelelnek az egyes társadalmi rétegeknek, a tipológián kívül azonban Filarete nem jelöli meg pontosabban, melyik típus hol helyezkedik el a város szövetében. A társadalmi rang nemcsak a városi házakat határozza meg: a városon kívüli házak is aszerint készülnek, hogy nemeseké, városlakóké vagy éppenséggel

<sup>34</sup> De Regno. In: *Opuscula Omnia*. I. Paris, 1927. 341. Vö. LANG, *The Ideal City*, 95.

<sup>35</sup> IV. könyv, id. kiad. 114. o., 30. sor.

parasztoké lesznek-e. A már említett felosztásból (köz-, magán- és „szent” épületek) fentebb már érintettük a harmadik kategóriába tartozókat. A középületeknek további két kategóriáját különbözteti meg Filarete: az egyik a közösségi épületeket foglalja magában (paradox módon erre alkalmazza a *publico* jelzőt, ami inkább ’nyilvános’-t jelent, és megfordítva, a nyilvános épületeket jelöli a *comune* jelzővel), a másik a nyilvánosakat. Az előbbiek közé a város/állam legfontosabb közintézményeinek palotái tartoznak (a bíróság, a polgármester és a *capitano* székházai), míg az utóbbiak közé a szórakozóhelyek (színházak, kocsmák, nyilvánosházak) és a szállodák.

A magánházak típusai a társadalmi rétegek igényeit követik. Ezek az épülettípusok úgy változnak, hogy oszloprendjeikkel és méreteikkel egy-egy társadalmi kategóriának megfeleljenek. Míg a fejedelemnek, a nemesembernek, a kereskedőnek és kézművesnek az egyes oszloprendek valamelyike (dór, ión, korinthoszi) kerül a házára, és a ház kapuzatának is előírt arányai vannak, a szegény ember házában nem szükséges a részek túlságos méricskélése és elrendezése, mert – mint írja Filarete – „úgy készül majd, ahogy lehet, csakhogy fedél kerüljön rá”.<sup>36</sup>

Az ismertetett hierarchikus építészeti rendszer és városi struktúra tehát kifejezője a társadalom felépítésének, továbbá ésszerű, idealizált építészeti kerete egy szintén idealizált társadalmi és politikai rendszernek. Leírásában Filarete a létező társadalmi és politikai rendszer modelljét követi, annak feltételeit örökíti meg eszményített formában. Törekvése semmi esetre sem irányul a modellül választott szisztéma ellen; mint említettük, az egyes társadalmi rétegek viszonya mentes konfliktustól, és a hatalom gyakorlásában sem találkoznak erőszakkal, igazságtalansággal és hasonlóval. A filaretei koncepcióból hiányoznak tehát a „szabadság”, „zsarnokság”, „egyenlőség”, „tolerancia” fogalmak, és ennél fogva lényegileg különbözik az említett fogalmak jegyében gigondolt utópiáktól.

Láttuk eddig, a város leírása kozmikus, racionális, allegorikus elemeket egyaránt tartalmazott, és maga a leírás is vegyítette a tudományos értekezés és a regény különféle műfaji eszközeit. A város létrehozásának nagy vállalkozásában külön elemet jelentenek az alapítással összefüggő mitikus momentumok. Ezek szinte önálló történetek a történetben, és szerepük különféleképpen értelmezhető mind az építészeti, társadalmi és politikai jelentés, mind a traktátus műfaja szempontjából.

Filarete regényszerű leírásban beszéli el egy mitikus város történetét, amely az épülő Sforzinda előképe.<sup>37</sup> A város kikötőjének építésekor a munkások különös, kocka alakú követ találnak, amely két, aranyból készült vázát, valamint egy Aranykönyvet rejt magában. A könyv szövege görögül van, megfejtésére a költő (Francesco Filelfo) vállalkozik. A fordítás nyomán Zogalia<sup>38</sup> király üzenete válik ismertté,

<sup>36</sup> XII. könyv, id. kiad. 331. o., 14. sor.

<sup>37</sup> A leírás a XIV. könyv elején kezdődik (id. kiad. 384.), és a XXI. könyv végén fejeződik be (638.). A regényszerű elbeszélés elején Filarete nem érzékelteti, hogy külön rész következik a tárgyalás menetében, és a végén sem ad semmiféle összefoglalást vagy befejezést.

<sup>38</sup> Filarete ezúttal is alkalmazza a személyneveknek korábban már használt, anagrammákban való elrejtését: így az „Iscofrance Notilento” név Francesco [Filelfo da] Tolentino-t, a „Zogalia” pedig Galiazo-t, azaz Galeazzo Maria Sforzát, Francesco I. Sforza legidősebb fiát rejti. Vö. FILARETE, Trattato, id. kiad. 387. o., 1. j.

aki ennek a vidéknek az egykori uralkodója. A városról szóló elbeszélés tulajdonképpen a Sforzindával kapcsolatos elképzelések előzményének tekintendő, azzal a különbséggel, hogy ezúttal nem a város építése a mesélő (aki egyébként a Sforzinda építőjének őse, és akit ugyanúgy hívnak, mint leszármazottját: Onitoan Noliverának, ami az Antonio Averlino anagrammája), hanem Zogalia király, vagyis Galeazzo Maria Sforza őse. Az elbeszélés ezúttal is folyamatot mutat be, tehát nem egy már meglévő várost, így megisméltődnek az alkotás korábban megismert mozzanatai az ideától a különféle munkálatokig. A Sforzinda bemutatásához hasonlóan ezúttal is vegyülnek a valóságos és a képzelet szülte személyek, történelmi események mitikus mozzanatokkal. A Plousiapolis (ez a valamikori város neve, s görögül 'gazdag város'-t jelent) építését tárgyaló eseménysor értelmezése azonban az előzőhöz képest még annyival bonyolultabb, hogy itt több időszik van, amelyeknek határai gyakran összemósódnak. Az időbeli viszonyok laza rendszere még elvontabbá teszi az elbeszélés eseménysort. Ez indított többeket arra, hogy az Aranykönyv megtalálásával kezdődő részt utópiának tekintsék, és a mitikus várost utópisztikusnak.<sup>39</sup>

Tagadhatatlan, hogy ez a hosszú „betét” eltér az eddigiekben követett bemutatási módtól, ennek azonban funkciója van az egész téma, a városépítés, ezen túl az építés, az építészet ábrázolása szempontjából. E regényszerű epizód-sorozatban és Plousiapolis leírásában minden bizonnyal olyan kifejezőeszközt kell látnunk, amely a város keletkezésének, alapításának mitikus, homályba burkolózó, irracionális jellegét hivatott érzékeltetni. Mondandója kiegészíti a racionális tendenciát, és nem tagadja vagy nem érvényteleníti. Úgy is fel lehet fogni az Aranykönyv különös epizódját és a szöveg lefordítását, mint egy rítushoz kapcsolódó próbasorozat utolsó állomását.<sup>40</sup>

Feldolgozott témáinak sokasága, a leírások változatossága miatt csupán alaposabb mérlegelés alapján lehet Filarete művéről eldönteni, hogy vajon utópisztikus-e vagy sem. Az olyan jellegzetességek, mint az irodalmi forma, a dialógusok, továbbá a mesés és kalandos elemek látszólag utópisztikusnak mutatják. Ezt erősíteni látszik a Sforzinda allegorikus jellege (a tény, hogy a városnak tulajdonneve van), valószínűtlenül gyors, szinte teremtményeszerű felépítése (nyolc nap alatt), a társadalom ellentmondástól mentes harmóniája, az eszményi uralkodó alakja, az erőszak és igazságtalanság hiánya. Konceptiójában azonban nincsenek meg a belső tényezők, amelyek utópiává tennék. Mindenekelőtt idegen tőle a közösségi egyenlőség eszméje, amivel szemben áll a tulajdonjog tisztelete, az uralkodó által adományozott föld nagyrabecsülése. Hiányoznak az élet kommunisztikus megszervezésének intézményei, a közös lakás, étkezés és állandó katonai gyakorlatozás. Nincs a vallásnak hatalmi szerepe,

<sup>39</sup> Itt elsősorban Robert KLEIN-re gondolunk, aki éppen az Aranykönyv-epizód alapján sorolja be Filarete művét az utópiák közé (i. m. 213. skk.).

<sup>40</sup> Ezt a lehetőséget Françoise CHOAY vetette fel. Ő egyike azoknak, akik a leghatározottabban ellenzik Filarete művének utópisztikus olvasását: „... magában foglal egy másik, különös elbeszélést, amelyet helytelen fantazmagóriaként vagy utópiaként értelmezni, és amelynek, úgy tűnik, Filarete egyetlen magyarázója sem értette meg azt a szerepét, hogy megduplázza az alapításról szóló fő elbeszélést, hogy annak bemutasson a maga részéről egy alapítást” (i. m. 216.). Hasonló gondolatokat fejteget GRASSI, *Introduzione*, in: *Trattato*, id. kiad. XXVII-XXVIII. o.

és nem a papok kormányozzák az államot. Végül nincs meg benne az utópiák szatirikus éle, ironikus vagy keserű kritikája a társadalom ellen. Alapvetően optimista, alkotó, létesítő, alapító, és ez a létrehozandó új a jelenből kiérlelhető, de azzal semmiképpen sem szembenálló. Filarete városa tehát az idealizálás jellegzetességeit viseli magán; célja az építészet megújítása és ésszerű megszervezése, nem pedig a társadalom megváltoztatása.

\*

Említettük már, és összefoglalásképpen ismét megállapítjuk, hogy Albertival csaknem egy időben, de ugyanakkor bizonyos tekintetben már annak hatása alatt, Filarete is megírta a kor építészeti, társadalmi, politikai, pedagógiai, esztétikai szemléletét szintetizáló építészeti traktátusát, amelyben a nézetek kifejtésére – mint adekvát keretet – egy eszményi város építési programját használta. Közös vonásuk, hogy racionális építészeti/urbanisztikai rendszert igyekeznek kidolgozni az emberi szükségletek teljessége, mondhatnánk az emberi élet számára. Filarete annyiban megy túl Alberti eredményein, hogy nem csupán fogalmi szinten tárja az olvasó elé a létrehozandó város képét, hanem vizuálisan is, megteremtve egyszersmind az egész korszak városábrázolásának hagyományát. A nyomán megszületett „sugaras” (radiális) rendszer hatással volt a következő század építészetteoretikusaira, utópistáira és katonai építészeire egyaránt.<sup>41</sup>

A két mű és városkoncepció között azonban mély különbségek is vannak. Mindezekelőtt az a tény, hogy Alberti egy művelt arisztokrata közönségnek írta művét, Filarete ezzel szemben egyetlen személynek, a fejedelemnek. Míg Alberti cicerói

<sup>41</sup> Az alighanem vitathatatlan, hogy a reneszánsz korában Filarete alkalmazta először a sugaras sémát a városalaprajzban, mégis óvakodunk neki tulajdonítani a nagy horderejű megoldás feltalálását. E kérdést illetően nincs határozott álláspont az irodalomban sem. Említettük fentebb, hogy a városközpont és a sugaras útrendszer szintézisét Filaretének nem sikerült megoldania. A Sforzinda alaprajzának eme fogyatékosága miatt Horst De la Croix például nem neki, hanem Francesco di Giorgiónak tulajdonítja az első sugaras városalaprajz megalkotását: „Az erőfeszítések ellenére, amelyek Filarete elsőbbségét igyekeztek bizonyítani, tény marad, hogy Francesco volt az első, aki valóban sugaras városalaprajzot készített. Habár Filarete *Trattatójában* leír egy városalaprajzot, amelyet kétségkívül sugarasnak kell itélni, nem tudta elgondolását grafikai eszközökkel megjeleníteni” [DE LA CROIX, H., *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*. *The Art Bulletin*, Vol. XLII, No 4 (Dec. 1960), 270.]. Susan LANG vitába szállt ezzel az állásponttal, mondván, a tény, hogy Filarete nem aknázza ki grafikailag a radiális sémában rejlő lehetőségeket, nem jelentheti azt, miszerint véletlenül akadt volna rá a megoldásra, és következésképpen el kellene vitatni tőle az elsőbbséget: „Visszatérve a dolgozat központi témájához [Horst De la Croix idézett tanulmányára utal – H. G.] és a kérdéshez, vajon Filarete véletlenül jutott-e ehhez a sugaras alaprajzhoz: én nem gondolom, hogy igen, de mindenképpen tény marad, hogy ő volt a kigondolója.” [A vitát lásd részletesen: *The Art Bulletin*, Vol. XLIII (1961), 359–361.] Látható, az igazi probléma nem az elsőbbség, hanem a radiális séma értelmezésének kérdésében van. A magunk részéről vitathatatlanak látjuk Filarete elsőbbségét a séma alkalmazásában, de valószínűsítjük Francesco di Giorgiónak látjuk.

klasszikus latin nyelven írt, Filarete „vulgáris” nyelven, azaz olaszul. A kettejük között lévő lényegi különbség azonban az eltérő klasszikus hagyományokhoz való kötődésben ragadható meg. Alberti ugyanis, mint tudjuk, a római építészetet a görög elé helyezte jelentőségben, Filarete ezzel szemben félreérthetetlenül a görög civilizáció híve.

Már önmagában az is jelentős momentum, hogy görög nevet választott magának. A műben elbeszélte csodálatos lelet, az Aranykönyv nyelve is görög, és ez valószínű utalás Filarete tényleges forrásaira. Minthogy traktátusának műfaja egészen más, mint Vitruviusé és Albertié, logikusan adódik a feltételezés, hogy más – esetleg görög – mű vagy művek voltak a modelljei. Igen meggyőző az az érvelés,<sup>42</sup> amely Platón műveinek modellként történt használatát igyekszik kimutatni. Az mindenestre hihető, hogy Francesco Filelfo volt a közvetítő, aki járt Konstantinápolyban is, és a milánói udvar legkiválóbb, görögül is tudó humanistájának számított. Alakja a *Trattatoban* többször feltűnik, és – emlékezzünk rá – ő az, aki „lefordítja” az Aranykönyv szövegét. Ez a platóni inspiráció megvilágítja az építészeti traktátusokban szokatlan párbeszédes forma használatának indítékát, ami eddigi megmagyarázhatatlan jelenség volt. Filelfo említett szerepe a platóni művek közvetítésén túl Filarete görögség iránti vonzalmának kialakításában is lényeges lehet. Valószínűleg az ő Konstantinápolyból származó leírásaival függ össze Sforzinda főtemplomának közeli rokonsága az Hagia Sophiával (négyzet/négyzet alaprajz, központi kupola, négy torony). Vannak azonban olyan feltételezések is, hogy az építész esetleg személyesen is járt Konstantinápolyban; tervezett utazására mindenestre találni utalásokat Filelfo levelezésében. Mindezzel Filarete traktátusának és városképének számos problematikus vonatkozása válik érthetőbbé. Talán nem kell különösebben hangsúlyozni, hogy megnyugtató értelmezésének útjából ezzel korántsem hátrult el minden nehézség. Az alábbiakban csupán utalni szeretnénk néhányukra.

A Sforzinda alaprajzának geometrikus sémájánál már említettük a nyilvánvalóan létező asztrológiai, kozmikus inspirációt. Az ikonográfiában ezen túlmenően megfigyelhetők a misztikus és kabalisztikus ábrázolásokon gyakori motívumok, amelyeknek kutatásával már sokan foglalkoztak.<sup>43</sup>

Bizonyos formai elemek továbbá egyenesen távol-keleti motívumokat idéznek fel. Már Curl észrevette, hogy Filarete *mandala* formát használ,<sup>44</sup> és ezt a jelenséget azóta többen is tanulmányozták.<sup>45</sup> A kutatók egy részének határozott véleménye, hogy a filaretei traktátus forrásai között kínai és indiai hagyományokat is fel kell

<sup>42</sup> ONIANS, J., Alberti and FILAPETH. A Study in their Sources. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XXXIV (1971), 96–114.

<sup>43</sup> Lásd MURATORE, i. m. 102.

<sup>44</sup> „... Filarete a Sforzindához készített tervén részletes alaprajzot dolgozott ki, amelynek, a vitruviusi prototípusokhoz hasonlóan, nyolc és tizenhat a körívbeosztása, és olyan középonti térrel rendelkezik, amelynek mandala formája van.” CURL, J. S., European Cities and Society, a study of influence of Political Climate on town Design. London, 1970. 96., lásd MURATORE, i. m. 108.

<sup>45</sup> Elsősorban MURATORE (i. m. 175. skk.), aki szerint Filarete traktátusának sok vonatkozását lehetetlen a távol-keleti hatás tekintetbevétele nélkül megnyugtatóan interpretálni.

tételezni. Elsősorban az ikonográfiában vélnek felfedezni egyértelműen távol-keleti elemeket. Nem csupán a labirintus közepén álló *rocca* alaprajzát származtatják a *mandalából*, hanem magát a labirintust, továbbá a központi tér, sőt az egész város alaprajzi sémáját kínai és indiai analógiákkal hozzák összefüggésbe.

Elégedetlenül az európai középkori hagyományokat abszolutizáló felfogással, azokat a megfeleléseket kutatják, amelyek egyértelművé teszik a keleti kapcsolatot. Egyelőre nem kielégítőek az arra vonatkozó magyarázatok, vajon miként jutottak Filaretéhez ezek az ismeretek. Mind ez idáig nem dokumentálható sem a konstantinápolyi utazás, sem egy távol-keleti. Velencének a keleti kultúrával élő kapcsolatot tartó világa talán önmagában is magyarázatul szolgál a jelenség megértéséhez, jelenleg azonban ez sincs még megnyugtatóan kimutatva.

Megoszlanak a vélemények a *Trattato* utópisztikus jellegéről is. Ezt a kérdést ugyan fentebb már megválaszoltuk, most összefoglalóan mégis visszatérünk rá. Ennek oka az, hogy ismételten hangsúlyozni kívánjuk a mű – nézetünk szerint félreérthetetlen – konstruktív jellegét. Nem érzékelhető a kor társadalmi és intézményrendszeréből való olymértékű kiábrándulás, amely az utópiák létrejöttének előfeltétele. Bizonyos formai sajátosságok, amelyek az utópisztikus műveknek is jellegzetes motívumai, önmagukban még nem általános érvényű műfajmeghatározók. A XV. századi Itáliában korainak érezzük az intellektuel és a hatalom viszonyában bekövetkezett csalódásról beszélni, vagy az értelmiségiek reményeinek és ambícióinak válságát feltételezni: sem Albertinál, sem Filareténél nem bizonyítható ez. Éppen az új eszmék és törekvések (természetesen nem kompromisszumoktól mentes) metaforikus megfogalmazását kell látnunk az eszményi város programjában. Úgy véljük, hogy éppen az optimizmus bizonyítékát jelenti a teljes városi egészben való gondolkodás, valamint a hitét, hogy egy racionálisan létrehozott építészeti struktúra képes harmonikus és igazságos társadalmat létrehozni.

### 1.3. A forma problémája. Francesco di Giorgio

A XV. századi városelméletek igen fontos mozzanatát jelenti Francesco di Giorgio teóriája. A működésében megfigyelhető jellegzetességek általános tendenciaként jelentkeznek a század utolsó évtizedeinek építészeti gondolkodásában. Az előzőekben megismert felfogásokhoz képest nála mindenekelőtt a Vitruviusnak tulajdonított fontosság a szembeötlő. Vitruvius műve nem pusztán inspirációként szolgál, hanem céllá válik, mégpedig úgy, hogy tanulmányozása, megértése, sőt újrateremtése lesz a feladat. Ennek megfelelően Francesco di Giorgio kivonatokat készít a *De architectura* szövegéből, sőt a lefordítására is kísérletet tesz: ez a fordítás, amely immár nyomtatásban is hozzáférhető,<sup>46</sup> minden bizonnyal összefüggésben van a

<sup>46</sup> Il „Vitruvio Magliabechiano” di Francesco di Giorgio Martini. A cura di Gustina SCAGLIA (Documenti inediti di cultura toscana, VI). Firenze, Edizioni Gonnelli, 1985. 45–58. és 73–252. Lásd a róla írt ismertetésünket, *Építés- Építészettudomány*, XIX. köt., 1987–88, 1–2. sz., 277–279.

kortárs *editio princeps*szel, amely szerzőnk római tartózkodása során látott napvilágot (1486-ban), az ismerős Sulpicio da Veroli gondozásában. További jellegzetesség Francesco di Giorgio teoretikusi működésében az aktuális építészeti kérdések meg-növekedett szerepe, amelynek legfőbb ismérve a kísérletező kedv. Igyekszik minden lehetőséget számba venni, tipológiákat dolgoz ki, és rajzban is ábrázolja. Rajztechnikája általában fejlettebb, mint amit Filarete esetében láttunk. Az említett kísérletező hajlam következtében nem alkot zárt rendszert, semmit sem fejez be a véglegesség igényével: ez teszi érthetővé kéziratok műveinek nagy számát is. Végül itt említendő egy eddig viszonylag jelentéktelen problematika előtérbe kerülése: az erősítés. Francesco di Giorgiónál mutatkozik meg először a katonai építészet a maga súlyosságával, és jelöli ki a fejlődés útját a specializálódás irányába.

Francesco di Giorgio Martini (1439–1501/2) sienai származású festő, építész és hadmérnök, főként Urbinóban és Sienában működött, de életének és tevékenységének fontos epizódjai fűződnek Rómához, Nápolyhoz, Milánóhoz, valamint Umbria és Marche számos kisebb helységéhez. Egyénisége és művészete sok vonatkozásban hasonló Leonardóéhoz, akivel 1490-ben Milánóban személyesen is kapcsolatba került. Módszerükben talán annyi az eltérés, hogy míg Leonardo nem törődik jegyzeteinek közölhetőségével, addig Francesco egybefüggő elméleti mű létrehozásán fáradozik.<sup>47</sup>

Sienából, ahol festőként működött, 1477-ben ment Urbinóba, Federico da Montefeltro hívására, akit híven szolgált, egészen annak haláláig (1482). Minden bizonynyal dolgozott a – Laurana által befejezetlenül hagyott – fejedelmi palota építésén, valódi területe azonban erősítések építése volt. Legfontosabb művei ezen a téren Cagli és Sassocorvaro erősségei. Urbinói korszakának terméke traktátusának első szövegezése is, amely két változatban, az ún. „Torinói” és „Laurenziana” kódexekben maradt fenn. Mint minden új benyomás és eredmény iránt szenvedélyesen érdeklődő teoretikusra, nagy hatással lehetett rá Alberti 1485-ben, Angelo Poliziano gondozásában megjelent építészeti traktátusa, valamint az egy évvel később napvilágot látott első Vitruvius-kiadás. Ezzel a két ténnyel hozható összefüggésbe egy saját új traktátus írásának elhatározása. A második traktátusnak szintén két változata ismeretes, mégpedig az ún. „Sienai”, amely még Urbinóban készülhetett el (1489 előtt), és a „Magliabechianus”, a második sienai periódus alkotása.<sup>48</sup>

<sup>47</sup> Francesco di Giorgio és Leonardo kapcsolatára lásd SCAGLIA, G., Leonardo da Vinci e Francesco di Giorgio a Milano nel 1490. In: Leonardo e l'età della ragione. Milano, Ed. Scientia, 1982. 225–253., valamint MALTESE, C., Introduzione, in: F. DI GIORGIO MARTINI, Trattati di architettura ingegneria e arte militare. A cura di C. MALTESE. Trascrizione di L. MALTESE DEGRASSI. Milano, Ed. Il Polifilo, 1967. XXI. o.

<sup>48</sup> Az említett kódexek a Saluzzianus 148, a torinói Biblioteca Realéban, az Ashburnhamianus 361, a firenzei Biblioteca Mediceo-Laurenzianában, az S. IV. 4, a sienai Biblioteca Comunaleban és a Magliabechianus II. I. 141, a firenzei Biblioteca Nazionaleban. Francesco di Giorgio traktátusai kiadatlanok maradtak a reneszánsz korában. PROMIS, C., Trattato di architettura civile e militare di F. di G. Martini. Torino, 1841. Modern kritikai kiadása: Milano, Il Polifilo, id. Ebben a traktátusok szövegei a két-két változat szintéziséből állnak.

Francesco di Giorgio traktátusai – Filarete művéhez hasonlóan – olaszul íródtak, de amazétól eltérően nem az udvari stílus irodalmias fordulatait, hanem a beszélt nyelvet követik. Tekintve, hogy a szerző a nyers fogalmazványokat bizonyosan humanista barátainak adta át a lemásoltatás előtt, a szöveg vesztett eredeti frissességéből, fölvéven kényszerűen latinos, „művelt” elemeket. A művek használhatóságát és népszerűségét nagyban elősegítette a nagyszámú illusztráció, amely egyáltalán nem alárendelt, hanem a szóbeli közléssel teljesen egyenrangú kifejezőeszköz. A mérnöki ábrázolás terén sokat köszönhet Taccolának, míg a hadieszközök (fegyverek, hadigépek stb.) rajzaiban elsősorban Roberto Valturio ábráira támaszkodott.<sup>49</sup> Ezek az elemek aztán egységgé szerveződtek a „civil” építészetet bemutató rajzi invenciókkal, valamint a klasszikus rekonstrukciókkal.

A mozgékony és nyitott egyéniség, a minduntalan megújított szemléletmód ismeretében természetesen vehetjük, hogy Francesco di Giorgio traktátusaiban inkább a témák iránti lázas érdeklődés, mintsem a higgadt szerkesztés dominál. Nyilván a megszővegezés körülményei, majd a végső formába öntés eredményezi, hogy olykor ellentmondás van egyes megállapítások, illetve a szöveg és a rajz jelentése között. Tanulmányozásuk eredményeként mindazonáltal jelentőségteljes építészeti elvek bontakoznak ki.

Jóllehet nézeteinek történeti hitelét a minduntalan Vitruviusra való hivatkozás adja meg, nem ragaszkodik a *De architectura* tárgyalási rendjéhez. Az, hogy az első traktátusban elsőként az erődítésekről ír, majd pedig a városról, mutatja a témák megváltozott fontosságát, valamint a gyakorlat elsődlegességét a tematika belső logikájával szemben.

Az első traktátusban kirajzolódó városképet tanulmányozva azonnal szembeötlik, hogy – Filaretéhez hasonlóan – Francesco di Giorgio is elsősorban az antropomorfizmus eszméjét aknázza ki Vitruvius nézeteiből.

„Amint Vitruvius mondja, minden művészi és gyakorlati meg gondolásnak a jól megtermett és arányos emberi testből kell származnia, és így azon a részen, ahol a testnek leggyengébbek a részei, minél nagyobb a gyengeség, annál erősebb védelmet igényel; . . .”<sup>50</sup>

Ezúttal a város védelme számára keres tehát analógiát. Az emberi test részeinek beosztásában ezt akként találja meg, hogy közvetlenül azonosítja vele a város épületeinek elrendezését. Minthogy a legfontosabb az embernél a fej, a város esetében ennek az erődítés (*fortezza* vagy *rocca*) fog megfelelni, mert – mint írja – ahogy a fej elvesztésével elvész a test is, azonmód az erődítés elestével a városnak is megszűnik az őt kormányzó (és védő) hatalma. A test középpontjának tartott köldöknek a

<sup>49</sup> TACCOLA [Mariano di Jacopo Vanni], *Liber tertius de ingeneis ac edificiiis non usitatis*, kéziratban: Firenze, Biblioteca Nazionale, Palatina 766; kiadva: a cura di J. H. BECK. Milano, Ed. Il Polifilo, 1969; VALTURIO, R., *De re militari*. Verona, 1472.

<sup>50</sup> „Siccome dice Vetruvio tutta l'arte e la ragione tratta essere dal corpo umano ben composto e porporzionato, e cosi in quella parte dove el corpo ha più debili i membri, tanto quanto è maggiore la sua debilità, di ristoro a esso si richiede; . . .” *Trattati*, id. kiad. 3. o., 12–15. sor.

város kör alakú főtere felel meg, amelyen a katedrális áll. A szöveget kísérő rajzon<sup>51</sup> látható, mint képzelet el a várost övező falakat és az előbástyával védett városkaput (5. kép). A karokat és lábakat kör alakú városfalak veszik körül.

Az antropomorfizmus eddigiektől eltérő megjelenésén túl, tanúi vagyunk az erődítmény megváltozott szerepének is. Alberti és Filarete esetében egyértelműen a fejedelem (*signore*) hatalmának szimbólumaként szerepelt; az ő személyes védelmét szolgálta, és mint ilyen, elkülönült a várostól mind funkcionálisan, mind pedig alaprajzilag. Ez most megváltozott. Az erődítmény a város védelmét is szolgáló fellegvárrá válik, és az épületek rangsorában (fontosságát és előkelőségét tekintve) az első helyre kerül. A városhoz viszonyított elhelyezkedését nem írják elő merev szabályok, és – ahogy a különféle rajzi változatokból megállapítható – összekapcsolódhat a várossal, de annak a közepére is kerülhet. Formai kialakításánál Francesco di Giorgio figyelembe veszi ugyan a klasszikus véleményeket („És habár az antik építések nagyon dicsérték a körformát, mivel az önmagában tökéletes. . .” – jegyzi meg), a gyakorlati szempontokat azonban lényegesebbeknek tartja. A legmegfelelőbbnek a rombuszt látja, és a továbbiakban kivétel nélkül középpontos formát javasol. A jobb védhetőség szempontjából a kisméretű erődítéseket részesíti előnyben, és csakis az erődítés védelmével foglalkozik, amely egyben a városét is jelenti. Felfogása ennyiben még középkorias, mivel nem jut el az erődített város koncepciójához, amely már a védelmi stratégiának egy fejlettebb típusa.

Az emberi test és az építészeti alkotás közötti kapcsolat elve a város belső elrendezésénél visszatér. A városról szóló második fejezet ezzel a sokatmondó kijelentéssel kezdődik:

„Mínthogy a városok arányukat, méretüket és formájukat az emberi testről veszik, most részletesen leírom kerületüket és beosztásukat.”<sup>52</sup>

Figyelemre méltó továbbá az, hogy itt tárgyalja az emberi test mértani szabályosságát (*homo ad circulum* és *ad quadratum*), ami Vitruviusnál a templomok aránytani kérdéseinél szerepel (III. 1). Francesco di Giorgio azonban valószínűleg nem csak Vitruviusból merítette a város és az emberi test közötti analógia gondolatát. Létezett az ókor óta, a középkoron keresztül egy erőteljes hagyomány, amely megfelelést létesített az ember és az állam között. Platon, Arisztotelész és Cicero ilyen irányú nézeteit Szent Ágoston csakúgy felhasználta, mint Aquinói Tamás.<sup>53</sup>

A középkori antropomorfizmusnak nyilvánvalóan más forrása is volt, amely nem lehetett ismeretlen Francesco di Giorgio előtt sem. A kortársak számára ebben a vonatkozásban az egyik legfontosabb hely a *Biblia* teremtésleírása volt (I. Mózes 1: 26); ebben látták igazolva, hogy az ember szépsége isteni eredetű, az emberi test pedig az univerzum mintájára van megalkotva. Az Isten az embert saját képmására és hasonlatosságára teremtette, aki így a fizikai teremtés csúcspontja. Az emberi alak

<sup>51</sup> Codex Ashburnhamianus 361, fol. 1r.

<sup>52</sup> „Avendo le città ragion, misura e forma del corpo umano, ora delle circumferenzie e partizioni loro precisamente descriverò.” Trattati, id. kiad. 20. o., 6–7. sor.

<sup>53</sup> Lásd ennek alapos kifejtését: LOWIC, L., The Meaning and Significance of the Human Analogy in Francesco di Giorgio's Trattato. Journal of the SAH, Vol. XLII, No 4 (Dec. 1983), 360–363.



és arc szépsége, minthogy Isten a maga hasonlatosságára teremtette, megjeleníti Isten képét, emberi formában. Az ember továbbá célszerű és tökéletes mechanizmus, amely a világegyetem mintájára van megszervezve, ennél fogva kis világ, vagyis mikrokozmosz. A XV. századi humanisták között például Giannozzo Manetti (1396–1459), aki egyszerre követte a klasszikus és a keresztény hagyományt, ezt írta: „Amiért a görögök az embert mikrokozmosznak, szinte kis világnak nevezték.”<sup>54</sup>

Ezek a filozófiai tanítások összegegyeztetetők voltak Vitruvius felfogásával, és Francesco di Giorgio a maga eszményi városának elméleti legitimációját így egyszerre kereshette a középkori politikaelméleti hagyományban és a vitruviusi szövegben. Az antropomorfizmus elve közvetlen analógia teremtésére szolgál, a város funkcionális, formai és esztétikai elképzelésében jelentkezik, továbbá a városszerkezet hierarchikus rendjében.

Minthogy az erődítés és a város viszonyát az első fejezetben tárgyalta, a második fejezetben azt az esetet vizsgálja, amikor nincs erődítés. Ekkor az épületek két legfontosabbika a főtemplom és a fejedelmi palota (*palazzo signorile*) lesz: a városközpont két ellentétes oldalára kerülnek. Közöttük lesz – az emberi test középpontjának megfelelően – a főtér, amely kör alakú. A többi testrész szinte pontról pontra megtalálja a maga építészeti megfelelőjét, olyannyira, hogy szinte élő organizmusként hat. Eltérő beosztású a hegyen, illetve a síkságon épült város; Francesco di Giorgio nem ismétli meg az Albertinál meglévő különbségtételt, amely a síkságon épült várost a szabadsággal, míg a hegyen levőt a zsarnoksággal hozta összefüggésbe. Tekintve, hogy a kedvezőbb adottságok miatt szabályos alaprajza inkább síkságon lévő városnak lehet, a magaslatra települő város esetében csak a fontosabb hivatali épületeknek a központba telepítését, az utcák lépcsőzetességét és hasonlókat említi. A rajzokon<sup>55</sup> megfigyelhető továbbá, milyen változatos útrendszer-megoldásokat javasol (6. kép). A funkcionális beosztás a sík város rendszerében előnyösebben érvényesíthető: a centrális alaprajzú városban a kapuktól egyenes utak vezetnek a főtérre, amelyeket a főtérral koncentrikus utcák kereszteznek. A főutcák a kapuktól és a főtértől egyenlő távolságban lévő tereken haladnak keresztül. A körben árkádos főtér egyszerre politikai és gazdasági rendeltetésű: a polgárok összejöveteleire és kereskedelemre egyaránt alkalmas. Az említett kisebb tereken a búza-, liszt-, fa- és borpiac kap helyet. Hasonlóképpen a plébániatemplomok is az ilyen tereken épülnek fel. A Filaretével való párhuzam olyan pontos, hogy a főbb hivatali épületek, aztán a börtön, vámház, sóhivatal elhelyezése is azonos. Nincs ez másképpen a nyilvánosház, a kocsmák esetében sem, amelyeknél a szempont az, hogy ne legyenek távol a főtértől, de az azzal kapcsolatban lévő piactértől sem.

Mindezt Francesco di Giorgio grafikailag kiválóan megoldott sémában helyezi el. Nyolcszögű alaprajzában a főtér formája követi az egész városét, és ebbe a sugárasan a kapuktól befutó utak zökkenőmentesen illeszkednek. Amit tehát Filarete

<sup>54</sup> „Unde hominem a Grecis microcosmum quasi parvum mundum appellatum esse putaverunt.” Idézi Charles TRINKAUS, In *Our Image and Likeness*. London, Constable, 1970. I. 233/12. A humanizmus kori mikrokozmosz-felfogásról és Manetti nézeteiről részletesen 231–233.

<sup>55</sup> Codex Ashburnhamianus 361, fol. 5r.



grafikailag nem tudott megoldani, vagyis a sugaras útrendszer és a középponti tér egységét, azt ő ezzel a sémával áthidalta. Megoldást talált továbbá a háztömbök – Filarete által szintén megoldatlan – problémájára, összeegyeztetve Vitruvius merőleges utca- és háztömbrendszerét a sugaras városlaprajzzal. Ezzel kétségtelenül egy merőben új alaprajzi sémát teremtett, amely nagy hatással volt a reneszánsz város-tervezőire és katonai építészeire egyaránt.<sup>56</sup>

Francesco di Giorgio azonban nem valódi várostervet készített, hanem sémát: grafikai javaslatokat dolgozott ki urbanisztikai problémákra. A városi textúrát megjelenítő séma valójában műalkotás, mivel az urbanisztikai szempontok tulajdonképpen kompozíciós elvek. Itt érkezünk el az antropomorfizmus fentebb említett esztétikai következményeihez. Francesco di Giorgio a várost esztétikailag megkomponált műként kezeli, amelyben a vitruviusi harmónia törvénye érvényesül. A harmónia vagy szépség (*venustà*) a részek egységéből áll, amelyben mindegyik szükséges a maga helyén. Ennek – tudjuk – Vitruvius antropomorfisztikus *symmetria*-elvé az alapja.

Ezzel összefügg az épületek kategorizálásának elmaradása. Alberti is, Filarete is rendeltetésük alapján közösségi és magán-, egyházi és világi épületeket különít el, és ezek visszatükrözik az illető város társadalmi rétegződését. Francesco di Giorgio nem mutat a katonai és formaproblémákhoz fogható érdeklődést a politikai, társadalmi és általában a filozófiai jellegű kérdések iránt.

Nem kétséges, hogy Filaretéhez hasonlóan ő is a korabeli városból és annak társadalmából indul ki, és célja ugyancsak annak racionális átalakítása. Filaretéhez hasonlóan belőle is hiányzik a kritikai szándék. Városának épületei alapján olyan társadalmat rekonstruálhatunk, amelynek élén a fejedelem áll, az egyháznak nincs monopol hatalma, és nem hiányoznak a vagyoni különbségek sem. A traktátusban mindez nem fogalmazódik meg explicit módon, ami a szerző alapvetően kézműves mentalitásával függ össze: a konkrét problémamegoldó törekvés erősebb a doktriner hajlamnál.

Mindez sok vonatkozásban megváltozik a második traktátusban. Már utaltunk rá, hogy Francesco di Giorgio nézeteinek van egy másik összefoglalása is, amely az első alapos átdolgozásából született. Ez a mondanivaló szisztematikusabb feldolgozását adja, és szövegezésén Vitruvius és Alberti hatása érződik. Továbbra is megmarad a katonai építészet iránti erőteljes érdeklődése, de egyben megnő a filozófiai kérdések iránti fogékonysága. Ezen a téren az egyik legfőbb tekintély számára Arisztotelész. Főként természettudományi (elemek, tulajdonságok), módszertani (a leírás logikai felépítése) és esztétikai (mimézisz) megállapításoknál idézi. Rá hivatkozva jelenti ki például, hogy a művészet a természet utánzója („L'arte imitatrice della natura”),<sup>57</sup> ami korának egyik jellegzetes elméleti toposza. Ennek ellenére nem mondhatjuk, hogy Francesco di Giorgio egyértelműen arisztotelianus lenne. A szerzők névsorát tekintve, akikre okfejtései során támaszkodik, „filozófiáját” eklektikusnak látjuk, ami ismét csak a kor művészetelméletének jellemző vonása.

<sup>56</sup> Vö. DE LA CROIX, i. m. 270. skk.

<sup>57</sup> Trattati, id. kiad. 314. o., 1. sor.

Egész szemléletének kulcsa változatlanul az antropomorfizmus, amely – az emberi test és város közötti közvetlen formai analógián túl – mélyebb, aránytani, sőt filozófiai értelmezést kap. Az embert minden tökéletességek megtestesítőjének tekintik, aki érti a természetet, az állatok módjára érzéki lény, de intellektussal is rendelkezik: önmagában egy kis világ. Ellentétes összetevőkből látja megteremtődni ezt a mikrokozmoszt (ő is használja a *Microcosmos* kifejezést), mivel testi mivoltában, vágyaival, alantas ösztöneivel nyomorult teremtmény, de intellektuális lényként, lelke révén halhatatlan. Az embernek egyszerre esendő és magasztos mivoltában való leírása egyrészt Pál apostolra vezethető vissza, másrészt Ciceróra, Platónra és Arisztotelészre: Francesco di Giorgio explicite hivatkozik rájuk.<sup>58</sup>

Ezúttal azonban az ember több mint pusztán funkcionális és esztétikai modell, s a közvetlen formai analógiánál mélyebb összefüggés áll fenn város és ember között. A kiindulópont ismét csak az ember, de ezúttal – mint láttuk – az emberi természet. Mindehhez járul a hasznosság arisztotelészi követelménye:

„...amint Arisztotelész Fizikájának második könyvében bizonyítja, hasonlóképpen szükséges, hogy az építész csakis úgy igyekezzen építeni avagy működni, hogy az ember számára valami hasznot vagy dicsőséget érjen el.”<sup>59</sup>

A város ennek megfelelően az emberi igények kielégítésére hivatott. Kezdetben – írja Francesco – a város és a házak az ember direkt funkciójának feleltek meg, és az ember csak alapvető szükségből épített. Ezután, lévén természeténél fogva társas lény, további igényeket is igyekezett kielégíteni: munka, védelem és hasonlók. Ismét Arisztotelész alapján állapítja meg, hogy a város a benne lakók díszére (*decoro*), hasznára (*utilità*) és kényelmére (*comodità*) szolgál, ezért egységes, jól szervezett és hierarchikusan elrendezett közösség legyen.

Az ember társas természetű (*animale sociabile*), és a társadalom nem más, mint olyan egység, amelyben mindenki megtalálja egyéni boldogulását. Miként a társadalmat is többnek tekinti Francesco di Giorgio egyének pusztá összességénél, úgy a városban is ezt az egységet, lakások és lakók egységét hangsúlyozza („perochè la città non è se non di cittadini unita”).<sup>60</sup>

Társadalomképe hierarchikus felépítésű, az egyes rétegeket foglalkozási, vagyoni és ennél fogva előkelőségi szempontból különbözteti meg. Az emberek – és ennek megfelelően a magánházak is – öt kategóriára tagolódnak: parasztok; kézművesek; jegyzők, ügyvédek, orvosok és más tudomány ismerői; kereskedők; nemesek. Emelkezünk, Vitruviusnál megvan a társadalmi rang és a ház megfeleltetésének gondolata, ahonnan Francesco di Giorgio minden bizonnyal aktualizálja, és saját kora

<sup>58</sup> Pál apostolnak a test és a lélek kettősségéről írt híres mondatát idézi a Rómabeliekhez írt leveléből (7: 23): „De látok egy másik törvényt az én tagjaimban, mely ellenkezik az elmém törvényével.” Cicerónál a *Tusculanae disputationes*ra, míg Platón esetében a *Timaios*zra, Arisztotelésznél pedig a *De Anima* harmadik könyvére hivatkozik: „Így tehát tételizzük, hogy az emberi értelem halhatatlan, miként Cícero állítja a Tuszkulánumiakban, Platón több helyen, de különösen Timaioszában, és Arisztotelész a Lélekről harmadik könyvében.” Trattati, id. kiad. 370.

<sup>59</sup> Trattati, id. kiad. 301. o., 6–8. sor.

<sup>60</sup> Trattati, id. kiad. 360. o., 30–31. sor. LOWIC, i. m. 366b–369a old.

társadalmi rétegeit helyettesíti be az ókoriak helyébe. Minthogy Filarete is kora társadalmi valóságából indult ki, kettejük társadalomképének rokonsága kézenfekvő. Hasonlóság van a két teoretikus között abban is, ahogy az egyeduralmat megítélik, és ahogy a fejedelemnek alattvalóihoz való viszonyát szemlélik.

Filarete felfogását alapvetően meghatározta a Sforza-udvarban játszott szerepe. Francesco di Giorgio esetében ugyanúgy megtalálni a pártfogó fejedelem alakját, az urbinói évek idején Federico da Montefeltro, majd a Sienába történt visszatérés után Pandolfo Petrucci személyében. Igaz, Filaretétől eltérően ő nem válik „udvari emberré”, és mindig megőrzi személyes és művészi autonómiáját (Leonardóhoz hasonlóan). A fejedelem hatalmát legitimnek tartja és funkcionálisan is fontosnak, mivel megszervezi az állam adminisztrációját és lehetővé teszi a kereskedést, iparűzést. A viszonyt kölcsönös egymásrataltság jellemzi: „a szolga nem lehet meg ura, az úr pedig a szolga nélkül” – állapítja meg tömören Francesco di Giorgio.

A fejedelem a jó törvényekre támaszkodva kormányoz, és ily módon a hatalommal való visszaélés lehetősége fel sem merül. Sokkal inkább megvan a forradalom lehetősége. Ennek okát Francesco di Giorgio tisztán morális, sőt pszichológiai úton magyarázza. Nézete szerint ugyanis a rebellió az emberi természet sajátja, és a dolgok helytelen megítélésén alapul. E konfliktusban a fejedelem és a törvények oldalára áll, ami egyet jelent a város/állam nyugalmaival. Ily módon indokoltnak tartja az erősség megépítését, amelyet mintegy gyógyszernek tekint a rebellió ellen alkalmazott gyógyzódban.

A tárgyalás módszerében említett rendszeresség a város beosztásának leírásában oly módon mutatkozik meg, hogy pontokba szedve találjuk a fontosabb követelményeket. Ezeket áttanulmányozva nem fedezünk fel lényegi különbséget az első traktátus városképéhez viszonyítva, vagyis Francesco di Giorgio nem változtatott koncepciójának alapelvein. Az emberi test középpontjának analógiájára a város központja legyen a főtér, és – a város nagyságától függően – további kisebb terek is legyenek. A kereskedők fórumát körben oszlopcsarnokkal kell felépíteni, hogy az időjárás ne zavarja az adásvételt. A főtemplomot (*cattedrale*) a központi tér közelébe kell tenni, a plébániatemplomok számára pedig követelmény, hogy könnyen megközelíthetők legyenek. A fejedelmi palota (*palazzo del signore*) is a főtér közelében helyezkedjék el. Ha a város területe megengedi, több, oszlopcsarnokkal épített piac legyen a városban. A közhivatalok, börtönök, a vámház, a sóhivatal lehetőleg a főtér közelében épüljenek, a kocsmák, a nyilvánosház (*postribolo*) ne hivalkodó, de ne is távol eső helyen létesüljenek. Hasonlóképpen a bankok is a városközpont közelében legyenek. Francesco di Giorgio törekvéseiben ismét csak megfigyelhető az egyes mesteremberek (selyemszövőök, szabók, kovácsok stb.) műhelyeinek egy utcában való csoportosítása. Végül a vágóhidak a város szélén legyenek.

Felsorolásában az utolsó pont az említett épületeknek a város egészében való elhelyezésére vonatkozik:

„... az összes mondott rész megfelelő és arányos legyen az egész városhoz, ahogy egy tag az emberi test egészéhez.”<sup>61</sup>

<sup>61</sup> Trattati, id. kiad. 365. o., 22–24. sor.

Aránytani szabály, amely a részeknek és az egésznek a már ismert, antropomorf alapelvű törvénye. Az első traktátusban megfigyelt módon, itt is általános maximumként szerepel a megállapítás, és nem operatív elvként. Ez azt jelenti, hogy a város esetében is érvényes az a Francesco di Giorgionál megfigyelt tendencia, hogy az arányelveken nyugvó szerkesztési módszer igen flexibilis módon érvényesül a konkrét alkalmazás során. Mint Henry Millon írja, az elméleti konstrukció csak arra szolgál, hogy segítsen az épületet aránytanilag meghatározni: Francesco di Giorgio nem doktriner módon követi elméleti tanításait, hanem általános alkotóelvként.<sup>62</sup>

A város alaprajzi sémáját az első traktátusban megismert domborzati körülményektől teszi függővé. Igazi változatokat ezúttal is csak a sík vidékre települő városnál tud kidolgozni, és itt a poligon alaprajz és a radiális útrendszer már ismert sémája a változatok alapja. A kapuktól a főtérre futnak össze az utak, a rájuk merőleges utcák kisebb tereket fognak közre, és a főtér követi a város formáját: mindez a középpontosság és a sugaras rendszer már megismert szerencsés szintézise. A szöveget kísérő rajzokon csaknem ugyanazokat a sémákat látjuk, mint amelyek az első traktátus folióin szerepeltek. Ez is azt igazolja, hogy Francesco di Giorgio a városról kidolgozott korábbi nézetein az alapelveket tekintve nem változtatott. Valójában helyesnek tartott felismeréseit igyekezett árnyaltabban kidolgozni.

Említettük, hogy Alberti és Filarete felfogásához képest Francesco di Giorgionál döntően megváltozott az erődítés jelentősége. Első traktátusában az épületek fontossági rangsorának élére tette, a második traktátusban pedig külön fejezetet szentelt neki. Mindennek az lehet a magyarázata – ahogy ezt például Horst De la Croix is feltételezi –, hogy a korábbi teoretikusok működése idején „az ágyú még korántsem volt az a rettenetes fegyver, amely pár évtizeddel később gyökeres átalakulásra kényszerítette a katonai építészetet”.<sup>63</sup> Francesco di Giorgio már az urbinói korszak kezdetétől mint hadmérnök működött, de talán nem túlzás azt állítani, hogy gondolkodásában gyökeres fordulat állt be a franciák 1494-es hadjáratát követően. Látva az itáliai erősségek védhetetlenségét a mozgékony és új technikát – acélgolyót – felvonultató francia tüzérséggel szemben, világossá vált előtte egy új típusú védelmi szisztéma szükségessége.

A második traktátus említett (ötödik) fejezete továbbra is „civil” építésznek mutatja Francesco di Giorgiót, azaz a fontos és merőben újszerű téma nem alakítja át szemléletét úgy, ahogy az pár évtizeddel később De Marchi, Castriotto és mások esetében végbemegy. Az erődítés létesítésének morális és politikai problematikája foglalkoztatja továbbra is, vagyis ebben az építményben elsősorban még mindig a hatalomgyakorlás eszközt látja, és csak másodsorban a védelemét. Ismét Ciceróra és Arisztotelészre hivatkozva azt a – fejedelmi hatalomgyakorlást legitimizáló – nézetet fejti ki, amely a természetes és isteni rend törvényének tartja az emberek közötti vagyoni és hatalmi különbséget, az uralkodást és az engedelmességet, egy akaratnak más akaratokkal szembeni fegyveres érvényesítését.

<sup>62</sup> MILLON, H., *The Architectural Theory of Francesco di Giorgio*. *The Art Bulletin*, Vol. XL, No 3 (1958), 259–260.

<sup>63</sup> DE LA CROIX, i. m. 269.

Az erődítés tervezésében ott jelentkezik az új elem, hogy Francesco di Giorgio tudatosítja az antik és a korabeli hadviselés közötti különbséget. Kijelenti, hogy a régiek nem ismerhették az ágyút (*bombarda*), következésképp a klasszikus forrásokat ezen a téren használhatatlannak tartja. Szinte misztifikálja a tűzfegyvert, és emberfeletti feladatnak tartja az ellene való hatékony védekezés megoldását. Ha meggondoljuk, lényegében építészeti eszközökkel igyekszik megfelelni az új haditechnika kihívásának.

Szinte forradalminak tűnik az a megállapítása, hogy nem a falak vastagításával, hanem újszerű alaprajzzal kell a feladatot megoldani. Hibásnak tartja az antikok által javasolt kör alaprajzot, és helyette – az első traktátusban javasolt formákkal megegyezően – a rombuszt, romboidot és a sokszög formákat részesíti előnyben. Ami a falakat erősítő tornyokat illeti (még nem a későbbi *bastione* 'bástya' szót használja, hanem a középkorias *torre* kifejezést), ezeknél a legjobb formának a kör alaprajzot ítéli. A tárgyalást követő rajzokon<sup>64</sup> a hengeres bástyák között azonban más formájúak is megfigyelhetők, többek között háromszög alakú is, amely a későbbi fejlődés során az igazi megoldást jelenti majd.

Amint látni, Francesco di Giorgio traktátusaiban felvetette mindazokat a problémákat, amelyekkel a XVI. század katonai építészeti kényszerülnek majd szembenézni: a falak alaprajza, a bástyák formája és távolsága stb. Úgy tűnik, a sienai építész minden irányban megtette azokat az elhatározó lépéseket, amelyeket a követőknek csak folytatniok kellett. Más összefüggésben már szóltunk a sugaras városalaprajz jelentőségéről,<sup>65</sup> amelynek korrekt grafikai megoldása kétségtelenül tőle származik, és amelynek fejlődési csúcspontját – csaknem egy évszázadnyi érlelődés után – Palmanova alaprajzában kell látnunk. Ez lesz tulajdonképpen az, ahova az általa helyesnek tartott alaprajzi formák végül is eljutnak.

Említettük, hogy a hengeres bástyák mellett rajzain a háromszög alakú bástya is megjelenik. Ha ezekhez hozzátesszük az Uffiziban lévő híres rajzát,<sup>66</sup> amelyen erődített palota terve látható, sarkain jellegzetes háromszögű bástyákkal, akkor egyértelműen bizonyítva látjuk, hogy Francesco di Giorgiónál már szerepelt e fontos elem (*7. kép*). Megállapíthatjuk tehát, hogy a későbbi fejlődés szempontjából döntő fontosságú vívmányok származnak tőle. Ma már nem vitatott traktátusainak és főként az Uffizi gyűjteményében lévő rajzainak hatása kortársaira és követőire, így az ifjabb Antonio da Sangallóra, Pietro Cataneóra, Fra Giocondóra, Leonardóra, Daniele Barbaróra és Vincenzo Scamozzira.<sup>67</sup> Mindezek alapján úgy tűnik, méltán nevezték a „katonai építészeti atyjának”, – amely építészeti a XVI. század közepétől oly nagy lendületet vett, hogy művelői a „civil” építészettől független, szuverén hivatásnak tekintették.

\*

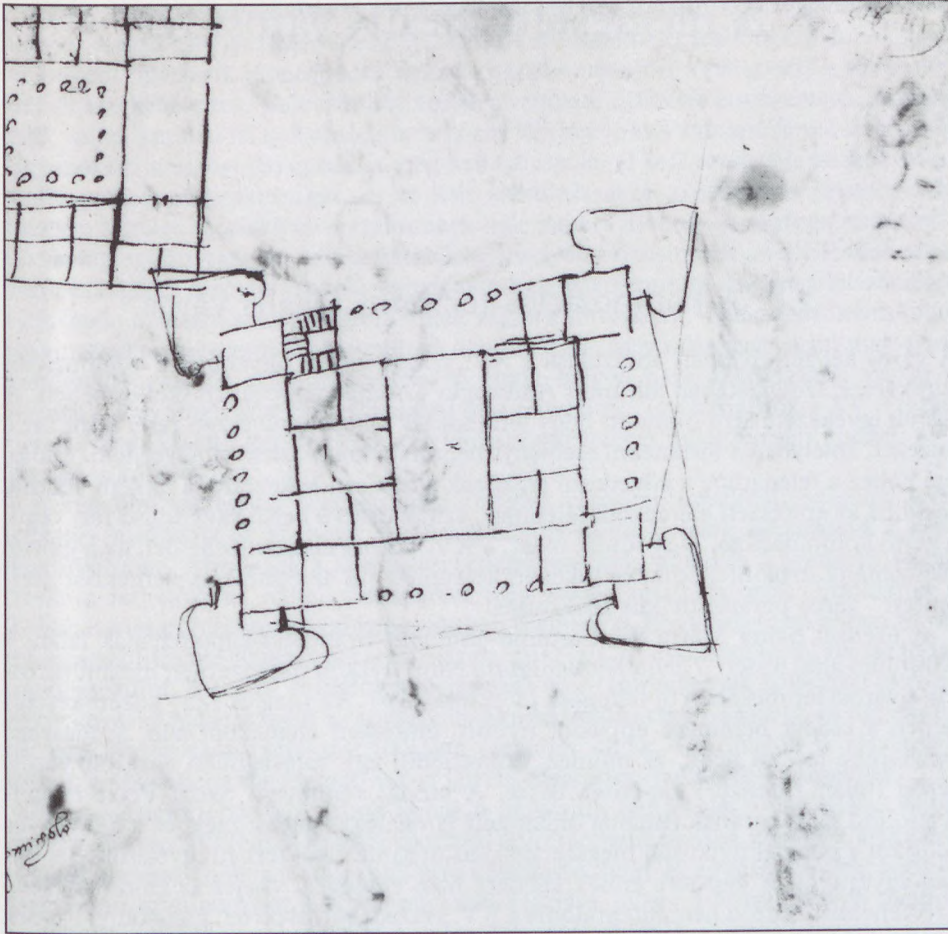
<sup>64</sup> Codex Magliabechianus II. I. 141, fol. 53v.

<sup>65</sup> Lásd 56. sz. jegyzetünket!

<sup>66</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Arch. 336-A.

<sup>67</sup> DE LA CROIX (i. m. 270. o., 23. j.) kritizálja P. LAVEDAN (Histoire de l'Urbanisme. Paris, 1941. II. 14.) álláspontját, aki szerint a kortársak nem ismerték Francesco di Giorgio elméleti eredményeit.

7. Francesco di Giorgio Martini: Erődített palota alaprajza



Francesco di Giorgio városra vonatkozó elképzeléseiben kétségtelenül megfigyelhető a törekvés, hogy a létező városi struktúrát ésszerű rendszerré alakítsa. E téren folytatja az Alberti és Filarete által teremtett hagyományt, ha azoktól sok vonatkozásban különbözik is. Két elődjéhez hasonlóan ő sem utópiát alkot, hanem egy jövőbe vetített ideális képet, amelynek megvalósíthatóságát a mű optimista szemlélete és gyakorlathoz kapcsolódó módszere teljesen meggyőzővé teszi. Francesco di Giorgio mindemellett szuverén jelenség: túllép azon, hogy csak „civil” teoretikus és építész legyen, mint Alberti és Filarete, ugyanakkor elutasítja, hogy kizárólag hadmérnökké váljon, amire a körülmények inspirálták. Művének minden bizonnyal legnagyobb eredményei azok a formai invenciók, amelyek forradalmasították a várostervezést, és lehetővé tették a XVI. század urbanisztikai és erődítési problémáinak korszerű kezelését.

## 2. A megfestett ideális városi tér

### 2.1. A kompozíciós tér mint ideális város

A város képzőművészeti ábrázolása a XV. század elején ugyanúgy a kompozíciós törekvések szolgálatában áll, mint Ambrogio Lorenzetti sienai freskói esetében. A festők igyekezete arra irányult, hogy létrehozzák a képzőművészeti teret mint azt a közeget, amelyben a történelmi eseményt bemutató kompozíció elhelyezhető. Giotto óta ehhez a feladathoz a következő eszközök álltak rendelkezésre: a tájképi veduta, továbbá az építészeti elemekből felépített, színpadszerű belső vagy külső tér, végül a kettő kombinációja. Úgy tűnik, most, a XV. század első évtizedeiben ez a giottói hagyomány továbbfejlődik, és fokozott szerephez jut az építészeti elemekből „felépített” város perspektivikus ábrázolása.

A firenzei Santa Maria del Carmine-templom Brancacci-kápolnájának falán, a Masolino által festett *Tabita feltámasztása* című freskón nagyszerűen megmutatkozik a városi tér merőben új felfogása (*V. színes kép*). Az 1424 és 1427 között készült képen a csodát bemutató epizódot nyitott, építészeti elemekből álló, szobaszerű helyiségbe teszi a festő, és mindezt közvetlenül egy valóságként ábrázolt városi térrel (talán Firenze?) kapcsolja össze. A csodát végbevivő Szent Péter mellett Masolino saját korának ruháiba öltöztetett járókelőket jelenít meg, és a két tér- és idősíkot a perspektivikusan megszerkesztett urbanisztikai térben igyekszik vizuálisan egyesíteni. A kép tere ennek ellenére nem egységes, vagyis az előtérben lévő „történelmi” epizód nem integrálódik a XV. századi városi térbe. Ezt a tényt többek között Argan is hangsúlyozza a képpel kapcsolatban:

„Habár [Masolino] az egyeneseket az enyészpontban futtatja össze, a perspektíva elkülöníti és nem egyesíti a két időt; habár Giottóra hivatkozik, csak idézi őt és nem interpretálja; habár tanúkat jelenít meg saját korából, nem veszi észre a beavatkozás történelmi és morális jelentését, amely anakronizmus marad.”<sup>1</sup>

Hasonlóképpen Francastel is megállapítja, hogy a kompozícióba beiktatott kortárs alakok és a legendás jelenetek hősei között nincs közös lépték. Szerinte még a középkori színpadi díszlet hagyománya érvényesül a kompozíció terének megkonstruálásánál. Ezúttal a tér elrendezése közelebb van a színpadkép díszletéhez, mint a kortárs firenzei utca valóságához – szögezi le Francastel.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ARGAN, G. C., *Storia dell'arte italiana*. Firenze, Sansoni, 1968. II. 144.

<sup>2</sup> FRANCASTEL, P., *Egy tér megszületése. Mítoszok és geometria a Quattrocentóban*. In: *Új, Művészet és társadalom. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1972. 37. skk.

Az egységes képzőművészeti tér fokozatos kialakulásában tanúi vagyunk tehát, hogy az alakok elhelyezésére szolgáló, stilizált építészeti elemekből álló, dobozszerű tér miként igyekszik integrálódni egy városképbe, amelyet a perspektíva törvényei szerint szerkesztettek. Valószínűleg ennek a színpadi díszletre emlékeztető „doboznak” valamiképpen fel kell oldódnia és közös léptékűvé kell válnia a városi látképpel. Ugyanakkor a városi látképnek is meg kell változnia, el kell veszítenie középkorias, rendszertelen organikuságát, és át kell alakulnia a szabályos szisztémává, amely a kortárs teóriákban – számunkra már ismert módon – megfogalmazódott. Látszólag együtt vannak azok a feltételek, amelyek biztosítanak a fejlődésnek ezt a tiszta és logikus menetét. A valóságban azonban, bármennyire tisztának látszanak is a képletek, mégsem azok szerint mennek végbe a történések. Talán azért nem, mert egyéniségeken keresztül érvényesülnek a tendenciák, meg talán azért sem, mert nem mindenhova jutnak el az ismeretek, és egyik helyen nem alkalmazzák azokat a vívmányokat, amelyeket esetleg máshol már feltaláltak. Így láthatunk a XV. század közepe táján készült képeken gótikus városszerkezeteket jellegzetesen újszerű tér-ábrázolás kellékeként.

A képzőművészeti tér megalkotását szolgáló városkép tanulmányozásánál igen lényeges mozzanat az is, hogy a valóság elemei mind kevésbé alkalmasak a képi megörökítésre. Mindazok a középkori jellegzetességek, amelyek Lorenzetti sienai freskóin láthatók, az itáliai városokban még sokáig meghatározók. Francastel a *Tabita* háttérarchitektúrájával kapcsolatban megjegyzi, hogy helytelen abban az új, reneszánsz Firenze látképét keresni, hiszen, mint írja, az csak ezután fél évszázaddal fog megépülni. A festők ennél fogva perspektivikus tanulmányaik építészeti elemeit egyre kevésbé merítik majd az anakronisztikussá váló kortárs városból, és figyelemüket egy új városkép megkonstruálására összpontosítják. Így maguk is részeseivé válnak a középkorit meghaladó város létrehozására irányuló erőfeszítéseknek.

Itt most nem lehet feladatunk annak a bonyolult kérdésnek a vizsgálata, vajon milyen viszony állt fenn a kortárs festők és építészetteoretikusok között. Talán nem is lehetne megnyugtatóan válaszolni arra a kérdésre, hogy az építészettelmélet adott-e forradalmi impulzusokat a képzőművészet számára, avagy a festményeken megfogalmazott javaslatokat használta-e fel az építészettelmélet a maga törekvéseihez. Valószínűleg leghelyesebb egy folytonos kölcsönhatásként elképzelni az akkori helyzetet, amelyben állandóan cserélődtek a legújabb elképzelések. Mindennek feltételezése azért jogos, mert egyazon kor művészeiről van szó, akik azonos problémákkal álltak szemben. E problémák legfontosabbja pedig az új (centrális) térkonceptió képzőművészeti és építészeti-urbanisztikai megjelenítése volt. Ha mármost nem zárkózunk el a képzőművészek és építészek közötti párhuzam elfogadásától, akkor a festők által javasolt és ábrázolt városi tereket ugyanolyan minőségű ideális városoknak kell tekintenünk, mint amelyeket az építészek kidolgoztak. Valóban, a XV. század derekán keletkezett némely festmény szemlélésekor nem lehet kétségünk, hogy az itt megjelenített utcák és terek egy eszményi város tartozékai, és hogy ezek megfelelnek az építész-teoretikusok koncepcióinak. E megfestett városképeket egyrészt tehát úgy foghatjuk fel, mint a kor építészeti elképzeléseinek képzőművészeti megvalósítását, másrészt mint kísérleteket és javaslatokat olyan problémákra, amelyek az építészeket is foglalkoztatták.

Mindezeket jól példázza Piero della Francesca *Krisztus ostorozása* című festménye (VI. színes kép), amelyről leolvasható az a fejlődés, amely a három évtizeddel korábbi *Tabitától* elválasztja. A kép az Urbinóban folytatott perspektívanulmányok eredményeit tükrözi, míg építészeti megoldásaiban feltételezhető Alberti hatása.<sup>3</sup>

A kompozíció egységét a perspektíva biztosítja, az egyesíti a képen ábrázolt két jelenetet. A *Tabita* szerkezetéhez hasonlóan a „történelmi” epizód itt is egy világosan megkülönböztethető részt alkot, és ismét egy másik részt a korabeli ruhába öltözött szereplők csoportja. Noha az ostorozási jelenet alakjai ezúttal is más síkban vannak, mint a „szemlélők” figurái, a tökéletesen megszerkesztett perspektíva egyetlen térben egyesíti a kettős helyszínt. Magát a témát megjelenítő történés ugyan egy nyitott, de valamiképpen mégiscsak belső térben megy végbe. Nem lehet kétséges, hogy ez a „belső tér”, azaz a klasszikus építészeti elemekből épült nyitott csarnok a *Tabitán* látott szobaszerű helyiség leszármazottja, amely éppen az oszlopok révén képes a körülvevő városi térbe illeszkedni. Úgy véljük, a perspektíva kompozíciót teremtő ereje mellett nem kis szerep jut a klasszikus építészeti formanyelvnek az említett képi egység megteremtésében. A csarnokot alkotó korinthuszi oszlopok egyszerre architektonikus és urbanisztikai funkciójukkal döntő fontosságúak a kétféle lépték közötti antagonizmus feloldásában.

Ami a képen látható két jelenet építészeti színterét illeti, félreértés lenne azt feltételezni, hogy a festő Krisztus korához illő, korhű környezetet igyekezett teremteni, és ehhez kontrasztként, a saját korából való alakok jellemzésére szánta a kép jobb oldalán látható XV. századbeli városrészletet. Az építészeti elemeknek ezt a fajta jelentését nyugodtan elvethetjük. A kétféle, korban bizony össze nem illő építészeti világ együttes megjelenítését sokkal inkább tulajdoníthatjuk ama tendencia megnyilatkozásának, amelyet tömören egyfelől az antikizálással, másfelől a valóság realiztikus ábrázolására való törekvéssel jellemezhetünk.<sup>4</sup> Tegyük azonnal hozzá, ezek némi megszorítással érvényesek itt, mivel nyilvánvaló, hogy Piero della Francesca antikizálása – építészeti téren – nem megy túl formák használatán, mint ahogy nem szándéka egy realiztikus korabeli városkép megörökítése sem. Ezek az építmények ilyen módon csakis egy fiktív együttesben kerülhettek egymás mellé. A klasszikus és a XV. századi részletek egy történelmileg korántsem egyénített elbeszélés kellékei: a hangsúly nem a történeti hitelességen, hanem a kompozíciós egységen van. Ez az egység feloldja a kronológiai kontrasztokat, és a különböző összetevőkből harmonikus városi látványt alkot: ideálisan szabályos tereket, utcákat és árkádot. Talán nem tévedünk, ha ebben a városképben véljük felfedezni a

<sup>3</sup> Ebben főként K. CLARK (Piero della Francesca. London, 1951) véleményére hivatkozunk, aki éppen e hatás alapján datálja a képet 1455–60-ra. Lásd még L'opera completa di P. d. F. Apparati critici e filologici di P. DE VECCHI. Milano, Rizzoli, 1967. 90.

<sup>4</sup> „...meglehetősen gyakran látható az antikizáló eszményi stílus az északi valóságfestészettel egybefonódva, egy és ugyanazon a képen. A reneszánsz egész művészete nem más, mint két, végső soron ellentétes törekvés egyensúlya, melyek a 15. század folyamán egymás mellett haladnak...” PANOFKY, E., Dürer és a klasszikus ókor. In: Uő, A jelentés a vizuális művészetekben. Tanulmányok. Budapest, Gondolat, 1984. 52.

festők és az építészek különböző irányú törekvéseinek találkozási pontját: a kor ideális városának adekvát ábrázolását. Az építészek, akik azon fáradoztak, hogy az antikvitás újjáélesztése révén új építészeti formanyelvet és városi struktúrát dolgozzanak ki, sok impulzust meríthettek a festői megfogalmazásokból, ha nem tekintették őket egyenesen városra vonatkozó elképzeléseik vizuális megjelenítésének.

A kép kompozíciós egységéhez még összefogottabb építészeti háttérrel alkotott Mantegna a *Krisztus ostromozásával* körülbelül egy időben készült *Szent Kristóf testének elszállítása* című freskóján, amely a padovai Eremitani-templom Ovetari-kápolnájának falát díszíti (*VII. színes kép*). Jóllehet a kép egy függőleges tengely mentén itt is két részre oszlik, a tengelyt alkotó oszlop szerepe inkább a keretet képező (festett) párkány fenntartása, semmint a kompozíció kettéosztása. A történelmi esemény ezúttal is kiegészül egy quattrocentóbeli utcai jelenettel, csak hogy most az esemény a nyílt utcán (vagy téren) megy végbe, és a megjelenítés egysége olyan teljes, hogy szereplői és a „járókelők” homogén térben mozognak (még a ruházatukban sincs eltérés). Mantegna freskóján egyetlen ideális városképet látunk. A szemközt álló kétszintes épülethomlokzat, amelynek felületét antikizáló márvány domborművek borítják, négyszögletű térre néz, amelyet klasszikus oszlopokkal és párkányokkal tagolt további épülethomlokzatok kereszteznek. Jobbról és balról egy-egy utca torkollik a térbe, közülük a jobb oldaliba mély bepillantás nyílik. Az utcát perspektivikus rövidülésben látható XV. századi épülethomlokzatok szegélyezik, és az utca felett – teljességgel szokatlan módon – háromnyílásos „felüljáró” ível át. Ez az építmény a római vízvezetékek boltíves alépítményeire emlékeztet, itt azonban kivehetően közlekedési rendeltetésű. Amennyire meg lehet állapítani, az építmény egy mellékutcába fut be. Lehetséges, hogy a festő pusztán esztétikai szerepet szánt neki, amennyiben vízszintes elemet kívánt a kompozícióba iktatni, és erre e tisztán antikizáló elemet használta. Elképzelhető az is, hogy a városi élet racionális megszervezéséhez akart javaslatot adni, és ebben hasonló megoldást talált, mint Leonardo, aki szintén eljutott a kétszintes közlekedés gondolatához.<sup>5</sup> A kép közepét alkotó épülettől balra, a háttérben templom látszik, hagyományos, korabeli harangtoronnyal. Ebben részint realiztikus elemet kell látnunk, részint azoknak a már megismert építészeti elképzeléseknek megfelelő nézet dokumentumát, amelyek a város központi terétől távolabb helyezték el a plébániatemplomokat.

Masolino, Piero della Francesca, Mantegna: eltérő környezetben és műhelyekben dolgozó, egymással közvetlen kapcsolatba nem kerülő mesterek, de az őket foglalkoztató ábrázolási problémák hasonlósága közel hozza őket egymáshoz. Az ábrázolás eddig tanulmányozott példáin megfigyelhető egyik tendencia az egységes és mindinkább középpontos tér kialakításának irányába hatott. Van egy másik jellegzetesség is: a geometriai szabályosság és ennek következtében az elvontság erősödése. A városi háttereken mind kevesebb a valóságból származó elem, és mind nyilvánvalóbb a spekulatív jelleg, amely észrevehetően közelíti őket a színpadkép-jelleghez.

Pietro Peruginónak a vatikáni Sixtus-kápolnában lévő freskóján, amely *A kulcsok átadását* ábrázolja, a háttérben látható épületek teljesen kulisszaként hatnak (*VIII. színes kép*). A kép kompozíciós felépítése az eddigiekhez képest szokatlan, horizon-

<sup>5</sup> Lásd alább részletesen!

tális elrendezést mutat. Az előtér közepén lejátszódó epizód két főszereplőjét, Krisztust és Pétert népes kíséret (szentek, próféták és korabeli ruhába öltözött ifjak csoportja) követi, ennek sora párhuzamos a kép síkjával. Mögöttük a háttér, amelyre nagy rálátás nyílik, végtelen nyitott sík, amelyet márványkövezet borít, a perspektíva-egyenesek szerint elrendezve. E nyitott térben közepén centrális alaprajzú, kupolás épület (bizonyára templom) áll, kétoldalt pedig egy-egy klasszikus diadalív. Argan szimbolikus jelentést tulajdonít ezeknek az épületeknek, szerinte az Egyházat, a Törvényt és az Antikvitást jelenítik meg,<sup>6</sup> amit tulajdonképpen nem lehet kizárni, figyelembe véve a kép témáját és mondandóját. Ami a kép háttérének „urbanisztikai” jelentőségét illeti, igen lényeges momentum, hogy a kupolás templom a tér középpontjába került, mivel ez eddig még nem történt meg. A szimmetriát biztosító két diadalív a kompozíció színpadszerű jellegét emeli ki. Szoros hasonlóság mutatkozik a freskó, valamint az Urbinóból származó ún. „városi látképek” között: azokon is megvan a tér középpontos szervezésére való törekvés, továbbá a centrális alaprajzú, kupolás építmény és a diadalív. Ha meggondoljuk, hogy utóbb megerősödött a nézet, hogy a Baltimore-ban és Urbinóban lévő két „látkép” színpadképet ábrázol,<sup>7</sup> akkor hihetővé válik Perugino freskóján az említett színpadi hatás feltételezése. Joggal állapítja meg Simoncini a képpel kapcsolatban, hogy „ebben a periódusban kezd körvonalazódni a hatás, amelyet a színházi előadások gyakoroltak a festők városról alkotott elképzeléseire”.<sup>8</sup>

## 2.2. Leonardo javaslatai

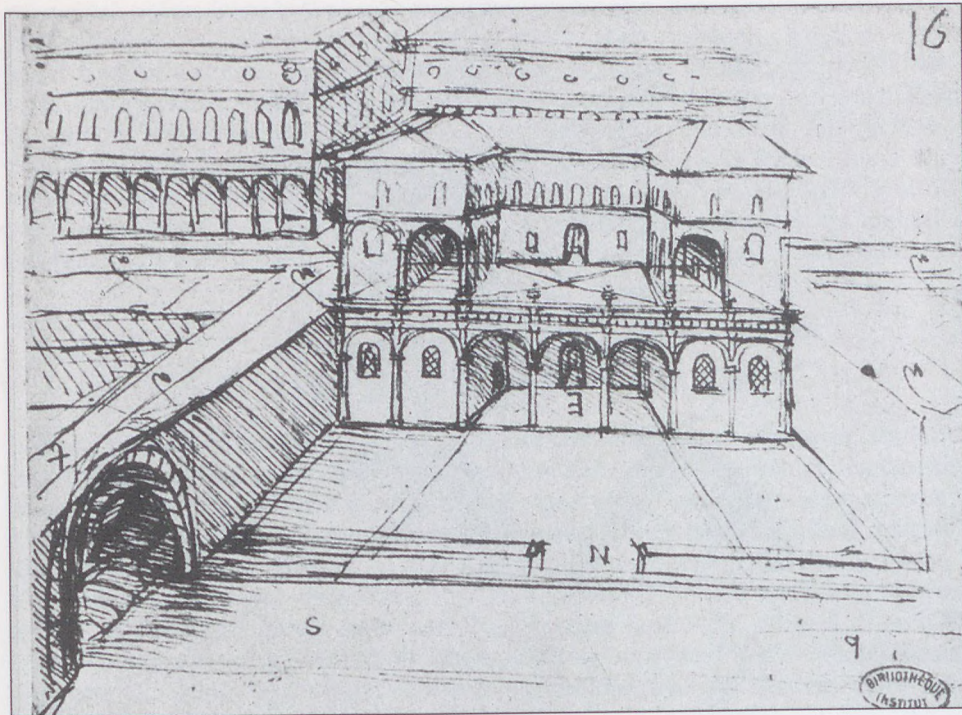
Különös figyelem illeti meg ebben a tárgyalásban azokat a rajzokat, amelyeket Leonardo vetett papírra várostervezési problémákkal kapcsolatban. Szerzőjük csapongó és egyáltalán nem rendszerező munkamódszerének megfelelően, e töredékek nem egyesíthetők egy ideális várossal szóló összefüggő művé.<sup>9</sup> A bennük tükröződő elképzelések mindenesetre nagyon fontosak, mivel ezek is egy eszményi városra vonatkozó elképzelések a XV. század végéről, ha nem is a globális térelrendezés és az esztétikus alakítás, hanem a higiénia és a közlekedés problémái felől közelítenek a feladathoz. Vázlatain Leonardo a korabeli város rendezetlen viszonyaiból és az egészségügyi létesítmények elmaradottságából keresi a kiutat. Ehhez elsősorban decentralizálni igyekszik a zsúfolt várost, kialakítva a középpontot körülvevő, „bolygó városok” elvét. Egyben szakít a fallal körülvelt, zárt rendszerrel, éppen akkor, amikor az ágyú megnövekedett szerepe miatt az erődített városok új korszaka kezdődik. A járványokat előidéző nyitott szennyvízvezetés föld alá szorítására a

<sup>6</sup> A freskó keletkezési ideje 1481–1482. A szövegben idézett megállapítást és a kép részletező elemzését lásd ARGAN, i. m. 280–281.

<sup>7</sup> Lásd e kérdés részletesebb tárgyalását következő fejezetünkben!

<sup>8</sup> SIMONCINI, G., *Città e società nel Rinascimento*. I–II. Torino, 1974. II. 39.

<sup>9</sup> Vö. GARIN, E., *La città in Leonardo*. Lettura Vinciana, XI, Firenze, G. Barbera, 1973, 13–15.



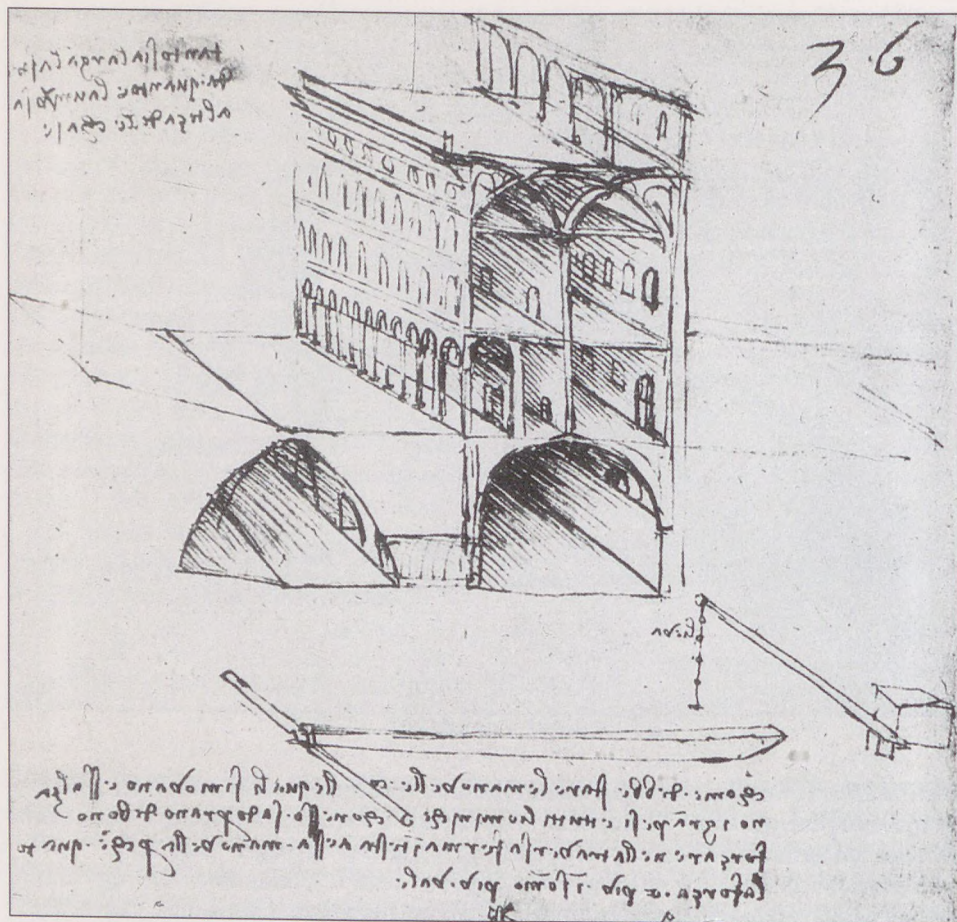
csatornázást javasolja, mely gondolatát minden bizonnyal befolyásolták az 1484/85-ös milánói pestisjárvány élményei is. Mindezeket a városrendezési elgondolásokat a Milánó átalakítására készített vázlatán (1497) foglalta egységes javaslatba.<sup>10</sup>

A párizsi Institut de France gyűjteményében lévő B Codex rajzain,<sup>11</sup> úgy tűnik, elsősorban a városi közlekedés problémája foglalkoztatta Leonardót (8a-b kép). Mindkét rajzon a forgalom egymás feletti szinteken való bonyolítása a megoldási variációk témája. Itt a pusztán technikai kérdések mellett társadalmi jellegűek is felmerülnek, amennyiben a „fenti” és a „lenti” szinteknek a funkcionális jelentőségén túl differenciáló szerepük is van. A felső utcaszint árkádos palotákkal szegélyezett, és az épületek előkelő, második szintjével (*piano nobile*) van kapcsolatban. Ezen csak gyalogosforgalom zajlik, és jobbra nemesemberek („gentili omini”) közlekednek rajta. Az alsó szint a kocsiké, és ez a szint az épületek földszintjével vagy alagsorával van kapcsolatban. Ez a „nép” használatára és kényelmére („à l'uso e comodità del popolo”) szolgál. Az épületek hátsó homlokzatai fogják közre az alsó utcát, amelyen az élelem, fa, bor és hasonlók szállítását bonyolítják. A rajzokat kísérő rövid magyarázó szövegből az is kiderül, hogy a föld alatti utak járataiban

<sup>10</sup> Ennek részletes feldolgozása: PEDRETTI, C., Leonardo's Plans for the Enlargement of the City of Milan. Raccolta Vinciana, XIX (1962).

<sup>11</sup> Codex B, fol. 16r és 36r. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris.

8b. Leonardo da Vinci:  
Kétszintű utcahálózat  
(Codex B, fol. 36r)



helyezik el az istállókat, nyilvános vécéket és hasonló rendeltetésű létesítményeket. E föld alatti utak mintegy háromszáz karnyi hosszúságú szakaszokból állnak, minden szakasz végén világosságot adó nyílás és a fenti utcára felvezető csigalépcső van.

Leonardo elképzelései egy alapvetően középkori jellegű város beosztásbeli fogyasztósságainak kiküszöbölését kívánták szolgálni, a kor technikai színvonalát messze meghaladó módon. Elgondolásai, bármennyire is fantasztikusak és a korban eleve megvalósíthatatlanok, nem tekinthetők utópisztikusnak, mivel érezhetően a kor körülményeinek ésszerű átalakítására törekszik, lemondva minden kritikáról és a valóság elutasításáról. Ugyanez mondható el a vázlaton kirajzoló társadalomképről is: nem egy, a meglévővel szembeállított „ellen-társadalom” jelenik meg előttünk, hanem egy olyan, amelyben megvannak a vagyoni és egyéb különbségek, és ezeket a különbségeket Leonardo nem kívánja megszüntetni. Felfogása ebben a kérdésben megegyezik kortársaiéval, akik – mint ezt már megfigyeltük – eleve

számolnak a társadalmi különbségekkel, és városukat ennek megfelelő struktúráként képzelik el, bízva azonban abban, hogy a racionálisan kialakított rendszer képes harmonikussá alakítani a különböző társadalmi és hatalmi helyzetű csoportoknak a valóságban korántsem konfliktusmentes életét. Leonardo is ebben a szellemben jár el, amikor vízszintes (bolygó városok) és függőleges (többszintű utcarendszer) elhatárolásokkal ésszerű struktúrát igyekszik teremteni a különféle funkciók és társadalmi igények számára, és egyben csökkenteni a „felül” és „alul” élők konfliktusának lehetőségét. Tegyük ehhez hozzá, e kétségkívül magasztos cél mellett a fejedelem (Ludovico il Moro) kevésbé magasztos, hatalmi céljait is szolgálta.

### 2.3. A színpadkép mint ideális város

Láttuk, a perspektívanulmányok eredményeként miként vált világossá, áttekinthetővé és egységessé az ábrázolt tér. Az építészeti elemek a térábrázolás nélkülözhetetlen „kellékei” lettek, és fokozatosan valóságos városi együttesé szerveződtek a képen. A perspektivikus ábrázolás terén szerzett ismeretek alkalmazásának a képzőművészetben kívül kialakult egy másik, a korra ugyancsak jellemző területe, mégpedig a színpadi tervezés. A színpadi tér és a képzőművészet ábrázolta tér között mindig voltak kapcsolatok, most ennek új fejezete kezdődött a közös ábrázolási technika, a perspektíva jóvoltából. Ahogy a quattrocentóbeli képek némelyikénél néha az az érzésünk, hogy maga az ábrázolt jelenet csak mellékkörülmény a perspektivikus szerkesztés mellett, a színpadkép esetében maga a szcenika valóban azonosult a perspektivikus tervezéssel, ha egyenesen nem rendelődött alá. A XVI. és a XVIII. században a színpadtervezés elveit úgy tárgyalták, mint a perspektivikus tervezés egyik csoportját. Így jelenik meg például Sebastiano Serlio *Il Secondo Libro di Prospettiva* (1545) és Daniele Barbaro *La Pratica della Prospettiva* (1568) című traktátusaiban.<sup>12</sup> Hasonlóan a képzőművészeti ábrázolási metodikához, a teret itt is építészeti elemekkel érzékeltették, amelyek ugyancsak utcákká és városi együttesekké szerveződtek.

Hogy milyen építészeti elemeket alkalmaztak az egyes színpadképeknél, azt a drámai műfaj határozta meg. A reneszánsz szemlélete ezen a téren is igyekezett a klasszikus előképekhez igazodni, így koncepciójában három műfaj szerepelt: a tragédia, a komédia és a szatíra. E kategorizálás forrása Vitruvius, mint ahogy az ő leírása tartalmazza azt is, miként kell megtervezni a három színpadtípust. Mint írja,<sup>13</sup> a tragikus színpadot oszlopokkal, oromzatokkal, szobrokkal és egyéb nemes és előkelő kellékekkel tervezik; a komikus színpad ezzel szemben magánépületekkel

<sup>12</sup> KRAUTHEIMER, R., *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: The Baltimore and Urbino Panels*. Gazette des Beaux-Arts, vol. XXXIII (Juin 1948), 328–329.

<sup>13</sup> De architectura, V. 8: „Genera autem sunt scenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione: quod tragicum deformantur columnis, et fastigiis et signis, reliquisque regalibus rebus: . . .” Argenterati (Strasbourg), 1807. 145.

van berendezve, amelyeken erkélyek, ablakok és egyéb tartozékok hangsúlyozzák a köznapi jelleget; végül a satirikus színen fák, barlangok, hegyek és egyéb természeti elemek vannak, amelyek a „szatírdjáték” kellékeiként maradtak meg. Minthogy szempontunkból az első és a második színpadkép lényeges, részletesen e kettővel foglalkozunk.

A tragikus színpadképnek a tragédia helyszínéül kell szolgálnia, ami azt jelenti, hogy előkelőséget kell tükröznie, mivel a tragédiában nagy személyiségek szerepelnek, végletes szenvedélyek izzanak, váratlan és gyakran véres események játszódnak le. Mindehhez fejedelmi, sőt királyi paloták kellenek háttérként. A komikus színpadkép a magánemberek világát tükrözi vissza. Polgárok, kereskedők, jogászok szerepelnek benne, jellegzetes épületek pedig a templom és a kocsmá, mint a hétköznapi élet tartozékai.

Mint látni fogjuk, ezek egyik első ábrázolását egyes kutatók az ún. urbinói „városi látképeken” fedezték fel.

E négy kép közül három táblakép, egy pedig intarziakép egy *cassone* (fehérneműs láda) homlokoldalán. Egyikük Urbinóban van, a Galleria Nazionale delle Marche képtárban (*IX. színes kép*), egy másik Baltimore-ban, a Walters Art Galleryben (*X. színes kép*), a harmadik Berlinben, a Staatliche Museen zu Berlin, Bodemuseum gyűjteményében (*XI. színes kép*). A negyedik szintén Berlinben volt, a Kunstgewerbemuseumban (Schloß Köpenick), a háború során (után?) azonban nyoma veszett<sup>14</sup> (*9. kép*).

Az Urbinóban lévő táblaképet általában kapcsolatba hozzák a másik három képpel, és ha nem is tekintik szigorúan egyetlen mester művének, általában egy helyről származónak tartják őket. A mai napig is vitatott, ki a készítőjük: a vélemények megoszlanak Piero della Francesca (vagy műhelye), Luciano Laurana, Francesco di Giorgio Martini között, de a leggyakrabban emlegetett művészekon kívül mások neve is felbukkan (pl. Cosimo Rossellié).<sup>15</sup> Keletkezésük 1470 körülre tehető, ez az évszám mintegy ötven éve még kiolvasható volt az Urbinóban lévő képen.

Mind a négy városi látképet ábrázol, és olyan eszményi várost jelenít meg, amely a kor teoretikusainak elképzeléseiben és leírásaiban szerepelt. Nem lehet pontosan tudni, hogy valóban színpadképvázlat volt-e eredeti funkciójuk, ahogy azt Richard Krautheimer feltételezte. Szerinte a baltimore-i és az urbinói képek a tragikus és komikus színpadkép első ábrázolásai a reneszánszban.<sup>16</sup>

A Baltimore-ban lévő táblaképen előkelő paloták szegélyezik a szélesen kinyíló teret, amelynek a közepén látható szökőkutat szobrokkal ékes négy oszlop fogja közre: mindez Krautheimer szemében közvetlen utalás Vitruvius leírására. A háttér

<sup>14</sup> Az eredetileg a berlini Kunstgewerbemuseum gyűjteményében szerepelt *cassone* a háború következtében kallódott el, jelenleg lappang. A múzeumban kapott szóbeli információkért ezúton mondok köszönetet dr. Guricknak, a múzeum munkatársának.

<sup>15</sup> Vö. DE VECCHI, i. m. 104–105., részletesen tárgyalja a képek eredetére vonatkozó nézeteket.

<sup>16</sup> KRAUTHEIMER, i. m. 328., továbbá SANPAOLESI, P., *Le prospettive architettoniche di Urbino, Baltimora e Berlino*. Bollettino d'Arte, 1949, 4. sz. és BATTISTI, E., *Rinascimento e Barocco*. Torino, Einaudi, 1960.

egy (a Colosseumhoz hasonló) amphitheatrum, továbbá egy háromnyílásos római diadalív és egy nyolcszög alaprajzú (csakis templomként értelmezhető) épület zárja le. Az Urbinóban lévő táblakép architektúrája kevésbé ünnepélyes és kevésbé antikizáló. A teret szegélyező épületek nincsenek egy vonalban, kialakításuk is változatos: az egyik épület legfelső szintjén például fából ácsolt pergola látható, egy másiknak a homlokzatán pedig balkon van, stb. A kép közepén látható kör alaprajzú építmény az első pillantásra nehezen egyeztethető össze a többi épület „hétköznapi” jellegével. Krautheimer, aki aprólékosan elemzi a kép minden részletét, kimutatja, hogy ezt a rotundát nem lehet a reneszánsz építészei számára oly kedves, centrális alaprajzú templomként értelmezni (Bramante római Tempiójának előképeként), hanem afféle vásárcsarnoknak (*tholos macelli*) kell tekinteni. Ily módon ez az építmény nem idegen az együttesben; minthogy nem egyházi épület, hanem nagyon is világi és a hétköznapi élettel kapcsolatos, nem borítja fel a kép egységes koncepcióját.<sup>17</sup>

A képek nyilvánvalóan tekinthetők annak illusztrációjaként is, milyen lehetett volna a klasszikus elemeket felhasználó új, reneszánsz város. A baltimore-i és az urbinói képet nézve, vajon nem ilyen városkép rajzolódik ki Alberti leírása alapján, amint azt már Kimball is felvetette?<sup>18</sup> Az előbbi kép középpontjában ott látható a háromnyílásos diadalív, amely a tér lezárásának fontos eleme Alberti városában, továbbá balra az amphitheatrum, a „látványosságok épülete”, valamint jobbra a templom. Míg az előbbi két épületet nyilvánvalóan klasszikus római példák inspirálták, addig a templom modellje a firenzei Battistero. Jegyezzük meg, hogy ezt a középkorban emelt épületet sokáig klasszikus eredetűnek, Mars templomának tartották. Alaprajza centrális, kupola borítja, és lépcsős alépítményen áll, ahogy ez a kor ideális elképzeléseiben szerepel (ne feledjük, Leonardo merész tervében éppen a firenzei Battistero felemelését és lépcsős alépítményre állítását kívánta megoldani). Ettől a klasszikus építészeti világtól élesen elüt a diadalív középső nyílásában felbukkanó középkori vártorony. Nem tudni, hogy ez a zordon építmény a városhoz tartozik-e, avagy a városon kívül van, pontosan úgy, ahogy Alberti leírásában olvastuk: igazi erősség, *rocca*, amely a feudális *signore* tartózkodási helye, elkülönülve a város antikizáló világától.

Az Urbinóban lévő táblakép esetében a városképként történő értelmezés melletti legnyomósabb érv a középpontban látható centrális építmény funkciójának eldöntése. A lanterna csúcsán látható kereszt (amely Krautheimer figyelmét nyilvánvalóan elkerülte), valamint az épület hatalmas méretei arra utalnak, hogy templomról van szó. Ez kérdésessé teszi *macellum*ként való értelmezésének helyességét, következőképp gyengíti az egész kompozíció színpadkép mivoltának valószínűségét.

<sup>17</sup> „Így az urbinói táblakép közepén lévő kerek épület egyáltalán nem idegen sajátosság, ellenkezőleg, a komikus színpadképek alapvető eleme. Bármelyik humanista számára nyilvánvaló lehetett, hogy az egy *macellum*ot ábrázol. Jelenléte ennél fogva a teret piactérré változtatja, azaz egy közönséges városi térré, amelyet közönséges épületek vesznek körül – néhány modern palota, máshol kispolgári és elavult házak.” KRAUTHEIMER, i. m. 337.

<sup>18</sup> Lásd az I. fejezet 13. sz. jegyzetét!

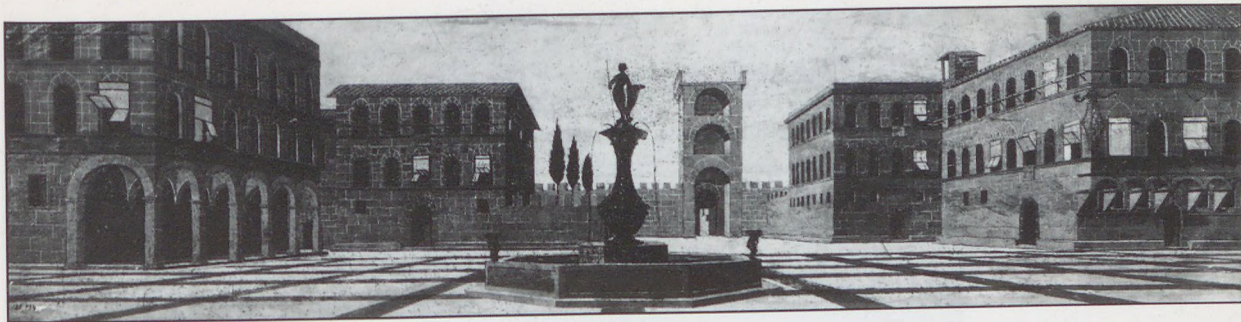
A templom magassága a síkban mellette álló emeletes épületekének mintegy a kétszerese, és a szélessége még ezt is meghaladja.<sup>19</sup> Egy ilyen méretű, kör alaprajzú templom óhatatlanul felidézi az ókorból egyedülként fennmaradt hasonló építményt, a Pantheont, a reneszánsz kori építészek csodálatának tárgyát, az egyszerre utánozni és meghaladni vágyott mintaképet. Így érkezünk el a római monumentális építészet iránt rajongó Albertihoz, valamint a pápai udvarhoz, amelynek élén a humanista műveltségű és az építésszel régóta baráti viszonyt ápoló V. Miklós állt. A humanista pápa célkitűzése az ókori Róma fényének visszaállítása volt. Már utaltunk arra a nézetre, amely szoros összefüggést lát a képe(ke)n „megfestett” építészet és Alberti traktátusában, a *De re aedificatoriá*ban megfogalmazott „leírt” építészet között. Továbbmegy ebben az irányban az a felfogás, amely az Urbinóban lévő táblaképen tulajdonképpen egy megfestett építészeti urbanisztikai javaslatot lát, amelyet Alberti készített volna azoknak a nagyszabású elképzeléseknek a szolgálatában, amelyeket a pápa szándékozott az 1450-es jubileumi év során Rómában megvalósítani.<sup>20</sup> A kép középpontjában látható óriási kupolás templom, e hipotézis szerint, a régi, Constantinus kori Szent Péter-bazilikát felváltó új, nagyszabású Szent Péter-templom lenne (a megőrzött régi a háttérben látható bazilikaforma templom), míg a tér, valamint az utcák egy új, egyházfejedelmi központ igényeinek megfelelően átépített középkori Borgóval lennének azonosíthatók.<sup>21</sup>

De miként lehet mindezt összefüggésbe hozni Urbinóval, és hogyan oldható fel a kronológiai ellentmondás, amely a római tervek születése és a kép(ek) keletkezési ideje között feszül? Csábító egyetérteni az imént idézett hipotézis további érvelésével, amely Alberti és Federico da Montefeltro között – az építész római tartózkodását követően – kibontakozott szoros kapcsolatra hivatkozik. Ismeretes, hogy az eredetileg V. Miklós pápának ajánlott *De re aedificatorián* Alberti 1450 után tovább dolgozott, és a végleges változatot az urbinói fejedelemnek ajánlotta (a traktátus aztán Lorenzo de’ Medicinek ajánlva látott napvilágot szerzője halála után). Fontos körülmény továbbá Alberti festészet iránti vonzalma, amely nem csupán a *De pictura* megalkotásában, hanem konkrét alkotótevékenységben is kifejezésre jutott (mint erre többek között a traktátusban maga a szerző is utal). A traktátus első könyvében részletesen tárgyalja a perspektívaszerkesztés elméletét és gyakorlatát, amelynek alapos ismerője volt. Döntő momentum az Urbinóban lévő kép festékrétege alatt felfedezett, rendkívüli alapossággal és részletességgel elkészített előkészítő

<sup>19</sup> G. MOROLLI (Nel cuore del Palazzo, la città ideale. Alberti e la prospettiva architettonica di Urbino. In: Piero e Urbino. Piero e le Corti rinascimentali. A cura di Paolo DEL POGGETTO. Venezia, Marsilio Editore, 1992. 217/b) számításai szerint a templom magassága eléri a 30, szélessége pedig a 45 métert.

<sup>20</sup> Vö. MOROLLI, i. m. 217. skk.

<sup>21</sup> Az urbinói táblakép beható vizsgálata kiderítette, hogy a festékréteg alatt a középponti templomnak eredetileg más elrendezésű rajza volt, ez az „eredeti” templom görögkereszt alaprajzú volt, jobbra és balra egy-egy portikusszal rendelkezett. Meggondolva, hogy ez a rajz 1450 körül keletkezett, benne láthatjuk az első, magas szintű építészeti javaslatot a vatikáni épületegyüttes kialakítására, amelyen a későbbiekben Bramante, Raffaello, Michelangelo, Bernini és annyian mások dolgoztak.



rajz; a korban kevés festő volt képes ehhez foghatót létrehozni, és bizonyos, hogy ezen kevesek egyikének sem volt sajátja ez a fajta alkotásmód, Piero della Francescát is ideértve.

9. Ideális város. Intarzia-kép, 1470 körül

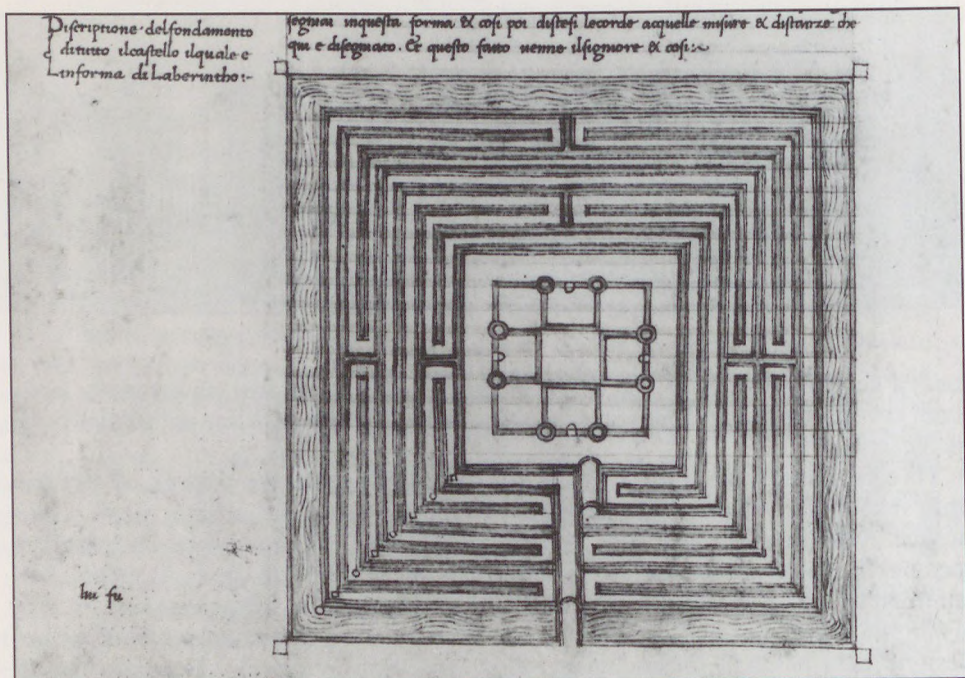
Ha e két festményhez most már a további kettőt is figyelembe vesszük, akkor talán még inkább nyilvánvaló lesz a képek építészeti, helyesebben „urbanisztikai” jelentősége. A berlini táblaképet nem lehet színpadképnek tekinteni, sokkal inkább olyan perspektivikus ábrázolásnak, amelynek témája egy tengerparti város. Az előbbiektől eltérően itt a látványnak egy, a kép előterét elfoglaló oszlopcsarnok ad keretet, míg a háttér a végtelenbe nyúlik. Ezúttal nem látunk klasszikus eredetű épületeket sem, festők nem használt történelmileg valós épületeket: e kikötői városnak nehezen lehet valamelyik ismert városban a modelljére ismerni. Az előző képekéhez hasonló házak két sora a tengerhez nyúlik, ahol a tér (vagy széles utca?) közvetlenül folytatódik a nyílt víztükrőben. A kép építészeti-urbanisztikai koncepciója azonban mindenképpen a két előbbiével rokon, és ez itt is Albertit idézi.

Végül a negyedik képről tudjuk, hogy típusábrázolás volt, amennyiben ez a berakásmód megfigyelhető más bútorfajtákon és faburkolatú szobabelsők dekorációjaként is. Az eddigi képekhez viszonyítva ennek van a legtöbb köze valóságos városi környezethez, mégpedig konkrétan Firenzéhez. A képet értelmezők közül Lehmannak az a véleménye, hogy az Ognissanti teret ábrázolja, míg Schubring a porta San Niccolò-t és környékét vélte rajta felfedezni.<sup>22</sup>

Ha összességében szemléljük a négy városképet, azok, akár színpadképnek tekintjük őket, akár városépítészeti javaslatnak, azt igazolják, hogy a kor különböző művészeti ágaiban hasonló problémák megoldásán fáradoztak. Az egyik ilyen a centrális épületnek a városi struktúrába való beillesztése, amely például az építészeket is foglalkoztatta, mint erre Bramante római Tempietto-tervén látunk igazolást. A centrális építmény térszervező szerepe a festőket is foglalkoztatta. Emlékszünk, Perugino képén a kupolás építmény nyílt térben jelenik meg, és ennek egy továbbfejlesztett változatát látjuk Raffaello 1504-ben készült képén, a *Mária eljegyzésén* (*XIII. színes kép*). Az Urbinóban lévő képen a kör alaprajzú épületnek a városi tér középpontjába történt állítása e problémakör egy korai példájának is felfogható, de

<sup>22</sup> Idézi DE VECCHI, i. m. 104.

10. Filarete: Négyzet alaprajzú torony négyzetes tér közepén: a fejedelem erőssége labirintussal körülvéve, 1460 körül

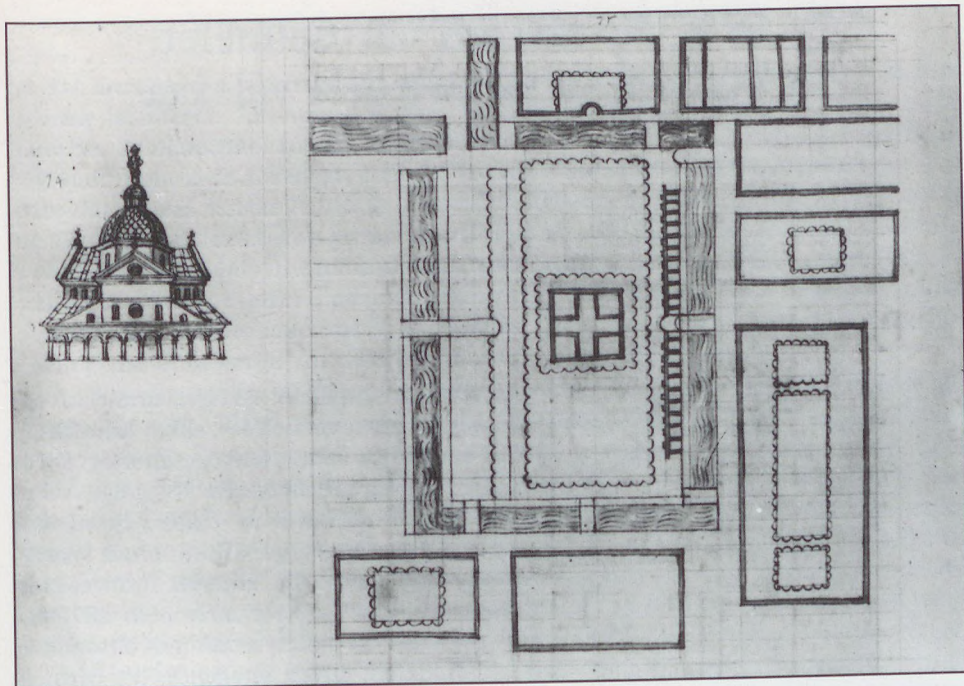


tekinthető várostervezési javaslatnak is a főter, illetve a belétorkolló utcák kialakítására.

Tegyük hozzá mindehhez, hogy ez a kérdés az elmélet szintjén a várostervezésben jelen volt, elég csak Filarete kísérleteire hivatkozni. A város főteréről szólva egyszer elhelyez ott egy tornyot, másszor nem tesz róla említést: csak találgatni lehet, vajon hengeres, azaz kör alaprajzú toronyról lett volna szó. Van ezenkívül olyan rajza is,<sup>23</sup> amelyen egy különálló templom elhelyezését vizsgálja négyszög alaprajzú téren (10., 11. kép).

A színpadképek és az ideális város kapcsolatának újabb fejezete kezdődik a XVI. század elején, elsősorban Bramante római körében folyó antik kutatások és építészeti tanulmányok jóvoltából. Ezek eredményeként elmélyül az ókori római építészeti ismerete, és megerősödnek a szakszerű rekonstrukciójára irányuló erőfeszítések. A bramantei építészeti törekvések egyik örököse, Baldassare Peruzzi így fogja majd ötvözni a meglévő római emlékeket egy elképzelt város korabeli építészeti elemeivel, a komikus színpadkép hagyományos utcájában. Hasonlóképpen az építészeti törekvések tükröződnek a későbbi korszakot képviselő Serlio-féle színpadképeken, ahol a Vitruvius által lefektetett elvek modernizált és precízen megfogalmazott újabb változatai jelennek meg.

<sup>23</sup> Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 73r és 73v. Lásd erről SIMONCINI, i. m. II. 32–33. és 60–63.



11. Filarete: Templom-  
épület négyszögletű térer,  
1460 körül

Sajátos helyzet áll elő, amikor a reneszánsz hosszú évtizedei alatt kiérlelt színpadi elgondolások megvalósulnak. Az ideiglenesen felhúzott színházak városképeket ábrázoló színpadképeiről keveset tudunk. Itt van azonban a század végén elkészült első kőszínház, a vicenzai Teatro Olimpico, amelynek színpadi „utcáit” Vincenzo Scamozzi alakította ki. Bepillantva ezekbe az épülethomlokzatokkal szegélyezett, perspektivikusan szerkesztett „utcákba”, elgondolkodhatunk a színpad és a város különös viszonyán. Vajon mennyit adnak vissza ezek másfél évszázad városépítési koncepcióiból? Ilyenek lehettek volna a kor eszményi városai, ha megvalósulnak az építészek elgondolásai? Vagy egyenesen azt kell gondoljuk, hogy ezek az „utcák” jelentik az egyetlen realitást a kor ideális elképzelései közepette? Valószínűleg nem lehet megnyugtató válaszokat adni e kérdésekre, az azonban mindenesetre bizonyos, hogy a valóságos városépítés hiányában a színpad jelenti az urbanisztikai elképzelések számára az egyik kísérletezési, sőt „megvalósulási” lehetőséget.

### 3. A XVI. századi városelmélet. A humanista városteória válsága

Ha általában akarjuk jellemezni a XVI. század városelméletét, és figyelemmel kívánjuk követni az ideális városra vonatkozó koncepciók továbbélését, akkor mindennek előtt azt kell megállapítanunk, hogy a XV. századhoz képest lényegesen megváltoztak a feltételek. A kor Itáliájában a városköztársaság intézményének végleges megszűntetésével és a fejedelmi hatalom abszolúttá válásával az építész-humanista elvesztette a hatalommal való eddigi kedvező kapcsolatát. Az a kitüntetett szerep, amelyet Alberti élvezett V. Miklós részéről, vagy a befolyás, amelyet Francesco di Giorgio gyakorolt Urbinóban, Serlio vagy Vignola esetében már nem áll fenn. Maguknak a humanistáknak a pozíciói is gyengéknak bizonyultak: műveltségük és latin nyelven írt műveik izolálták őket a társadalom egyéb rétegeitől, így eszméik nem terjedhettek. Végül megvalósításukat nem volt kitől várniok.

A megváltozott feltételek következtében a városelméleti koncepciók mindinkább zárt gyakorlatiasságra szorítkoztak, fokozatosan elveszítve érvényességüket a város és a társadalom egészére: ezt példázza Serlio, Vignola vagy az ifjabb Vasari teoretikus munkássága. Vannak persze kivételek, olyanok, akik hűek maradtak a humanizmus kori eszményekhez: Michelangelo, aki viszont állandó konfliktusban él környezetével, vagy Palladio, aki az Itáliában kivételesnek számító velencei körülmények között él és működik.

Az eszményi városi forma tiszta geometriai sémát jelent, amelyet a vitruviusi szöveg értelmezése nyomán alakítottak ki az újabb és újabb kiadások készítői, Fra Giocondo, Cesariano és Daniele Barbaro. Fontos különbség a XV. század városi formájával szemben, hogy ez absztrakt forma, amely nem integrálódni, inkább izolálódni akar,<sup>1</sup> és amely formát nem metafizikai, hanem gyakorlati érvekkel indokolnak.

Lényegében ennek az izolálódásnak a terméke az utópisztikus város is, amely a természet és a városi környezet adottságainak figyelembevétel nélkül születik, és közömbös a gyakorlati megvalósítás iránt. Magának a koncepciónak a kialakulása is a XVI. század városelméletének eltávolodását jelenti a XV. század alapvető felfogásától, amely sohasem mondott le a konkrét feltételek figyelembevételéről és a megvalósítás lehetőségéről.

<sup>1</sup> SIMONCINI, G., *Città e società nel Rinascimento*. I-II. Torino, 1974. I. 177. skk.

### 3.1. Vitruvius-tanulmányok és az ideális város

A *De architectura* a reneszánsz építészetelmélet számára a legfontosabb szakmai forrást jelentette. Az Augustus kori hadmérnök-építész, Vitruvius műve ugyan ismert volt a középkor folyamán, igazi hatását mégiscsak a XV. századtól fejtette ki. Tudjuk, hogy már a Trecento idején terjedt a korai humanisták körében, és a mű megvolt többek között Petrarca, Niccolò Acciaiuoli és talán Boccaccio kódexeiben is. Ennek következtében nem hatott a felfedezés szenzációjával, amikor a konstanzi zsinat idején Poggio Bracciolini, klasszikus művek után kutatva, megtalálta egy verzióját a Sankt Gallen-i monostor könyvtárában (1416-ban). A század folyamán számos átírása, másolata készült, első kiadására azonban csak hetven évvel a Poggio-féle epizód után került sor, Sulpicio da Veroli munkája nyomán.

A Vitruvius-mű iránti érdeklődésnek és a szöveg tanulmányozásának egyik fontos központja volt Milánó, ahol valószínűleg Petrarca hatására alakult ki ez a kultusz. Pier Candido Decembrio, a Visconti-udvarban működő humanista, a negyvenes évek elején két teljes másolatot is készített, az egyiket Francesco Pizolpasso milánói érseknek, a másikat Humphrey of Gloucester hercegnek.<sup>2</sup> Ugyancsak ebből a körből került ki két további másolat, egyikük Bonino Mombrizio keze nyomán készült 1452-ben, a másikuk 1463-ban ismeretlen író tollából. Ez utóbbi kézirat, két Decembrio-művel egy kódexben, Budára került, valószínűleg Corvin János gyűjteményébe, és jelenleg a budapesti Egyetemi Könyvtárban található.<sup>3</sup>

A Vitruvius-szöveg iránti érdeklődés humanista indíttatású, intellektuális jellegű volt, azaz hiányzott belőle az építési közelítés. Emlékszünk rá, Alberti ironikusan beszélt a vitruviusi szövegről, a kritika azonban nyilvánvalóan a viszonyoknak csupán egyik oldala: a *De re aedificatoria* Vitruvius nézeteinek alapos ismeretéről és következetes felhasználásáról tanúskodik. Filarete esetében kevésbé építészeti jellegű Vitruvius művének felhasználása, sokkal inkább romantikus öngizolást érezni ki a rá való hivatkozásokból. Hasonlóan romantikus az a közeledés is, amely a *Hypnerotomachia Polyphiliben* kirajzolódik.<sup>4</sup>

Ismét más a „kísérletezők”, főként Francesco di Giorgio és Leonardo módszere: számukra a vitruviusi szövegnek csak bizonyos gyakorlati útmutatásai a fontosak, amelyekre konkrét problémáik megoldásánál támaszkodni tudnak. Amikor Francesco di Giorgio a *De architectura* lefordítására vállalkozik, akkor is csak szemelvényeket válogat ki az egész műből. Ez az attitűd jellemző Lorenzo Ghibertire és unoka-

<sup>2</sup> ROVETTA, A., *Cultura e codici vitruviani nel primo Umanesimo milanese. Arte lombarda*, n. s. 60 (1981), 9–14. és FERRARI, M., *Fra i „Latini Scriptorum” di Pier Candido Decembrio e biblioteche umanistiche milanesi: codici di Vitruvio e Quintiliano*. In: „Vestigia”. Studi in onore di Giuseppe Billanovich. Roma, 1984. 247–264.

<sup>3</sup> *Catalogus codicum Bibliothecae Universitatis R. Scientiarum*. Budapest, 1881. 15–16., MEZEY, L., *Codices latini medii aevi Bibliothecae Universitatis Budapestiensis*. Budapest, 1961. 47. és KRINSKY, C. H., *Seventy-eight Vitruvius-Manuscripts*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 30 (1967), 53.

<sup>4</sup> TAFURI, M., *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*. In: *Scritti rinascimentali di architettura*. Milano, Ed. Il Polifilo, 1978. 394. skk.

öccsére, a „Zibaldoné”-t összeállító Buonaccorsóra is.<sup>5</sup> Egy szakmailag és történelmileg érettebb használat érdekében a vitruviusi mű eredeti szövegét filológusi szigorúsággal pontosítani kellett, és át kellett írni. Ezt a munkát végezte el a már említett Sulpicio da Veroli. Sulpicio munkájának nagy érdeme, hogy a homályos vitruviusi szöveg legjobb olvasatát igyekezett adni, s hogy elindította a kiadások és kommentárok egész sorát. Maga azonban nem írt kommentárokat, és a kiadáshoz – egyetlen rajz kivételével – illusztráció sem készült.

Ezen a téren Fra Giocondo tette meg a következő lépést. Ő is a latin szöveget adta ki, de már fametszetes illusztrációkkal, amelyek mellé rövid magyarázó szövegeket csatolt (Velenca, 1511). Sulpicio precíz, filológiai módszerével szemben Fra Giocondo építészeti értelmezést igyekezett adni a szövegnek, amit hivatott volt segíteni a 136 fametszet is. A tudós veronai szerzetes ezekkel kívánta pótolni a klasszikus mű elveszett illusztrációit. A vitruviusi szöveget saját régészeti és építészeti ismeretei alapján illusztrálta, így többek között a város alaprajzát is ilyen tapasztalatok felhasználásával rekonstruálta. Ezt az 1511-es kiadásban lévő fametszetek mellett a firenzei Uffizi rajztárában lévő vázlat<sup>6</sup> is megerősíti (12. kép). Fra Giocondo egy tulajdonképpen hagyományosnak tekinthető Vitruvius-illusztrációból indul ki, amikor a szélirányokat rávetíti a városalaprajzra.

Megmagyarázhatatlan jelenség, hogy a Vitruvius-műben, amely illusztrálatlan volt az egész középkor folyamán, miért éppen a szélrózsa leírását örökítette meg rajzban. Tény mindenesetre, hogy az ismert legkorábbi kéziratban, a londoni Harleianus 2767 jelzetű kódexben<sup>7</sup> feltűnik ez a séma. Felületes rajz, de minden részlete kivehető: nyolcszögű, körbe foglalt diagram, amelybe be vannak írva a szélirányok, a Solanus és Auster között az Eurus, az Auster és a Favonius között az Africus, a Favonius és a Septentrio között a Chaurus (Caurus), végül a Septentrio és a Solanus között az Aquilo. A nyolcszög pontjait összekötötték a középponttal, amelybe az így meghúzott nyolc egyenesen kívül még további nyolc is befut, a csúcspontok közötti felezőpontokból.

Ez utóbbi, a diagram oldalain túl húzott vonalak indították arra Carol Krinskyt, hogy a szélirányokon kívül úthálózatot is lásson a rajzon.<sup>8</sup> Hasonló nézetten van Helen Rosenau is, aki szintén többet lát ezen a rajzon az első jelentésénél; olyan elgondolásokat tulajdonít neki, amelyeket a „vitruviusi város” későbbi rekonstrukciói gazdagon felhasználtak.<sup>9</sup> A nagyra hivatott reneszánsz centrális-radiális sémák

<sup>5</sup> SCAGLIA, G., A Translation of Vitruvius and copies of late antique drawings in Buonaccorso Ghiberti's „Zibaldone”. Transactions of the American Philosophical Society, Vol. 69, Part. 1, 1979, 3–33.

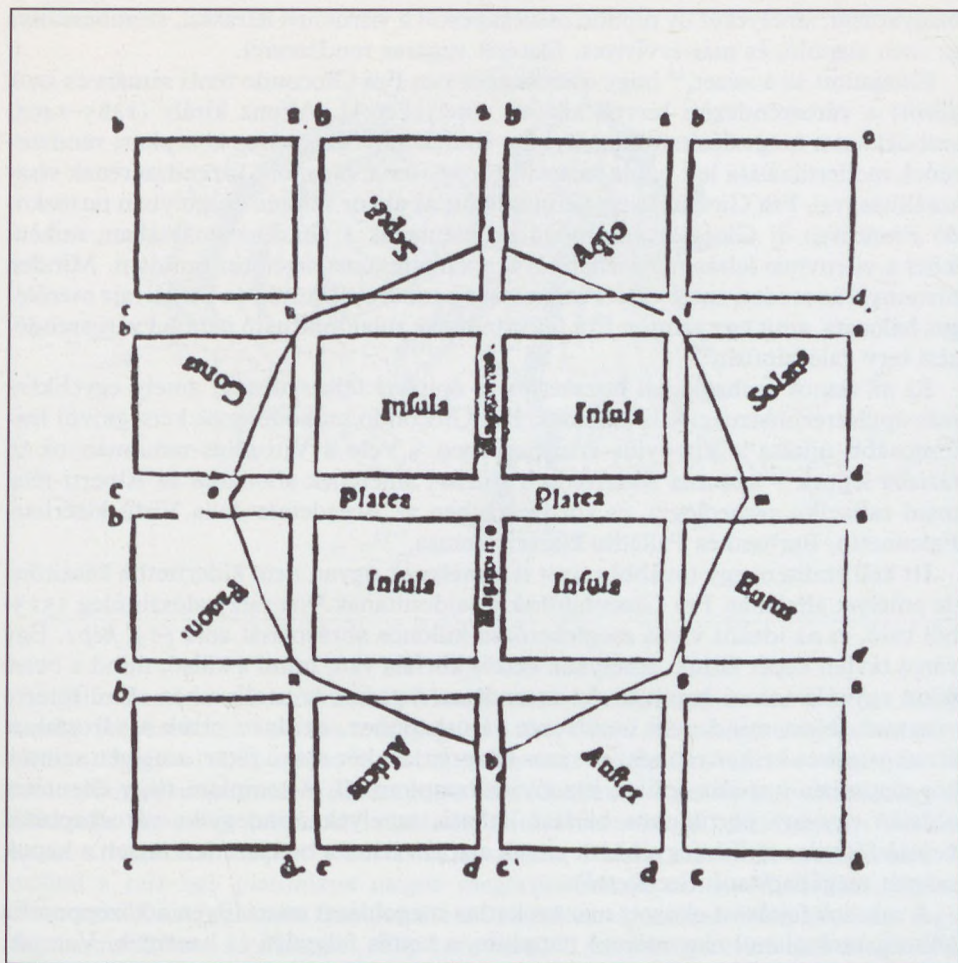
<sup>6</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 4142/A.

<sup>7</sup> Ms Harleianus 2767, fol. 16v. The British Library, London.

<sup>8</sup> „A British Museumban lévő Harley 2767 jelzetű Karoling-kori Vitruvius-kéziratban, amely minden bizonnyal tíz további kézirat forrása, van egy szélrózsát és utcabeosztást ábrázoló, az I. Könyv VI, 12 fejezet szövegét követő illusztráció. Eléggé kidolgozatlan rajz, amelyről hiányzik a vitruviusi leírásban szereplő mértani precizitás.” KRINSKY, i. m. 41.

<sup>9</sup> ROSENAU, H., Historical Aspects of the Vitruvian Tradition in Town Planning. Journal of the Royal Institute of British Architects, Vol. LXII, No 12 (1955), 481–487.

12. Fra Giocondo:  
A vitruviusi város  
rekonstrukciója,  
1510 körül



három eleme feltétlenül megvan az ábrán: a körbe foglalt nyolcszögű diagram, a sugaras vonalrendszer és a központ kiemelése.

A szélrózsa-rajz nem minden középkori Vitruvius-másolatban van meg, de az első nyomtatott kiadásban, a már említett Sulpicio-félében feltűnik: ez az egyetlen ábra benne. Fra Giocondo Vitruvius-kiadásában két szélrózsa-ábra is található, amelyek egyike ugyanazt a nyolcszögű diagramot mutatja, amelyet már ismerünk. Az Uffizi-ban lévő rajz azonban az eddiginél félreérthetlenebbül montírozza rá a szélrózsát a városalaprásra. Új elem a rajzon, hogy nem sugaras sémát látunk, hanem merőleges, azaz ortogonális útrendszert. Három horizontális, egymással párhuzamos főút van, és ezeket átszeli három merőleges, keskenyebb mellékutca. Ez a derékszögű utcarendszer, római mintára, háztömböket fog tehát közre (*insulae* 'szigetek'). A városzövetnek ezt a megválasztását Fra Giocondo archeológiai ismereteivel lehet

magyarázni, amelyeket ily módon összekapcsolt a vitruviusi leírással, szembeállva az ezen alapuló, és már érvényes, filaretei sugaras rendszerrel.

Elfogadott az a nézet,<sup>10</sup> hogy összefüggés van Fra Giocondo fenti sémája és azok között a városrendezési tervek között, amelyeket II. Alfonz király (1485–1495) szándékozott megvalósítani Nápolyban. Ennek lényege a város középkori rendszerének modernizálása lett volna az antik görög-római Neapolis útrendszerének visszaállításával. Fra Giocondo együttműködött az akkor szintén Nápolyban tartózkodó Francesco di Giorgióval annak a problémának a tanulmányozásában, miként lehet a vitruviusi leírás felhasználásával a városrekonstrukciót megoldani. Minden bizonnyal az eredeti antik városi útrendszer hatására alakult ki az Uffizi-rajz merőleges hálózata, amit egy szintén Fra Giocondónak tulajdonítható nápolyi városrendezési terv valószínűsít.<sup>11</sup>

Ez az alapos archeológiai hozzáértés és építész felkészültség, amely egyébként más épületrekonstrukciót is jellemez, Fra Giocondo működésének kétségkívül legfontosabb újítása a Vitruvius-értelmezésben. „Vele a Vitruvius-tanulmányok új fázisba lépnek – írja róla Manfredo Tafuri –, amelynek állomásai az Alberti-féle, majd raffaellói archeológia, és környezetében az Accademia della Virtù kísérlete, Falconetto, Barbaro és Palladio klasszicizmusa.”<sup>12</sup>

Itt kell említeni egy további rajzot is, amelynek ugyan nem kiderített a készítője, de amelyet általában Fra Giocondónak tulajdonítanak.<sup>13</sup> A rajz valószínűleg 1513-ból való, és az ideális város meglehetősen különös ábrázolását adja (13. kép). Egy város távlati képét látjuk, amelynek kettős körfala van, mind a külső, mind a belső falon egyenlő számú kapuval. Az útrendszer sugaras, az utcák a kör alakú főterre vezetnek. Nem mindegyik utca vezet városkapuhoz, az ilyen utcák a városfalnál érnek véget és keskenyebbek. A város központja a kör alakú főtér, amelyen szintén kör alaprajzú, kupolás épület, bizonyára templom áll. A templom négy ellentétes oldalán egy-egy portikuszos bejárat látható, amelyek mindegyike városkapuhoz vezető főutcára nyílik (egyébként ennek alapján lehet a befejezetlen rajzon a kapuk számát megállapítani: tizenkettő).

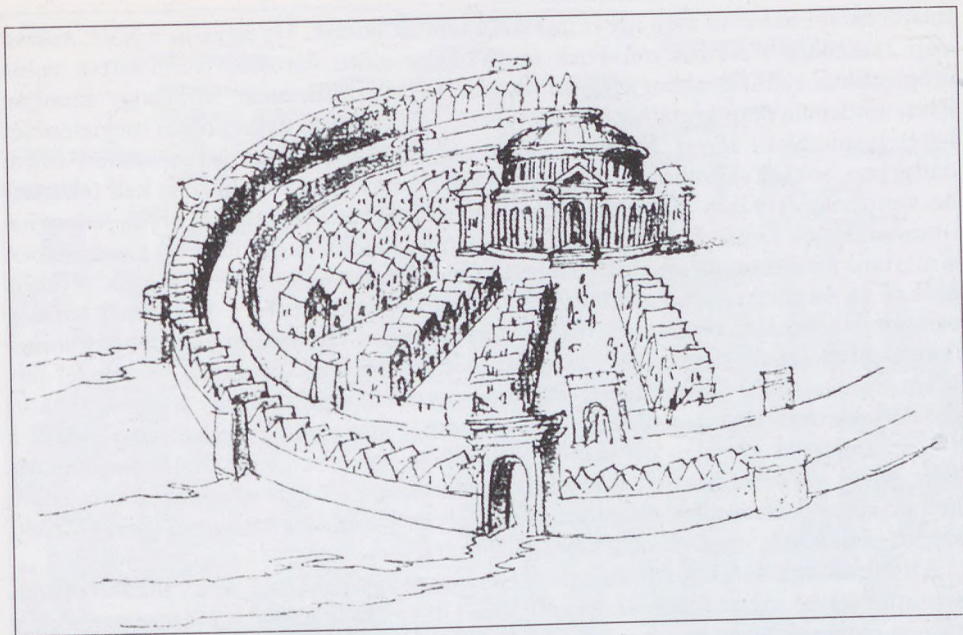
A rajz sok fejtörést okozott már szokatlan megoldásai miatt: ilyen a középpontba állított, szokatlanul nagyméretű templom, a kettős falgyűrű és hasonlók. Vannak, akik úgy tekintik, mint Vitruvius nyomdokain haladó, racionálisan kialakított ideális város látképét, amely ugyanakkor megfelel a kört az isteni tökéletesség kifejezésének tekintő középkori szimbolikának is. Közöttük említendő például Simoncini, aki a templomot Bramante római templomterveivel (és elsősorban a Tempiettoéval) hozza összefüggésbe, míg a kör alakú főtérről kapcsolatban az ifjabb Antonio da

<sup>10</sup> HAMBERG, P., Vitruvius, Fra Giocondo and the City Plan of Naples. Acta Archaeologica, vol. XXXVI, København, 1965, továbbá SIMONCINI, i. m. II. 53–55. és 98.

<sup>11</sup> Lásd TAFURI, i. m. 402. o. és 403/1. j., valamint SIMONCINI, i. m. II. 53–54.

<sup>12</sup> TAFURI, i. m. 403.

<sup>13</sup> A rajzot közli GEYMÜLLER, H. v., Trois volumes de dessins de Fra Giocondo, vol. „B”. Mélanges de l’Ecole française de Rome, XI, 133. Lásd DE LA CROIX, H., Military Architecture and The Radial City Plan in Sixteenth Century Italy. The Art Bulletin, Vol. XLII, No 4 (Dec. 1960), 263/2. és GEYMÜLLER, H., Les Ducerceau. Paris, 1887. 64.



13. Fra Giocondo (?):  
Ideális város képe,  
1513 (?)

Sangallo hasonló terveire utal.<sup>14</sup> Mások viszont utópisztikus város képét látják benne. Robert Klein számára már maga az a tény döntő fontosságú ebben a vonatkozásban, hogy a templomon kívül egyetlen más középület sincs a városban: ez teokratikus államrendezkedésre enged következtetni. Kimutatja továbbá, hogy az ábrázolás bizonyos „abszurd” részletei, mint a városfalnak „nekivezetett” utcák, aztán a házakból formált városfal és hasonlók, Platón műveiből származnak, és ezáltal a rajz egy platonikus utópia megörökítésének tűnik. Mint ilyet, Anton Francesco Doni, valamint Campanella utópisztikus városainak előzményeként fogja fel, benne látva a reneszánsz „Nap-utópiáinak” (*utopies solaires*) első megjelenését.<sup>15</sup>

Mindez nehezen egyeztethető össze azzal a kutató és a gyakorlati kivitelezést szem előtt tartó szemlélettel, amely – mint láttuk – Fra Giocondót jellemezte. Klein ebből a megfontolásból nem is tekinti a rajzot a veronai szerzetes művének, hanem egy „névtelen rajzolóénak” („Anonyme Destailleur”). A rajznak utópisztikus jelleget

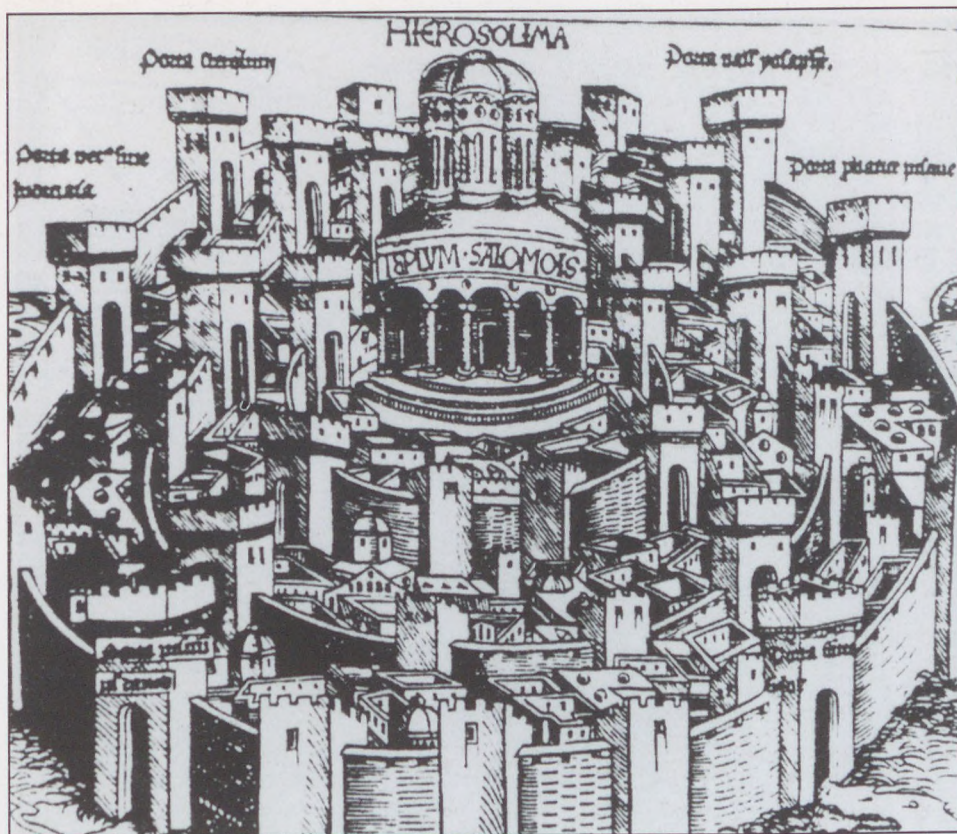
<sup>14</sup> SIMONCINI, i. m. II. 99.

<sup>15</sup> „Nyilvánvaló, hogy ez a rajz nem egy ideális várost akar bemutatni, hanem egy utópiát illusztrálni; maga a tény, hogy nincs egyetlen középület sem a középponti templomon kívül, azonnal egy teokratikus köztársaságot vagy egy államvallást juttat az eszünkbe. . . . A reneszánsz kori Nap-utópiák genealógiája szinte egy sorozatot mutat: Névtelen Rajzoló–Doni–Campanella, maga Platón szövegeinek közvetlen hatásával az elsőre és a harmadikra.” KLEIN, R., *L’urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreae*. In: *Les utopies à la Renaissance*. Liège, 1963. 217–218.

tulajdonítani azonban még így is indokolatlannak látszik. Ha ugyanis a XVI. század eleji Itáliában, a Morus művének megjelenése előtti városteóriában lettek volna utópisztikus elemek, akkor elfogadható lenne ez az álláspont. Minthogy azonban ilyen tendencia nem mutatható ki, nézetünk szerint korai itt az utópia megjelenését feltételezni. Nem lévén „szöveg”, azaz utópisztikus jellegű városelméleti mű a háttérben, sokkal valószínűbb, hogy ábrázolásbeli motívumok hatását kell tekintetbe vennünk. A város kör alaprajzánál nem hagyható figyelmen kívül Vitruvius útmutatása, de fontos annak a középkori szimbolikának az említése is, amely ebben a mértani formában az isteni tökéletesség megjelenését látta. Gondoljunk továbbá azokra az ábrázolásokra, amelyek az elképzelt városi képet a középkori valóság elemeit felhasználva örökítették meg, hangsúlyozva a város közepén lévő templomot (katedrális), amely tényleg messze a házak léptéke fölé magasodott. A Schedel-féle *Weltchronik* (1493) Jeruzsálemet ábrázoló metszetén például egy ilyen középkori „ideális várost” látunk (14. kép). Többszörös, kör alakú falgyűrű veszi körül a várost, amelynek közepén kör alaprajzú, kupolás, az egész várost uraló templom áll. Igaz, hogy a városszerkezet a középkori rendszertelenséget mutatja, a rajzunkon látható sugaras útrendszer azonban szintén olyan ábrázolási motívum, amely a XVI. század elején már meglehetősen elterjedt volt.

Mindezzel a feltételezéssel tulajdonképpen az az egy nehézség, hogy inkább északi, semmint itáliai viszonyokra érvényes. Már Horst De la Croix is észrevette, hogy a rajzon szereplő házak észak-európai jellegűek, ami hozzájárult meggyőződéséhez, miszerint nem lehet Fra Giocondo a szerző.<sup>16</sup> Ő ugyan elsősorban az erősítés technikai színvonala alapján jut erre a következtetésre, eredménye mégis egyező Robert Kleinével. E vélemények alapján és Fra Giocondo várostervezési elveinek ismeretében jogos feltételezni egy olyan ismeretlen rajzoló szerzőségét, aki kapcsolatban állt a tudós veronaival, de ugyanakkor jártas volt az észak-európai városképek és ábrázolási motívumok világában is. A rajzon kettős hatás érvényesül: egyfelől a középpontos-sugaras városszerkezeté, amely már Filarete Sforzindáján jelen van, és azóta mondhatni hagyománnyá vált, ami kétségtelenül itáliai jelenség, másfelől viszont a középkori szimbolikai-emblematikai ábrázolásmódé, amely ekkor már anakronisztikus elemeket is tartalmaz (erősítés), és valószínűleg északi (francia?, német?) motívumokat közvetít. Lényeges hozzátenni, hogy a század második felében, majd a következő század elején keletkezett, elsősorban vallásos utópiák számára bizonyára grafikai előképként szolgálhatott ez a vázlat, még akkor is, ha maga semmiképpen sem tekinthető utópisztikus jellegűnek, és az általa megjelenített város sem.

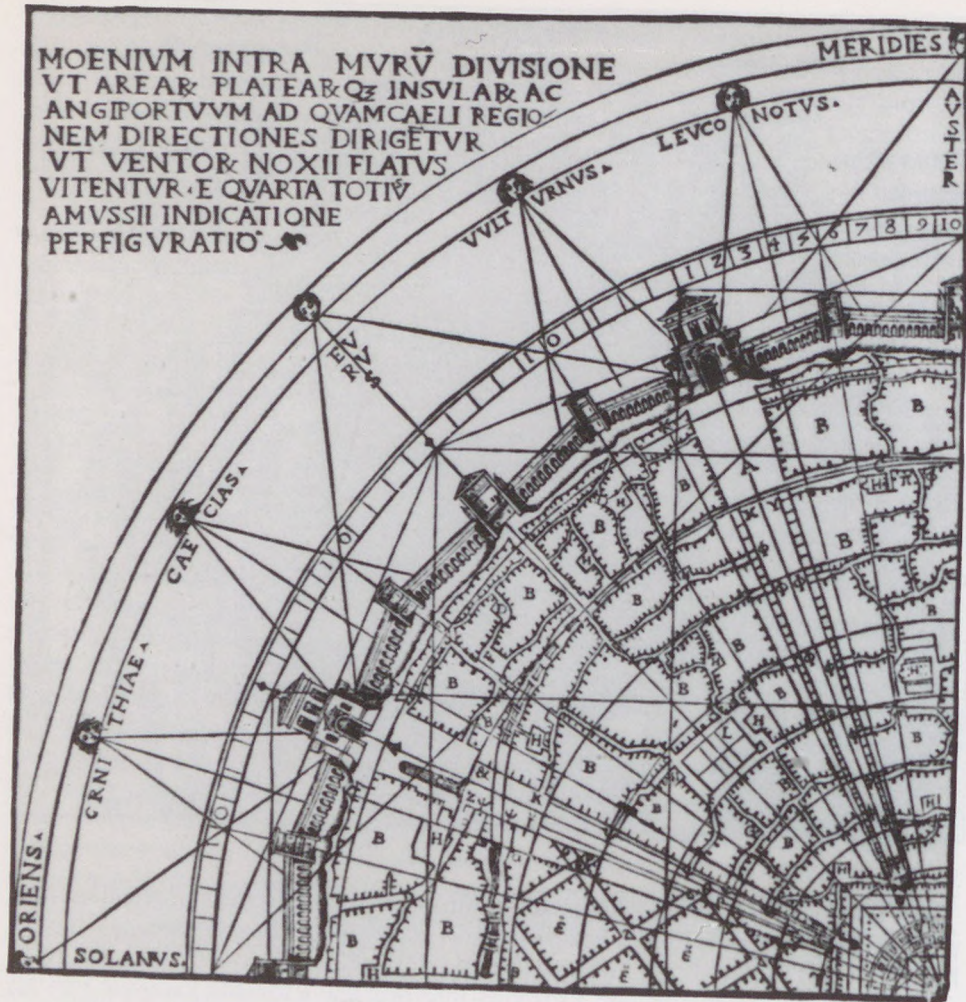
<sup>16</sup> „A rajzon látszik, hogy két forrásból származó kompiláció, valamint hogy Európa északi részén készült. A közepén látható templom bátran lehet Fra Giocondóé, minthogy megfelel az Uffiziban lévő hasonló rajzainak. A város azonban, amely körülveszi a templomot, nemcsak más perspektívában van, hanem északi típusú épületekből áll. Ez még nem zárna ki Fra Giocondo szerzőségét, a rajzon lévő középkori erősítmény azonban perdöntő. . . . Azt gondolom tehát, hogy a rajzot Fra Giocondo egyik franciaországi tanítványa készíthette. Ha így van, a rajz még inkább visszatükrözi a barát várostervezési elképzeléseit.” DE LA CROIX, i. m. 263/2.



Fra Giocondo Vitruvius-kiadásának jelentőségéről összességében megállapítható tehát, hogy gyökeres változást hozott az ókori traktátus értelmezésében, és – tegyük hozzá – ebben fontos szerep jutott az illusztrációknak. Nem csodálkozhatunk, ha ez az első, valóban szakmai jellegű Vitruvius-interpretáció a további kiadások mintája lett, és erős hatást gyakorolt azok ikonográfiai arculatára is.

Cesare Cesariano Vitruvius-kiadásának (Como, 1521) jelentőségét az adja meg, hogy először tett kísérletet a teljes szöveg olasz nyelven történő visszaadására. Ez a teljességre törekvés a kommentárokra és az illusztrációkra is érvényes, amennyiben a szerző olyan témák megvilágítására is vállalkozott, amelyekre nem volt általánosan érvényes magyarázat a korban. Tekintve, hogy az antik építészetéről nem voltak olyan alapos ismeretei, mint Fra Giocondónak (valószínűleg nem járt Rómában sem), művének tudományos színvonala elmarad a veronai szerzetes teljesítményétől. Kommentárjaiban sok a középkori ismeretanyag és az egyéni fantáziára való támaszkodás. Tehetségének kibontakozásában mindenesetre nagy szerepet játszott Bramante, akinek Milánóban a tanítványai közé tartozott, és ezt a hatást akkor is fontosnak tekinthetjük, ha tudjuk, hogy a kapcsolat igen rövid ideig tartott

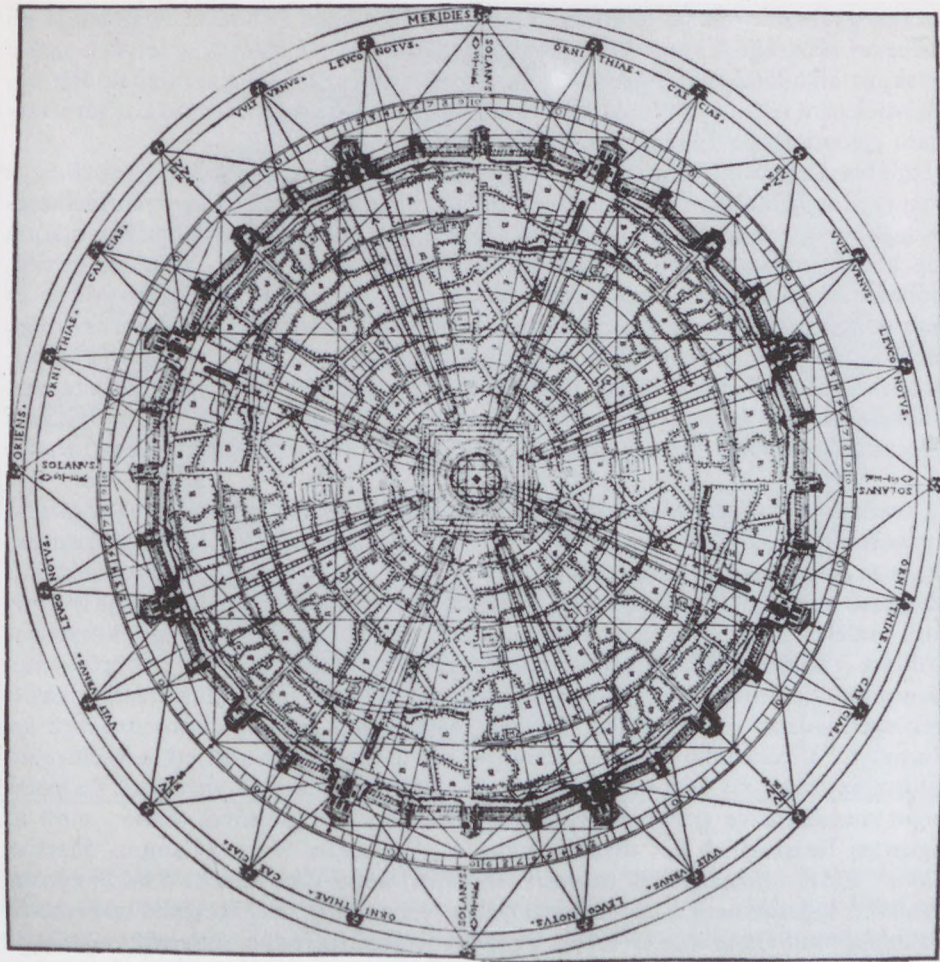
15. Cesare Cesariano:  
A vitruviusi város  
rekonstrukciója, 1521



(Bramante végleges Rómába távozásakor, 1499-ben, Cesariano még csak tizenhat-tizenhét éves lehetett).<sup>17</sup>

Az antikvitás középkorias, valamint olykor fantázia szülte rekonstruálása és bramantei elvek alkalmazása: e kettősség jellemzi Cesariano városábrázolását is. A

<sup>17</sup> A comói kiadás és Cesariano életének, valamint működésének egyik legjobb feldolgozósa: KRINSKY, C. H., Cesare Cesariano and the Como Vitruvius Edition of 1521. New York University, 1965 (doktori értekezés). Lásd továbbá De architectura di Cesare Cesariano. Como, 1521, Nachdruck der kommentierten ersten italienischen Ausgabe von Cesare Cesariano. With an Introduction and Index by Carol Herselle KRINSKY. München, Wilhelm Fink Verlag, 1969. 5–28.



16. Cesariano javaslata a vitruviusi városhoz.  
Giorgio Muratore  
rekonstrukciója

Vitruvius által leírtakat részben középkorias, részben korabeli szemlélet alapján rekonstruálja, amely így egy ideális város képét adja (15. kép). Ő is rávetíti a szélirányokat az alaprajzra, amely immár bevett megoldássá vált. Városa tizenhat szögű, majdnem kör alakú: ez kompromisszum a korabeli poligon séma és a vitruviusi kör között. A tizenhat szög a nyolc fő széliránynak további nyolccal történt kiegészítése nyomán alakult ki. Nyolc főút köti össze a városkapukat a négyzet alakú főterrel, és ezek az utak sugaras városszerkezetet formálnak: Cesariano ebben a Filarete által teremtett mintát követi. Az utak ezen a rajzon is inkább a geometriai séma törvényszerűségét jelenítik meg, mintsem valóságos közlekedési artériák lennének. Betorkollásuk a főterbe ugyanúgy megoldatlan, mint a Sforzinda alaprajzán láttuk. A mellékutcák hálózata nem szabályos rendszerű, vonaluk gyakran megtörik, és a kisebb terek is rendszertelenül helyezkednek el a városszövetben. E kisebb terek

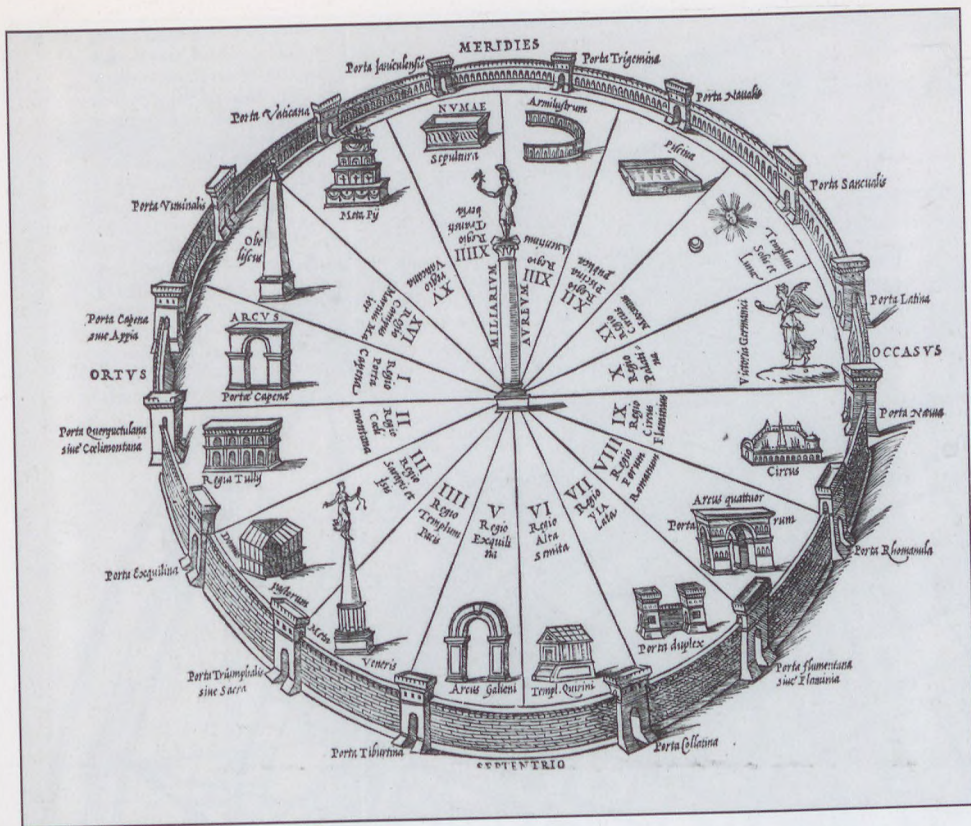
közepén gyakran tűnik fel templom. Cesariano városának ez a része vitathatatlanul középkori örökség. A város középpontját a négyzetes tér alkotja, amelynek sarkai zártak, és árkádos épületek kereszteznek. Középen négyzet (?) alaprajzú épület áll, amelynek nem tudni, mi a funkciója. Ez a centrális-sugaras szisztéma a kor várostervezési elgondolásait tükrözi vissza.

Ismerve Cesariano Bramantéval való kapcsolatát, nem tűnik különösnek ez a középpontosság iránti vonzalom: Bramantét tarthatjuk ugyanis a kör iránti lelkesedés legkövetkezetesebb képviselőjének. Igaz ugyan, hogy ő csak Rómában alkotta meg kör alaprajzú műveit, a Tempiettót és az új Szent Péter-templom terveit, rajongása e geometriai séma iránt nyilván már Milánóban kialakult. A kör és középpontjának jelentősége különösen szembeötlő Muratore rekonstrukcióján, amely az eredeti Cesariano-ábra negyedkörét teljessé egészíti ki<sup>18</sup> (16. kép). Bizonyosnak látszik, hogy a kör mint tökéletesség-szimbólum is jelen van ezen a rajzon. A kör kerülete és középpontja a világ teremtésének platóni vízióját idézi fel, és a humanizmus neoplatonikus légkörében ez Cesarianótól nem lehetett idegen analógia.

Cesariano kör alaprajzú, ideális város-rekonstrukciójához hasonló más ábrázolás is ismert a korszakból. A rajz, amely 1527-ből való, Marco Fabio Calvótól származik, és az Augustus kori Rómát ábrázolja (17. kép). Calvo korának ismert klasszikus filológusa volt, aki Raffaello római köréhez tartozott. Tudós tanácsadója volt az antik emlékek felügyeletével megbízott Raffaellónak, és készített egy Vitruviusfordítást is számára. Ábrája a klasszikus kori Róma rekonstruálására tett erőfeszítések sorába illeszthető be, amennyiben a mű, amelynek egyik illusztrációja, afféle „régészeti kalauz”-nak készült: *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum* (Roma, L. Vicentinus kiadása). Calvo – Vitruvius leírása mellett – szem előtt tartotta az Augustus kori beosztást is: *urbs XIV. regionum*. A vitruviusi szélrőzsa zónáit megduplázva tizenhat „városnegyedet” ábrázol, kettővel többet, mint az augustusi beosztás. A két további zóna, a „Vaticanus” és a „Campus Martius Maior” Calvo leleményének terméke. Tizenhat kapu van. A falat a középponttal összekötő sugarak nem a kapuk tengelyében vannak, így még kevésbé tekinthetők utcáknak, mint Cesariano esetében. Egy-egy „városnegyedbe” (*Regio*) valamelyik híres római emlék rajza került (Numa síremléke, Circus Maximus stb.), míg a középpontban magas oszlop, a *Miliarium aureum* áll. Ez utóbbi mégiscsak ad valami útjellegét az említett radiális beosztásnak, hiszen tudjuk, hogy ezt az oszlopot annak idején Augustus az utak kiindulópontjához állíttatta.

Cesariano és Calvo rajzain láttuk, milyen volt az antik város rekonstrukciós technikája. Vitruvius leírása vegyült archeológiai ismeretekkel, amelyek ötvöződtek a középkori város elemeivel és az elképzelt ideális város motívumaival. Cesariano, bár ismerte Fra Giocondo ábráit, sok tekintetben eltért azok stílusától. Azt mondhatjuk, hogy kettejük hatása határozza meg a XVI. század első felében a – már nem csak itáliai – Vitruvius-kiadások illusztrációs metodikáját. Így például az 1523-ban Lyonban megjelent latin nyelvű kiadás a Fra Giocondo-féle metszeteket használja,

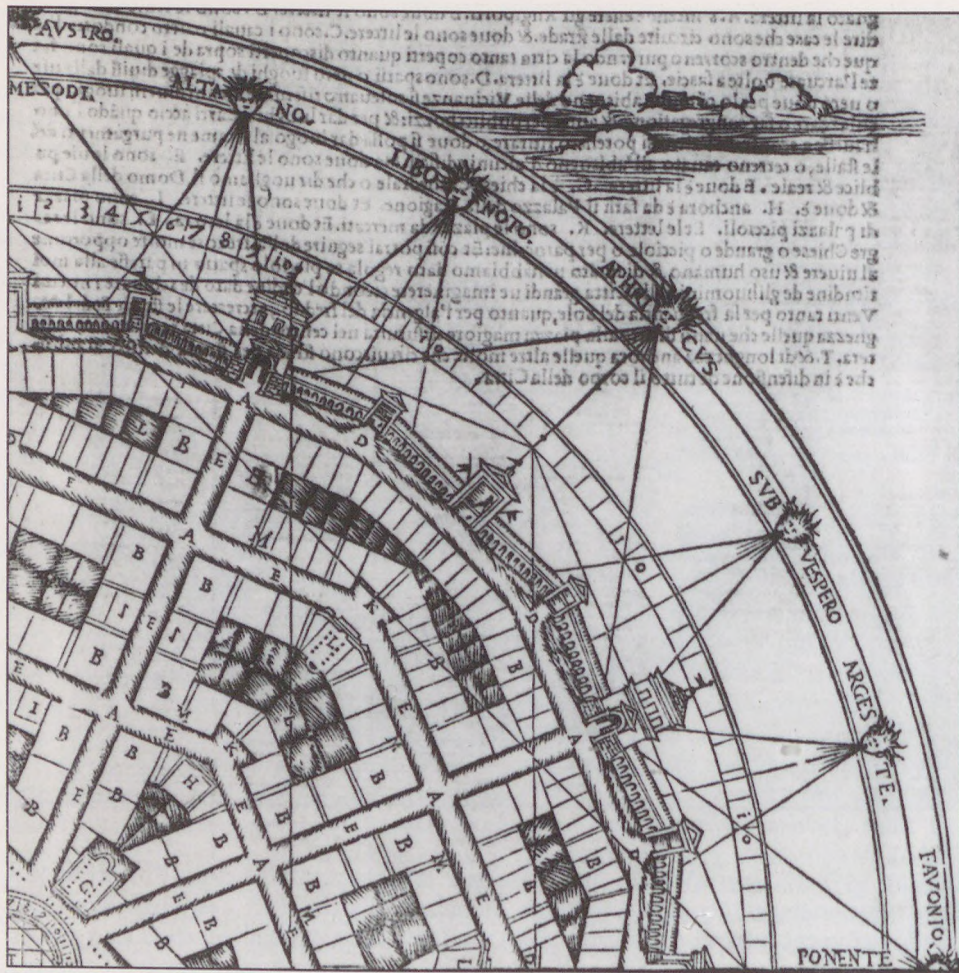
<sup>18</sup> MURATORE, G., *La città rinascimentale*. Milano, 1975. 27. ábra.



míg az 1574-es, Jean Martin által készített francia nyelvű kiadás illusztrációi a Cesariano-metszetekre támaszkodnak. A német Walter Ryff 1543-ban Fra Giocundo szövegét adta ki (Strasbourgban), és az illusztrációkat részben az 1511-es velencei, részben az 1521-es comói kiadásból válogatta. A városábrázolás szempontjából külön figyelmet érdemel Giovanni Battista Caporali, aki 1536-ban a Cesariano-kiadás első öt könyvét jelentette meg. A Vitruvius által adott leírást követő rekonstrukció ugyan Cesariano már ismert metszetét veszi alapul, több ponton azonban eltér tőle (18. kép). Ezúttal is tizenhat szögű alaprajzot látunk, és a városfal itt sem erősített. A kapuktól széles, radiális útrendszer vezet a központi nyílt térre, ahol kör alaprajzú épület (templom?) áll. A városszövet sokkal rendezettebb, mint Cesariano rajzán volt: a mellékutcák szabályos vonalúak, követik a város sokszögű falának vonalát, és a városközponttal koncentrikusan haladnak. Lényeges eltérés mutatkozik a kisebb terek esetében is, amelyek szintén szabályosabbak, és szerencsésebben illeszkednek a városszerkezetbe.

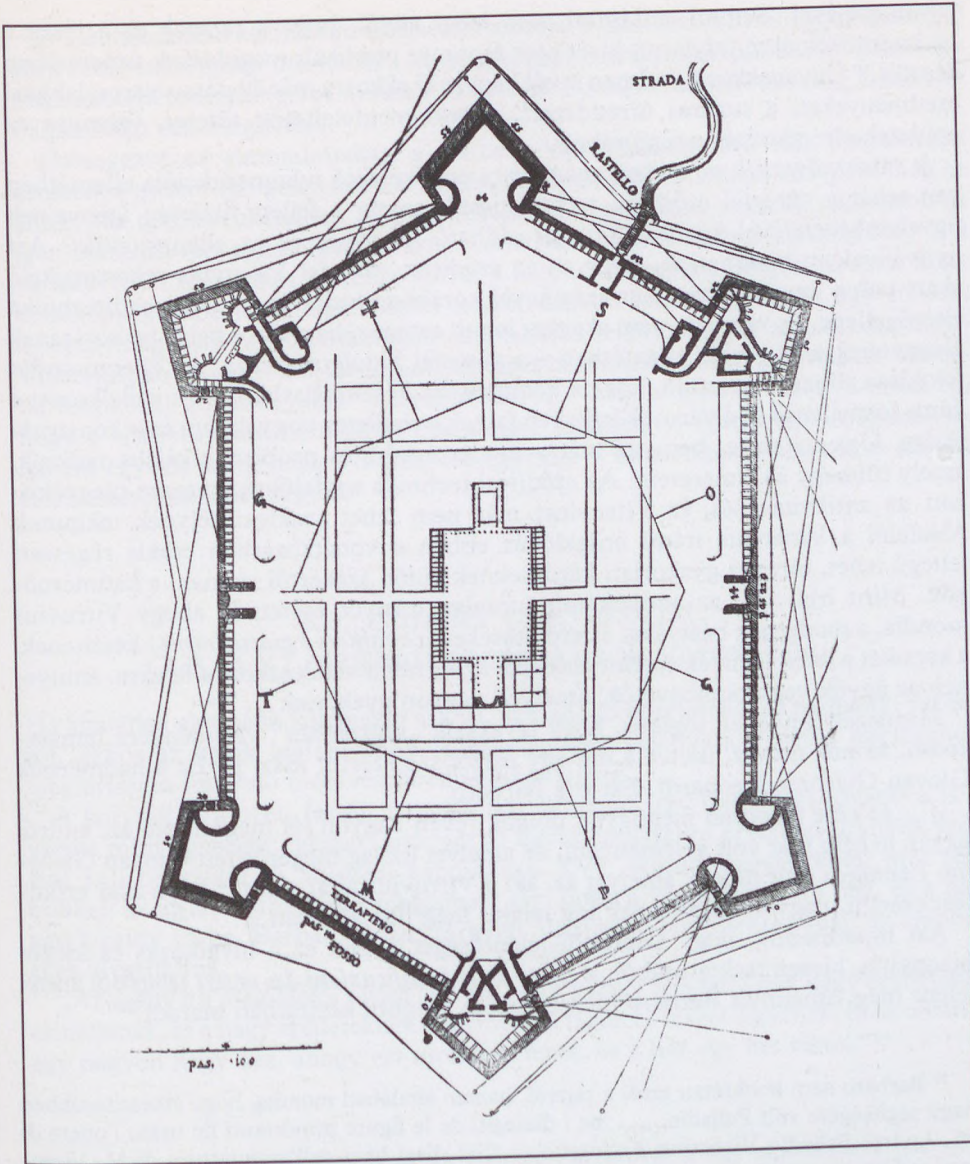
Ezen a rajzon lemérhető, mennyit haladt a centrális-radiális séma a geometrikus szabályosság útján a két kiadás között eltelt másfél évtized alatt is.

18. Giovanni Battista Caporali: A vitruviusi város rekonstrukciója, 1536



Az itáliai Vitruvius-kiadások csúcspontját Daniele Barbaro munkássága jelenti, aki igyekezett minden eddigit felülmúló új, szakszerű interpretációt adni, és ebben az erőfeszítésében nem csupán saját erudíciójára, hanem Palladio szakértelmére is támaszkodhatott. A vitruviusi város rekonstrukciójában lemérhetjük a régészeti szakértelem hatását, ugyanakkor visszatükröződni látjuk a kor urbanisztikai eredményeit is, amelyek elsősorban az erődítés terén szembetűnőek. Az 1556-os (Velenében megjelent) kiadásban lévő rajz első pillantásra elárulja, hogy Fra Giocondo megoldásának figyelembevételével készült (19. kép). A rajz készítője ugyan a vitruviusi leírásnak megfelelően, de teljesen a Fra Giocondo által használt módszer szerint illeszti rá a szélrózsa nyolcszögét a városalaprázra. Hasonlóság továbbá az is, hogy itt is merőleges, azaz ortogonális utcarendszert látunk, ami a régészeti szakszerűség következménye. Ezzel függ össze továbbá, hogy a város középpontjába

19. Daniele Barbaro:  
Javaslat a vitruviusi  
város rekonstrukciójára,  
1556



négyszögletű tér (fórum) kerül, a hosszú oldalakon árkádokkal, a rövideken középü-  
letekkel. Meglepő módon mindez egy korszerű, erősített bástyákkal ellátott városfal  
határai közé kerül. Már az különös, hogy a város alaprajza nem követi a vitruviusi  
kör alakzatot: a hatszög is korabeli, az erősítéseknél kedvelt forma. A sarkokon  
látható bástyák formája a XVI. század derekától általános: ék alakú, háromszögű, és  
a rajzon még az ágyúállások helye is szerepel, a lövések által védett falszakaszok

feltüntetésével. Semmi kétségünk sem lehet afelől, hogy a rajznak ez a része a hadmérnökök által folytatott kísérletek és a már publikált megoldások ismeretében készült.<sup>19</sup> Ugyanakkor figyelmen kívül hagyja az akkorra már általános városalakítási eredményeket, a sugaras útrendszert, a neki megfeleltetett főteret, valamint az épületek elrendezését e textúrában.

A városszövetnek ez a római *castrum*ra emlékeztető rekonstrukciója ellentétben van tehát a városfal erősítési technikájával, amely a fejlett tüzéség igényeinek figyelembevételével készült. Miként oldható fel vajon ez az ellentmondás? Azt nyilvánvalóan kizárhatjuk, hogy ez az erősített városfal Vitruvius-rekonstrukció akart volna lenni, hiszen már száz évvel korábban kiderült az ókori haditechnika eltérő jellege. És valóban, nem akart az lenni: ezt igazolja a város belső beosztásának elnagyoltsága és – vele ellentétben – a városfal kidolgozottsága. Az ellentmondás feloldása abban keresendő, hogy a kommentárt készítő Barbaro nem vállalkozott a város formájának és a várost körülvevő falnak a részletes tárgyalására és rekonstrukciójára. Úgy ítélhette, hogy ez már a modern erősítés problematikájába tartozik, amely túlmegy az ismeretein. Az erősítési technika egyfelől gyökeresen megváltozott az antikvitás óta, és Vitruviust már nem lehet szaktekintélynek tekinteni. Másfelől a Vitruvius iránti érdeklődés ebben a vonatkozásban csakis régészeti jellegű lehet, mivel a gyakorlati kérdéseknek külön szakértői vannak, a hadmérnökök. Mint írja, „... az antikok minduntalan tornyot építettek, ahogy Vitruvius mondja, a modernek bástyákat és erősítéseket (*cavallieri e piate forme*) készítenek, a kapukat a jelen igények szerint alakítják ki, és némi védőeszközt a falakra, amilyenek az ágyúk vagy bombavető, amelyek nagyon gyakoriak...”<sup>20</sup>

Mindezek fényében logikus, hogy igyekszik „szakember” véleményére támaszkodni, akinek művét, illetve a mű egy részét szó szerint idézi is. Ez a hadmérnök Giovan Giacomo Leonardi. Ezt írja Barbaro:

„... és eme alaposan megfigyelt dolgok révén nagyon jól megérthető az, amiről ugyan nekem már volt véleményem, de amelyet újjólag megerősített Giovan Giacomo Leonardi gróf ítélete, amelyet az, aki a Vitruvius által előírt módon akar erősítést emelni, nagyon hasznosnak fog találni még napjainkban is...”<sup>21</sup>

Azt mondhatjuk, hogy Leonardi jelentőségét éppen ez a hivatkozás és idézés bizonyítja, hiszen traktátusából, a *Libro delle fortificazioni dei nostri tempi*ből annyi jelent meg, amennyit Barbaro idézett belőle, a többi kéziratban maradt.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Barbaro nem konkrétan erről a rajzról, hanem általában mondja, hogy elkészítésükben nagy segítségére volt Palladio: „... ne i disegni de le figure importanti ho usato l'opera di M. Andrea Palladio Vicentino Architetto, ...” (I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio... Venezia, 1556. I. 40.) Nem valószínű mindazonáltal, hogy ez a rajz Palladio műve. Egyrészt túl személytelen, hogy személyes stílusa felismerhető lenne, másrészt – jelen ismereteink szerint – Palladiónak nem maradt fenn egyetlen hasonló, globális városi elrendezést ábrázoló rajza sem. Vö. BETTINI, S., Palladio urbanista. Bollettino CISA, III (1961), 9–11.

<sup>20</sup> I dieci libri, id. kiad. 31.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> Giovan Giacomo Leonardi (1498–1562) hosszú időn keresztül Urbino követeként élt Velencében, ahol a város szellemi életének egyik jelentős alakja volt. Barátságot tartott fenn

A Leonardi-féle kéziratban nincsenek rajzok, a Barbaro-Vitruviusban szereplő ábra tehát nem innen származik. Mint a kéziratost traktátust publikáló Tommaso Scalesse feltételezi, a tervet minden bizonnyal Leonardi készítette, míg a rajzoló Palladióban véli megtalálni.<sup>23</sup>

Összegezve az elmondottakat, a Barbaro-Vitruviusban lévő rajz megmutatta azoknak a gyakorlati igényeknek az erejét, amelyek a XVI. század közepére még az antikvitás rekonstrukcióiban is megjelentek. Ha egyenként vesszük tekintetbe az igen összetett rajz egyes elemeit, akkor láthatjuk, hogy a régészi szakszerűség és a várostervezői idealizálás háttérbe szorul a katonai szempont mögött. Lehet, hogy némiképp eltúlozzuk a hadmérnöki közreműködés jelentőségét, de úgy ítéljük, lehetetlenség nem tulajdonítani akár szimbolikus jelentőséget is annak a Barbaro-Vitruviusban rekonstruált fórumnak, amelyet háromszögű bástyás, erődített városfal vesz körül. Ezzel ugyanis – nézetünk szerint – nem csupán az bizonyosodott be, hogy a vitruviusi mű nem adott útmutatást valamennyi építészeti problémához, hanem egyben az is, hogy – legalábbis egyelőre – kimerültek a klasszikus szöveg értelmezésének lehetőségei.

### 3.2. Elmélet és gyakorlat. A XVI. századi teoretikusok városképe

Ha általában akarnánk jellemezni a XVI. századi elképzeléseket az eszményi városról, akkor az egyik legfontosabb jellegzetességet bizonyára a város egységének megtartására irányuló törekvésekben találunk meg.

A korszak építészei, festői, teoretikusai egyaránt úgy fogták fel továbbra is a várost mint egységes egészet, amelyet az egyes épületekre érvényes arányok szerint kell beosztani. A várossal kapcsolatos XVI. századi szövegekben újra felbukkan az az Albertinál már megismert elv, hogy a város egy nagy ház, és a ház egy kicsiny város. Barbaro imént tárgyalt Vitruvius-kommentárjában az alábbiakat olvashatjuk:

„Az arány s a megfelelés olyan legyen, hogy a nagy feladatoknak nagy épületeket csináljanak, és a nagy épületeknek nagyméretű tagjai és részei legyenek, mert a város egy nagyon nagy ház, ahogy ezt mondani lehet, és a ház egy kis város.”<sup>24</sup>

---

többek között Tizianóval, Bembóval és Daniele Barbaróval. Nagy tapasztalatra tett szert a katonai építészet terén, és ezt tanácsadóként gyümölcsöztette is. Műve, a *Libro delle fortificazioni*, Pesarában maradt fenn több más kéziratával együtt (Ms. Oliv. 220). Modern kiadása: a cura di T. SCALESSE. Roma, Tip. V. Ferri, 1976. Lásd még erre nézve: FONTANA, V., *Architettura militare*. In: *Trattati di prospettiva, architettura militare, idraulica e altre discipline*. Verona, Neri Pozza, 1985. 33-44.

<sup>23</sup> Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Serie XX-XXI, anni 1973-74, Fascicoli 115-126, II. semestre 1975, 7.

<sup>24</sup> I dieci libri, id. kiad. 39.

Az elv megvan az építészeknél is, Cataneónál csakúgy, mint Palladiónál, akik nézeteiket közvetlenül Albertitől merítik. A század valósága, mint majd látni fogjuk, az egység elve ellen hat, a teoretikusok azonban mindvégig harcolni fognak a fenntartásáért.

Ennek az egységes városi térnek a megjelenítői azok az építészeti és képzőművészeti ábrázolások, amelyeket egyetlen épület ural, és ez szinte magába olvasztja a legfontosabb városi jellegzetességeket: egyszerre épület és városközpont. A középpontos térkonceptió legmarkánsabb képviselője kétségkívül Bramante volt. Már milánói korszakában az ő hatása érvényesülhetett Cesariano szemléletének alakulásában, aminek fontos dokumentuma a már idézett vitruviusi városrekonstrukció. Van olyan nézet is,<sup>25</sup> amely a már ugyancsak idézett és Fra Giocondónak tulajdonított kör formájú városrajzot is Bramante hatásával hozza összefüggésbe (az mindenestre tény, hogy Fra Giocondo 1499 körül együtt dolgozott Bramantéval). Rómában aztán kiteljesedett Bramante középpontosság iránti vonzalma: először a San Pietro in Montorio udvarán emelt Tempiettóban, majd a Szent Péter-templomhoz készített tervekben. Ezeknél nem csupán az épületeket képzelte el, hanem az őket körülvevő teret is. A Tempietto esetében a körtemplom egy, bemélyedő félkörívekkel (exedrálkkal) bővített kör alakú tér közepére került volna, és ugyanez a gondolat érvényesült a Szent Pétert körülvevő tér tervezett kialakításánál is. Itt négyzetes, ismét csak exedrálkkal bővített tér vette volna körül a középpontban álló épületet. A téri egységen és a geometriai szabályosságon túl ebben az esetben még kozmikus utalások is megfigyelhetők, amennyiben az egész elképzelt együttes úgy jelenik meg, mint egy szent fellegvár, mint égi Jeruzsálem. Főként az uralkodó, minduntalan visszatérő négyes szám látszik aláhúzni a kozmikus szándékot: a tervezett tér sarkainban álló négy torony és a bazilika sarkain emelkedő négy harangtorony, továbbá a négy exedra, a bazilika négy apszisa és négy kupolája. A „város”-jellegét a fallal kerítettség hangsúlyozza, és ez az oszlopcsarnokos, négyzetes fal egyben elkülöníti az egész együttest a környező városi környezettől.<sup>26</sup>

Bramante térkonceptiójának egy másik jellegzetes kifejezése az előbbivel egy időből való (1505) vázlat, amely szintén a Szent Péter-templomhoz készült. Ez minden valószínűség szerint a bazilika megközelítésének a terve, amelyet az építész úgy gondolt el, mint végtelen, oszlopcsarnokkal szegélyezett fórumot. A rajz visszatükrözni látszik azt a törekvést, hogy a kor építészeti feladatait a római építészet formáinak feltámasztásával oldják meg. Bramante és művésztársai szeme előtt egy nagyszabású, mondhatni ünnepélyesen nagyvonalú építészeti világ rajzolódott ki, s ez az építészeti-művészi program találkozott a kor azon politikai és kulturális törekvéseivel, amelyek a Római Birodalom feltámasztására irányultak.

A római művészek Bramante körül kialakult csoportjában a másik vezéregyéniség Raffaello volt, akinek festői, majd (Bramante halála után) építészeti elképzeléseiben is ugyanazok a döntő jellegzetességek figyelhetők meg, mint amelyeket a másik nagy

<sup>25</sup> LAVEDAN, P. (et al.), *L'urbanisme à l'époque moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genève, 1982. 6.

<sup>26</sup> SIMONCINI, i. m. II. 89., továbbá BRUSCHI, A., *Bramante architetto*. Bari, 1969.

urbinóinál láttunk. Már utaltunk egyik képére (*Mária eljegyzése*), és ott fel is hívtuk a figyelmet a Perugino által festett, *A kulcsok átadása* című képhez viszonyított változásra, ami főként a térábrázolás terén mérhető le. Míg Perugino képén a tér párhuzamos „tér-rétegekből” áll, addig Raffaello az egész kompozíciót a középpontba állított kör alakú építmény (templom?) köré szervezi, amely így a térnek centrális elrendezést ad. Aligha tévedünk, ha a képen a Bramanténál már megfigyelt probléma egy változatát látjuk, és a középpontban álló épületnek ugyanazt a térszervező szerepet tulajdonítjuk, amelyet Bramante szánt a Tempietónak.

De az a Raffaello-mű, amelyen talán a legnyilvánvalóbban mutatkozik meg a bramantei elképzelések hatása: *Az athéni iskolának nevezett falkép* (1509–1510) a vatikáni Stanza della Segnatura-ban<sup>27</sup> (*XIV. színes kép*). Minden bizonnyal az ezen látható impozáns csarnok áll a legközelebb ahhoz, ahogy Bramante a Szent Péter-bazilikát elképzelte. A hatalmas pilaszterek, a nagyszabású kupola és kazettás boltozat egyszerre idézik a modellül használt Maxentius-bazilikát és a császártérmet, valamint megmutatja az antikvitás újratertésének eddigitől eltérő, új módját. Raffaello „a város egy nagy ház”-elv képzőművészeti megfogalmazását adja, amennyiben a belső teret a külsővel teljesen azonos kritériumok szerint ábrázolja. A nagyszabású csarnokban úgy mozognak az alakok, mint egy utcán: ráadásul a csarnok vége nincs is lezárva, a két középső figura mögött a kék ég tűnik fel háttérként. Az ábrázolt térnek ugyanakkor van egy harmadik aspektusa is, amennyiben az építészeti és urbanisztikai tér alapjában véve színpadként funkcionál. Mint Simoncini megfigyelte,<sup>28</sup> az előtér szélességben terjed ki, míg a háttér mélységben. Az építmény merőleges terének hátsó nyitottsága éppen e tényben leli magyarázatát, vagyis abban, hogy „színpadi utca”-ként is szolgál.

A képzőművészeti megjelenített színpadkép összefügg a római művészek XVI. század eleji színpadtervező tevékenységével. Maga Raffaello is tervezett ilyet, Ariosto *Suppositi* című művéhez, 1519-ben, és tudjuk a hozzá közelálló Peruzzi-ról, hogy Bibbiena *Calandriájának* 1514-es római bemutatójához is készített színpadtervet. Egy városi látképet ábrázoló rajza, amely tekinthető színpadképnek is, maradt fenn az egyik, Uffizi-ban lévő lapján<sup>29</sup> (*20. kép*). Az 1520-as években keletkezett rajzon perspektivikusan ábrázolt utcát látunk, amelynek végében klasszikus diadalkapu áll, és távolabb még egy épület látszik. Az utcát határoló épületek egy része ókori, a másik része korabeli. Az újszerűség ezúttal az, hogy Peruzzi rajzán az antikvitásnak az eddigitől eltérő megjelenítésével van dolgunk. A klasszikus épületek nem típusok, hanem konkrétan felismerhető monumentumok, mégpedig korabeli (olykor romos) állapotukban. Így azonosítani tudjuk a Colosseumot, valamint az eredetileg Hadrianus síremlékeként felépült Angyalvárat. A háttérben magasodó épületek között azonban ott látjuk a *Torre delle Milizie* nevű római tornyot is, amely viszont a

<sup>27</sup> E. H. GOMBRICH részletes elemzése a falképciklusról: Raffaello *Stanza della Segnatura*-ja. A Stanza szimbolikájának természete. In: Uő, *Reneszánsz tanulmányok*. Budapest, Corvina, 1985. 42–60.

<sup>28</sup> SIMONCINI, i. m. II. 96.

<sup>29</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, A-291.

20. Baldassare Peruzzi:  
Városi látkép, 1520-as  
évek



középkorból származik. Az utca két oldalán továbbá árkádos, valamint oszlopsar-  
nokos, korabeli épülethomlokzatok láthatók, de feltűnnek gótikus részletek is (pl. a  
bal oldali harmadik házon, amely motívumot majd Serliónál látjuk viszont). A  
kétségtelenül meglévő realizmus mellett tehát vitathatatlan az ábrázolás fantázia  
szülte jellege.

A rajzzal kapcsolatos álláspontok nagyobbik része az ábrázolásban színpadképet  
lát. Ezekkel szemben áll az a nézet, amely azt tartja, hogy a rajzon a még látható antik  
emlékek összegyűjtésére irányuló törekvés nyilvánul meg (ilyen törekvés – lásd  
Raffaello és Baldassare Castiglione levelét X. Leó pápához – kétségkívül volt a római  
művészeknél).<sup>30</sup> Ellentmond ennek a feltételezésnek az említett középkori torony  
szerepeltetése: nem valószínű, hogy tévedésből ókorinak tartották volna. Nem lehet  
ugyanakkor megfelelő magyarázatot adni az utcát határoló épületekre sem, amelyek  
így indokolatlanul jelennek meg a rajzon, és szinte eltakarják a klasszikus épületeket.

<sup>30</sup> Vö. SAXL, F., „Rinascimento dell'antichità”. Repertorium für Kunstwissenschaft,  
XLIII (1922), 220. skk.

Sokkal valószínűbb tehát, hogy Peruzzi egy színpadképéről van szó, amelyen a látvány építészeti és urbanisztikai terminusokban jelenik meg. A realiztikusan megjelenített klasszikus és korabeli architektonikus elemek együttes szerepeltetése tökéletesen megfelel a komikus színpadról alkotott korabeli felfogásnak, amelynek igazolását majd Serlio rajzain találjuk meg, aki bőségesen merített Peruzzi rajzáról.

Serlio különböző témákat tárgyaló könyveiben a második foglalkozik a perspektívával („della Prospettiva”). Ennek a végén szerepel a mű leghíresebb, legtöbbet idézett része, amely a színpadképekről szól („Trattato sopra le Scene”).<sup>31</sup> Ez a legrészletesebb dokumentum, amelyből képet alkothatunk magunknak a XVI. század eleji itáliai udvarok színházi kultúrájáról; tulajdonképpen ekkor születik meg a modern színpadkép, amelynél Raffaello és Peruzzi bábáskodtak. Ha ugyanis a Serlio által megjelentetett színpadképek (21., 22. kép) közvetlen előzményeit keressük, akkor azokat Peruzzi rajzán (és több vázlatán) találjuk meg, amelyek a Raffaellóval való szellemi közösség eredményei. Mint Marco Rosci hangsúlyozza,<sup>32</sup> Peruzzi rajzai és Serlio metszetei között oly nagy a rokonság, hogy az utóbbiak szinte a Peruzzi-féle rajzok tiszta és közvetlen átfordításainak tűnnek. Első pillantásra meggyőző a hasonlóság, ha csak olyan motívumokat említünk, mint a már idézett bal oldali üzletes ház a Peruzzi-rajzon és a „Holdhoz címzett fogadó” a komikus színpadképen. Serlio aztán már saját megoldásokat illesztett be: ilyen például a tragikus színpadképen a jobb oldali első palota, a maga jellegzetesen velenceies architektúrájával. Serlio további „újítása”, hogy megemeli és megnyújtja a látvány mélységét, feljebb helyezve el a perspektivikus enyészpontot. A horizont ezáltal a színfal mögé került, „hosszabb” lett az utca, mérséklődött a rövidülés, azaz nagyobb lett a kétoldali házsorra való rálátás.

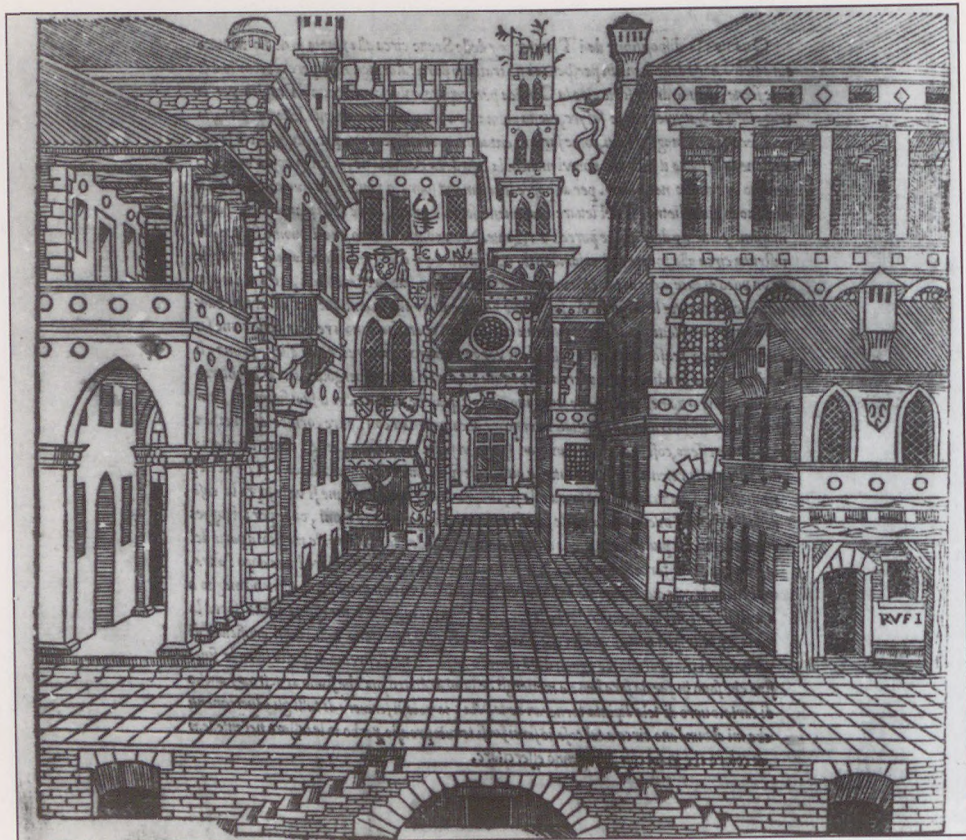
A metszeteket kísérő szövegrészekben Serlio a három színpadtípus precíz leírását adja. Mint írja, a „szcenikai ikonográfiában” Vitruviusra támaszkodott, ő volt az, akitől a komikus, a tragikus és a satirikus színpad kategóriái származnak. Először a komikus színpadképet részletezi:

„Ami a színházak és színpadok beosztását illeti, alaprajzuk szerint, azt itt az előzőekben tárgyaltam, most a perspektivikusan ábrázolt színpadképekről fogok részletesen beszélni. És mivel (amint mondtam), a színpadoknak három fajtája van, a komikus, a komédia bemutatására, a tragikus, a tragédiák számára, és a satirikus, a satiráknak, az első tehát a komikus színpad lesz. Ennek házsorai magánemberek házaiból kell álljanak, amilyenek az ügyvédek, kereskedők, ingyenélők és más, hasonló személyek...”<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Az általunk használt kiadás: Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cioe, thoscano, dorico, ionico, corinthio, e composito, con gli essempli de l'antichita, che per la maggior parte concordano con la dottrina di Vitruvio. Da Sebastiano Serlio. Con nove additioni, et castigationi dal medesimo autore in questa terza edizione fatte: come ne la seguente carta è notato. Venetia, Pietro de Nicolini de Sabbio, 1551.

<sup>32</sup> Il Trattato di Architettura di Sebastiano Serlio, Volume abbinato al „Sesto Libro di Sebastiano Serlio” Cod. Icon. 189. Bayerische Staatsbibliothek – Monaco di Baviera. A cura di M. ROSCI e A. M. BRIZIO. Milano, I.T.E.C. Editrice, é. n. 23/a old.

<sup>33</sup> Regole generali, id. kiad. 28r.

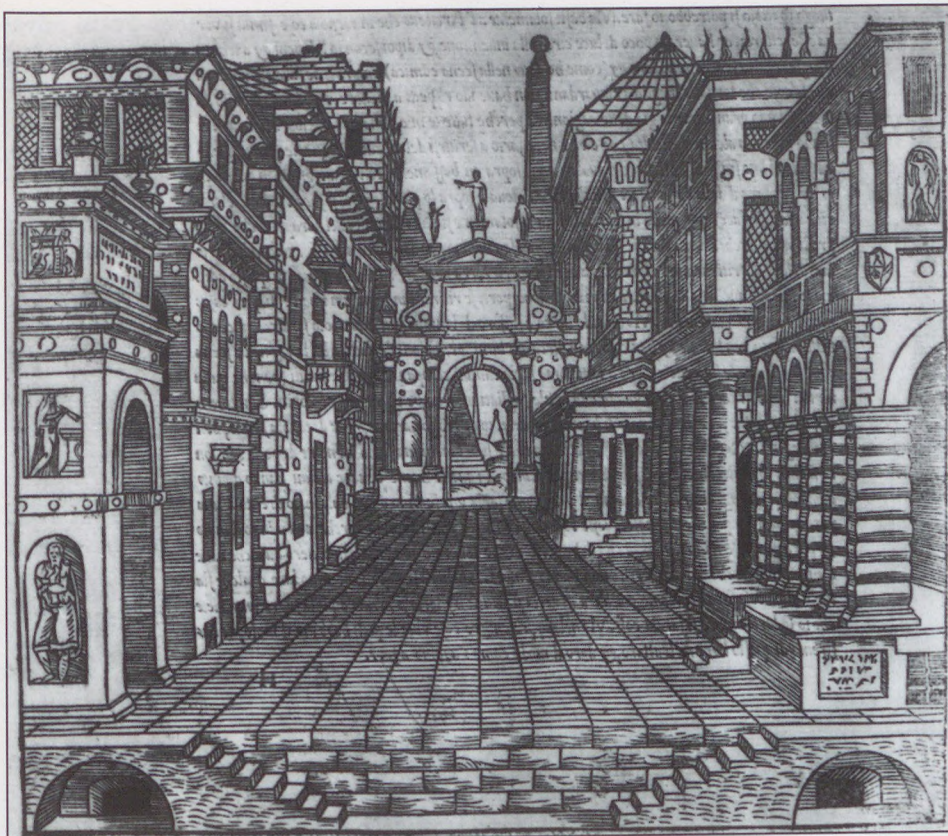


Erről a színpadról – írja a továbbiakban – nem hiányozhat a fogadó, aztán a templom, és így tovább, egyszóval egy „köznapi” városi környezet tartozékai. Az elrendezés uralkodó szempontja azonban a látvány: hangsúlyozza, hogy a kevésbé magas épületek kerülnek előre, a magasabbak pedig a színpad hátsóbb részére, ami a színpad megemelésének (az imént ismertetett mellett) a másik módszere.

A tragikus színpadkép más építészeti elemekből áll össze, mivel itt nem a köznapi, hanem az előkelő emberek történetei elevenednek meg. Ezt írja róla Serlio:

„A tragikus színpad tragédiák előadására fog szolgálni. A rajta lévő házaknak nagy emberek házáinak kell lennie: mivelhogy a szerelmi és a váratlan események, erőszakos és kegyetlen halálesetek (amint ezt az antik és modern tragédiákban egyaránt olvasni lehet) mindig urak, hercegek vagy nagyhercegek, sőt királyok házaiban történnek meg, ezért (mint mondtam), azokon az építményeken nem lehet egyetlen épület sem, amely nem előkelő . . .”<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Regole generali, id. kiad. 29r.



22. Sebastiano Serlio:  
Tragikus színpadkép,  
1551

Eszerint a színpadi utcát nemesek palotáinak homlokzatai szegélyezik, valamint antik épületeké, többnyire klasszikus, oszlopos homlokzattal.

Jóllehet a harmadik, vagyis a satirikus színpadképen nincsenek épületek, és ennél fogva ez a színpadkép nem városrészletet ábrázol, a teljesség kedvéért röviden erről is megemlékezünk. Ennél azt írja Serlio, hogy az itt színre kerülő darab, a satíra szereplői szabadosan élő emberek, és mint ilyenek, minden gátlás nélkül beszélnek, durvák, vagyis rusztikusak. E rusztikus jelleget fordította le Vitruvius természetes környezetre, és kívánta – mint Serlio írja –, hogy ezt a színpadot „fák, kövek, dombok, hegyek, füvek, virágok és források díszítsék, és hogy legyen rajta ezenkívül néhány rusztikus viskó is”.<sup>35</sup>

Serlio metszeteit és leírását tehát fontos dokumentumoknak kell tekintenünk, mert ezek a színpadképek és színházi építmények ideiglenes jellegűek voltak. Magukat a metszeten javasolt színpadképeket általában nagyméretű vászonra festették fel.

<sup>35</sup> Regole generali, id. kiad. 30r.

Ilyet készíthetett maga Serlio is 1539-ben a vicenzai Palazzo Colleoni-Porto udvarán felállított színház számára, amely nem maradt fenn. E fejlődés betetőzője a vicenzai színház, a Teatro Olimpico, amelynek színpadi utcáiban egy teljes század alatt kiérlelt eszméket valósítottak meg.

A metszetek azonban nem pusztán a scenika története szempontjából fontosak. Színházi funkciójukon túl ezek az ábrázolások egyben víziók is egy eszményi városról, és mint ilyenek, városépítési elképzeléseket is kifejeznek. Nem csupán a színpadot ábrázolják tehát városként, hanem ugyanakkor javaslatokat tartalmaznak a városi színtér, a városi tér számára is.

Míg a Második könyv a város látványát alkotja meg, a Hatodik a társadalmi tagozódását írja le.<sup>36</sup> Már a XV. századi humanista teoretikusoknál összekapcsolódott a városépítés problematikája a társadalom rétegződésének kifejezésével. Bár Alberti, Filarete és Francesco di Giorgio szociológiai érdeklődése meglehetősen elméleti jellegű volt, a város beosztását igyekeztek mégis egy többé-kevésbé kortárs társadalmi hierarchiának megfeleltetni. Serlio e tekintetben a nyomdokaikba lép, azzal a lényeges eltéréssel, hogy figyelme a város egészéről az egyes épületre esik, és ennek nem a városi szövetben betöltött helye, hanem az épület mint típus iránt érdeklődik. Szemléletének másik lényeges sajátossága a közvetlen gyakorlat fontosságának a megnövekedése, amiben viszont Leonardo követőjének mutatkozik. Városi beosztás helyett tehát a különféle társadalmi rétegek házainak tipológiáját kapjuk, mégpedig a tervrajz egzakt realizmusával kidolgozva. Serlio ezt a társadalmat hierarchikus felépítésűnek látja, amelynek csúcán az abszolút uralkodó (*Principe assoluto*) áll. Modellje részint az itáliai fejedelem, nagyobb részint azonban a francia király, I. Ferenc, akinek Serlio az építésze volt.

A házak tipológiájának tárgyalását a társadalom felépítése határozza meg: a legszegényebektől az uralkodóig halad. Minthogy külön van szó a vidékről, és külön a városról, lényegében egymást követő, két párhuzamos leírást kapunk: a vidéki és a városi társadalom egymásnak teljesen megfelelő felépítésű. Az épülettípusok tárgyalása tehát a legszegényebb városi mesterember (a falusi parasztember) házának leírásával kezdődik:

„A legszegényebbek házai messze esnek a terektől és az előkelő (*nobile*) helyektől, de a kapuk közelében vannak; ezek a legszegényebb mesteremberek, akik az alacsony mesterségek különféle gyakorlásával foglalkoznak, és lakásaik, ahogy én láttam különböző városokban, igen szűkek...”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Serlio összes műveinek már legkorábbi kiadásaiból (Franceschi 1600, 1619 stb.) is hiányzott a Hatodik könyv, amelynek kézírata csak 1920-ban került elő. Az alábbiakban a Marco ROSCI által kommentált és Anna Maria BRIZIO által gondozott szöveget használjuk (lásd 32. sz. jegyzetünket!). Számos szövegrészint idéz és kommentál Renato DE FUSCO is: *Il codice dell'architettura*. Napoli, 1968. 508. skk.

<sup>37</sup> *Il Trattato di Architettura*, id. kiad. 42v. Serlio francia típusainak elemzését lásd DU COLOMBIER, P.-D'ESPEZEL, P., *L'habitation au XVI siècle d'après le sixième livre de Serlio*. Humanisme et Renaissance, vol. I, fasc. 1, 31-39. A két francia szerző azonosította a Serlio által leírt házak modelljeit. Meglátásuk szerint a többlakásos lakóegységek előrevetítik a „cité ouvrière” képét anélkül, hogy utópisztikussá válnának.

Lényeges momentum, hogy Serlio lépten-nyomon a tapasztalataira hivatkozik: állításai tehát többnyire a valóságot tükrözik. Így a központ és a periféria távolsága is minden bizonnyal megfelelt a korabeli helyzetnek. Mégis kifejeződik benne egy olyan típusú kettős felosztás, amely felbukkant már a megelőző század teoretikusainál, a legmarkánsabban talán Leonardónál.

A társadalmi hierarchia következő fokán állók előkelőségben és vagyonosságban különböznek az előbbiektől: házaik nagyobbak, többszintesek. Érdekes megfigyelni, hogy Serlio bizonyos rétegeknél nem az itáliai, hanem a francia társadalom modelljét használja (pl. a „gazdag kézműves” háza esetében). Aztán az előkelő nemesember háza már egy térre kell hogy kerüljön, vagy legalábbis egy előkelő utcára, és mindenképpen el kell különülni a többitől. Ezzel a magánházak sora lényegében le is zárul, mert innen már a középületek következnek. A polgármester háza, vagyis palotája a város legnemesebb részén áll, mégpedig a főtéren. Alsó szintjén üzletek vannak, és legalább a tér felé eső részen széles oszlopcsarnok húzódik, ahol mindenféle árusok állíthatják fel boltjaikat. Az utolsó három épülettípust gigantikus méretek és a realiztikustól eltávolodó, idealizáló stílus jellemzi. A polgármester palotája után a kormányzó vagy helytartó és a kapitány palotái következnek. Itt már elsősorban az erő, a védhetőség a legfontosabb. Minthogy ezeket a nép gyakorta megrohanja, ellen kell tudjanak állni a „kézieszközök” támadásának.<sup>38</sup> Az előkelőség csúcán a király palotája áll, amelynek az összes többi között a legnagyobb méretűnek és a leggazdagabban díszítettnek kell lennie.<sup>39</sup>

Serlio társadalma kétségtelenül kevésbé idealizált, mint elődeié, és ennek következtében városa sem követi az ideális városok geometriai szabályosságát. Szinte forradalmi módon épülettípológiájával valamiféle tömegépítésvet rendszerét dolgozza ki. Séma-típusainak többségét nem maga találja ki, hanem tapasztalataiból meríti, és ezzel nemcsak a XV. századi jellegű idealizálást, hanem a korabeli utópisztikus beállítást is elkerüli.

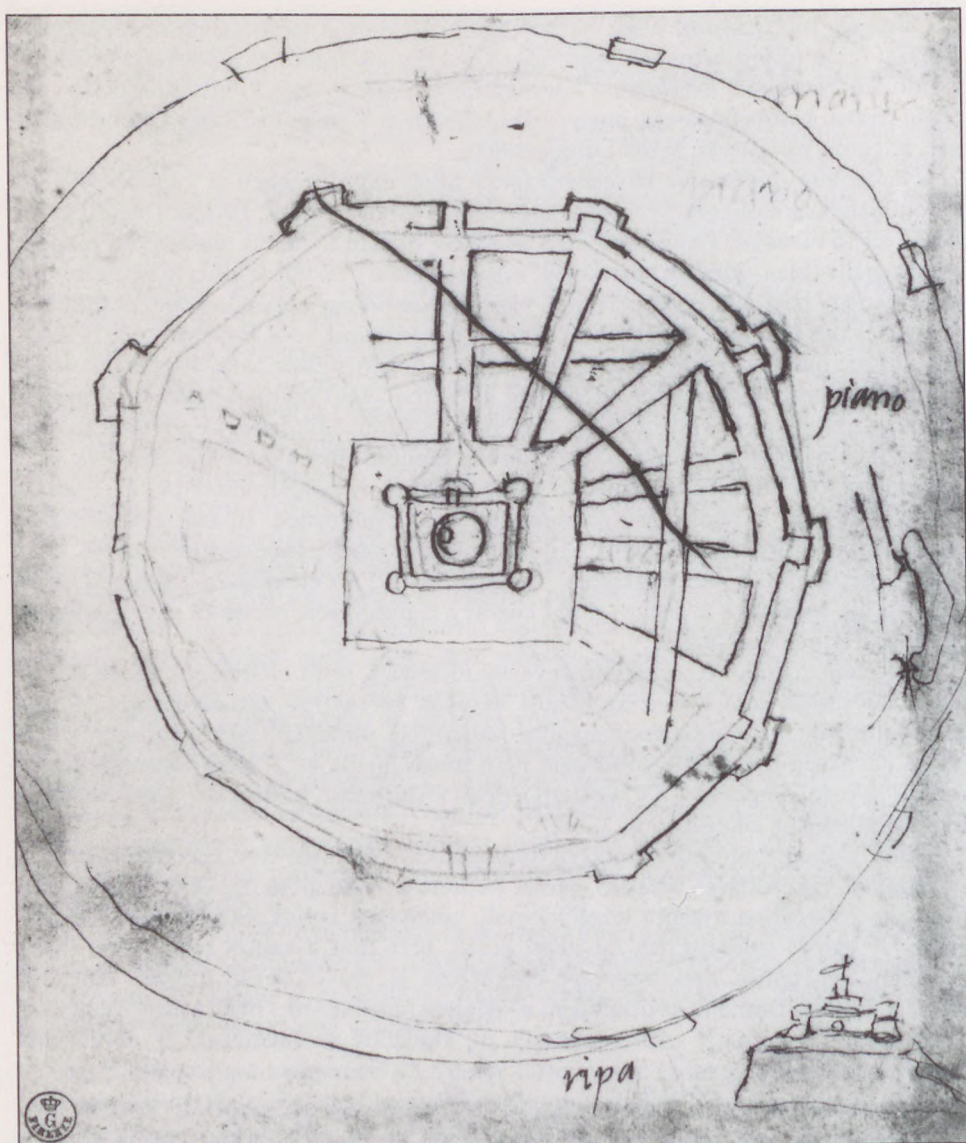
Ebből a meglehetősen monoton tipológiából csak közvetve rekonstruálható a társadalom tagozódását tükröző városi beosztás. A központ minden bizonnyal a főtér, és a városban további terek vannak, amelyeket széles, előkelő utcák kötnek össze. A várost valószínűleg fal veszi körül, erre utal a kapuk megléte. Mindez azonban, ismételjük, csak közvetve bontakozik ki, mivel Serlio minden általános kérdést (a város formája, az úthálózat, a védelem kérdése stb.) nyitva hagy. Valóban, ahogy Rosci mondja,<sup>40</sup> szinte ignorálja az általános problémákat, és radikálisan szembehelyezkedik azzal az állásponttal, amelyet a humanista hagyomány teremtett meg (és amelynek majd Palladio lesz késői képviselője), holott törekvése ugyanaz: megváltoztatni az egészségtelen, zsúfolt gótikus várost, amelyen a reneszánsz korabeli beavatkozások sem nagyon változtattak. Érzésünk szerint Serliónak ez a szemléletmódja nem magyarázható kizárólag az említett gyakorlatiassággal. Egyébként is

<sup>38</sup> Il Trattato di Architettura, id. kiad. 61v.

<sup>39</sup> Il Trattato di Architettura, id. kiad. 71r–73r. Általában elfogadott, hogy ez a grandiózus terv a Louvre-hoz készült, amelynek tervezésére Ferenc király adott megbízást Serliónak, hogy aztán a végleges megtervezést Lescot-ra bizza 1546-ban.

<sup>40</sup> ROSCI, in: id. kiad. 59/b old.

23. Baldassare Peruzzi:  
Erődített város rajza



empirizmusa csupán alap (miként Leonardónál is az volt), amelyre aztán a rendszerező teória épül. Úgy véljük, hogy itt alapvetően a „teljességről való lemondás”-ról van szó, vagyis arról, amit a bevezetőben az elmélet és a gyakorlat konfliktusának nevezünk. És ez azért válik éppen Serliónál ilyen élessé, mert ő éli át a francia abszolút hatalmú király udvarában azt, ami felé igazában az itáliai udvarok is tartanak. Az a bizakodás tehát, amellyel Filarete eszményi város felépítését javasolja

a „jó hercegnek”, Serlio számára nem létezik, és neki kell átélnie és belátnia eme humanista álom szertefoszlását. Mégsem válik utópiává Serlio műve, mégpedig azért nem, mert ha nem is itáliai tapasztalatok alapján, de mégiscsak az itáliai hagyományt folytatja, és – ha nem is az Alberti–Filarete–Francesco di Giorgio-féle módon – mégiscsak egy ideális társadalom és ideális város képét rajzolja meg.

Miközben Serliónál elveszni látszik az egységes várossal való elméleti foglalkozás értelme és lehetősége, tanúi vagyunk egy ezzel egy időben létező tendencia virágzásának, amely – éppen ellenkezőleg – a humanista városeszmék érvényességét mutatja. Láttuk, hogy a római kör eszméi és eredményei Peruzzi hatására terjedtek el, és tőle Serlio vette át elsősorban az örökséget (Peruzzinak nem maradt ideje traktátusát publikálni, amit megtett viszont Serlio, saját neve alatt, a *Regole...* kiadásával, amiért Lomazzo meg is vádolta őt plágiummal). Van azonban Peruzzi hagyatékának egy más jellegű kiaknázása is, amely művének más aspektusait fejleszti tovább. Ennek az irányynak Pietro Cataneo a legjellegzetesebb alakja.

Cataneo a XV. századi eszmék és eredmények következetes továbbvivőjeként áll előttünk. Ezek a szinte kizárólag elméleti eredmények Vitruvius útmutatásaiból és a gótikus város meghaladásának kísérleteiből születtek, főbb megalkotói, Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio és Leonardo műveiben pedig sajátos megoldásokat mutattak. Főként Francesco di Giorgio volt inspiratív jellegű, aki nem csupán kimeríthetetlen grafikai kísérleteivel hatott, hanem erődterveivel is, melyek a katonai építészet jelentőségének megnövekedésével igencsak felértékeltek őt. Ezek az erődtervek szolgáltak alapul az új század építészeinek (pl. az ifjabb Antonio da Sangallo) megoldásaihoz, amelyek kezdetben nem sokkal haladtak túl a modellként kezelt munkákon. Peruzzi is sok vonatkozásban támaszkodott Francesco di Giorgio eredményeire. Egy, az Uffizi rajzgyűjteményében fennmaradt vázlatán<sup>41</sup> (23. kép) a városfalat bástyákkal erősítette meg, mégpedig hasonló módon ahhoz, ahogy azt Francesco di Giorgio második traktátusában látni. A rajzon jelentkező probléma is tulajdonképpen a nagy elődtől ered, ugyanis őt is foglalkoztatta a sugaras és az ortogonális utcarendszer szintézisének lehetősége. A kérdésre adott válasz ötletszerűsége magyarázza a rajz vázlatosságát és befejezetlenségét.

Cataneo a legegyetemesebb városteoretikus a XVI. században: koncepciójában mindaz megtalálható, amit az előző század teoretikusai ezen a téren alkottak, ugyanakkor szintézisbe foglalja a kor legfontosabb urbanisztikai és erődítésépítési eredményeit. Traktátusát az utolsónak lehet mondani a „mindennel foglalkozó” építészméleti művek sorában: az 1554-ben Velencében megjelent *I quattro primi libri di architettura*<sup>42</sup> egyszerre tartalmaz városépítési tárgyalást és erődítési értekezést, tanítja a templomok, a nemesi és polgárházak építésének módját, majd a második kiadás<sup>43</sup> ismerteti a díszítés módjait, továbbá az építés számára igen hasznos mértani

<sup>41</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Dis. Arch. 557.

<sup>42</sup> *I quattro primi libri di architettura* di Pietro Cataneo Senese. In Vinegia [Venezia], in casa de'figliuoli di Aldo, M. D. LIII [1554].

<sup>43</sup> *L'architettura* di Pietro Cataneo Senese. In Venetia, Aldvs Manutius, M. D. LXVII [1567].

és perspektívatani tudnivalókat. Joggal kérdezhetjük, vajon honnan támadt ez az egyetemességigény itt, a század közepén, és a szövegből lépten-nyomon kicsendülő újult érdeklődés Vitruvius iránt. Nemigen vitatható, hogy ebben a döntő szerepet Alberti traktátusának olasz nyelvű megjelenése játszotta (Cosimo Bartoli fordításában, 1550-ben), amely egyrészt végre igazán ismertté tette Alberti építészetelméletét, másrészt Vitruvius tanulmányozásához újabb inspirációt adott.

A cataneói teória legfőbb elméleti forrása Vitruvius, akít ugyan tapintatosan kritizál, de minden tekintetben kiindulópontnak tekint. Az általa nagyra becsült szaktekintélyek között Vitruviuson kívül a Quattrocento valamennyi fontos teoretikusa szerepel (Filarete, Francesco di Giorgio), de igazán kitüntetett jelentősége Albertinak van. A város beosztását, az utak és utcák elrendezését, a köz-, magán- és egyházi épületek elhelyezését illetően Cataneo követi Alberti nézeteit, sőt, az adott helyeken ugyanazokra az antik történetírókra és filozófusokra hivatkozik, igen gyakran ugyanazokat a példákat is hozza.<sup>44</sup> Mindezeket az elméleti absztrakciókat és filológiai adatokat képes azonban saját teóriává nemesíteni azáltal, hogy szintetizálja őket saját, elsősorban erődítéstervezőként szerzett tapasztalataival. Ennélfogva Cataneo méltán válik azzá a teoretikussá, aki egyedül képes volt közvetíteni az elmúlt század nagy elméleti eredményeit, és elfogadtatni őket saját szűkebb körén, Toscanán kívül is.

Mindenekelőtt előre kell bocsátani, hogy Cataneo egy új város megépítésének leírásával foglalkozik, tehát – ellentétben Serlióval – nem csupán egyes épületekről ír. Szerinte a város helyének kiválasztásánál gyakorlati és esztétikai szempontokat egyaránt figyelembe kell venni, amiben Vitruvius három ismert követelményének (tartósság, célszerűség, szépség) továbbélését látjuk megnyilvánulni: keresni kell az egészséges levegőt, a termékeny talajt és a védhető pozíciót, továbbá a kényelmet, végül a szépséget. Az egészség a levegőn kívül a víz és a füvek egészségességét is jelenti. Ellentétben Vitruvius álláspontjával, nem szükséges a várost mindig ugyanazon égtáj felé tájolni. Lehetőleg a legmérsékeltőbb égtájat kell kiválasztani, ami Itáliában az északi, északnyugati lesz. Előnytelen fekvés a hegyek közötti szűk völgy, előnyösebb a sík vidék. Nem kevésbé fontos a jó víz (Cataneo Thalész, Avicenna, Hippokratész és Galenus véleményét idézi a víz jelentőségéről az emberi életben). További elhanyagolhatatlan feltétel a hely erőssége: hiába egészséges és termékeny a vidék – írja Cataneo –, ha nem lehet megvédeni. Külön ügyelni kell arra, hogy a víz ne legyen elfoglalható a várostól.

Ami a két további (vitruviusi) követelményt illeti, Cataneo a kényelem szempontjából a sík vidéken épült várost előnyösebbnek tartja a hegyvidékinél, mert itt lehet kocsit is használni, míg a szépségről azt írja, hogy a jó feltételeken túl, belőle nagy öröme származik az embernek.

Cataneo azonban nem csupán a racionális elveket teszi magáévá, hanem érvényesnek tekinti a városi formához kapcsolódó szimbolikus jelentéseket is, amelyekkel – Vitruvius nyomán – a Quattrocento teoretikusai gazdagították az eszményi város

<sup>44</sup> Cataneo szövegének alapos filológiai analízise: BAROCCHI, P., *Scritti d'arte del Cinquecento*. Milano–Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977. 3107. skk.

programját. A várost – minden bizonnyal közvetlenül Francesco di Giorgio hatására – ő is úgy tekinti, mint amely visszatükrözi a kozmosz (isteni) rendjét, és ez úgy lehetséges, ha e rendet megjelenítő emberi test beosztását és arányait tekinti modell-jének. A város belső elrendezésének helyes módjáról ezt írja:

„Most, abbahagyva a sok hiba elsorolását, amelyet az elmondottakon túl be lehetne mutatni, így a többi városról, amilyen Róma, követve ebben is Vitruvius szabályait, Jézus Krisztus segítségével törekedni fogunk arra, amennyire ezt rövid tárgyalásunk engedi, hogy leírjuk városunk számára a részletes beosztást, amely megkívánható egy szép és helyes arányú emberi testen.”<sup>45</sup>

Jóllehet a vitruviusi „homo ad circulum”-figura által is hangsúlyozott kör alaprajz, amely a korban általánosan kedvelté vált, Cataneo városa számára is kézenfekvő lenne, szerzőnk elutasítja ezt a sémát, mivel a modern védelmi követelményeknek már nem felel meg.

Tulajdonképpen ez az a pont, ahol e XVI. század közepi traktátus mondanivalója eltér az egy évszázaddal korábbiakétól. Míg – mint látni fogjuk – szinte minden lényeges és részletkérdésben követi humanista elődei programját, a katonai problémák terén eltér a quattrocentóbeli művek szellemétől, amennyiben a katonai kérdéseknek a „civilékével” egyenlő jelentőséget tulajdonít. A várost körülvevő fal tehát nem kör alakú, hanem sarkos („recinto angulato della mura della città”), mivel a hegyben végződő bástyákkal alkalmasabb a modern tüzérséggel szembeni védelemre. Miután kellő nagyságúra megépítették a városfalat, kell beosztani a városi területet. Itt jegyezzük meg, hogy ezúttal sincs szó a majdani lakosok számának előre történő meghatározásáról, mint ahogy ez az utópiáknak a sajátja. A másik észrevétel a fallal kapcsolatban az, hogy Cataneo valamennyi leírt városalaprajzhoz metszete- ket is ad, mégpedig egy alaprajzot és egy perspektivikus nézetet. Nem egy ilyen rajzon előfordul, hogy a város belseje nincs „kitöltve”, azaz a falakon belül „űr” van. Ezt a megoldást úgy tekinthetjük, mint a leírásban meglévő sorrend rajzban történő kifejezését: az első a falgyűrű kialakítása, megfelelő nagyságúra. Cataneo nem elsőként használja ezt a technikát, előfordult már Francesco di Giorgiónál is: a sokszögű erődítés-falaknál ő sem „töltötte ki” a falgyűrűt. A XVI. század második felétől kezdve a katonai traktátusok rajzain aztán nem egy esetben valóban „űr” fog keletkezni a városi falakon belül, ez azonban már egy, a Cataneoétól eltérő szemléletmód következménye: a bevehetetlenség utópiáját kergető katonai építészek szemében ugyanis a védendő utcák, terek és benne a lakosok afféle mellékkörülmények.

Mint említettük, a városrendszer szinte minden apró részletre kiterjedően követi az elődök, ezúttal főként Alberti és Filarete szisztémáját. Megállapításunk akkor is érvényes, ha Cataneo, például Filaretétől eltérően, derékszögű utcarendszert tart helyesnek. A város tehát középpontos rendszerű, középen a főtérrrel, amely általában négyzet vagy téglalap alakú. A tér közepén semmiféle építmény (torony, templom, palota stb.) nincs, körben – vagy teljesen, vagy részben – oszlopsor veszi körül. Ami az utcákat illeti, a leírás alapján akár sugaras rendszerűek is lehetnének: a főutcák a kapuktól indulnak, és – a téren vagy a kisebb tereken áthaladva – ismét kapukhoz

<sup>45</sup> I quattro primi libri, id. kiad. 7v.

érnek. A főtéren kívül tehát, mégpedig a város nagyságától függően, további terek vannak. Fontos körülmény, hogy a városfal és a házak között széles, beépítetlen sávot kell hagyni (ez a *pomerio*), egy esetleges ostromkor a csapatok és ágyúk mozgatására. Cataneo nevetségésnek tartja a vitát arról, vajon a széles vagy a keskeny utcákat könnyebb-e védeni utcai harcok alkalmával. Mint írja, jaj annak a városnak, amely nem tudta megvédeni a falait és a kapuit.<sup>46</sup>

A középületek – elsősorban a Filarete által leírtakhoz hasonlóan – a főtéren körben vannak elhelyezve. Cataneo városában (államában) nincs egyeduralkodó: nincs fejedelem és nincs király. A *palazzo signorile* épületében a szenátus vagy általános tanács (*consiglio generale*) ülészik, míg ugyanebben az épületben működik a kormány (*governo*) is. Az épület földszintjén van a fegyvertár, más helyiségben a kincstár és a levéltár. Ide kerül, az előbbi palota szomszédságába a kapitány (*capitano di giustizia*), majd a bírák palotája. Ez utóbbinak a térrel ellentétes oldalán helyezik el a börtönöket.

Cataneo eszméit tanulmányozva már észrevették, hogy idealizált városának modellje sok vonatkozásban Velence volt. A különböző egyeduralkodói típusokban bővelkedő korban, amelyben élt, a köztársasági államformát magasztaló teoretikus számára valóban nem kínálkozott más minta, csak Velence (amely egyébként az *Utópiát* író Morus képzeletét is felgyújtotta), és ez, ha lehet, még eszményibbé teszi elképzelt városát.

Továbbkövetve a középületek sorát azt látjuk, hogy Cataneo a város főtemplomát (*chiesa cattedrale*), továbbá a püspöki palotát nem helyezi szükségképpen a főtérre, csupán annyit mond, hogy azok ne essenek túl távol tőle. Hasonlóképpen vélekedik a kórház, a pénzváltó és az üzletek elhelyezéséről. Érdekes megjegyezni, hogy Cataneo fontosnak tartja a pénzváltók-kereskedők használta kisebb térre egy Szent Máté-templom elhelyezését is, aki – mint mondja – maga is bankár volt.<sup>47</sup> Hasonlóan Filarete leírásához, a bordély és a kocsmák is a főtér közelébe kerülnek, bár nem kitüntetett és hivalkodó módon. Valószínű, hogy ebben mindkét teoretikus a korabeli helyzetet emeli az elmélet szintjére, és mind a Szent Máté-templom, mind az említett többi épület helyének kijelölése egy középkori szokást kodifikál.

Ezzel ellentétben, a védelmi eszközök központba történő helyezése teljesen új jelenség: a bombáknak és egyéb katonai berendezéseknek a főtér közelében, ilyen előkelő helyen való tárolását nyilvánvalóan az új, háborús korszak, a védelem szüksége indokolja.

Itt említendő Cataneónak az a szigorú előírása, amely megtiltja az ellenséges követeknek a falakon belülre engedését. Mint tanácsolja – a rómaiak által a falakon kívüli Mars-mezőn emelt *villa publica* mintájára –, a városon kívül kell a velük folytatandó tárgyalásokhoz megfelelő épületet létesíteni.

A plébániatemplomok, a szerzetesi templomok és monostorok a falakon belül épüljenek. Cataneo érvelése itt is összefügg az ostrom és védelem problematikájával: ha ugyanis, mint írja, a barátok monostorai három mérföldnél közelebb épülnek a

<sup>46</sup> I quattro primi libri, id. kiad. IIV.

<sup>47</sup> Uo.

falakon kívül, akkor az ellenség fel tudja használni őket, ha azonban ennél messzebbre kerülnek, akkor „népük nem látogatja őket”.

Végül a lakosság megélhetése szempontjából fontos létesítmények elhelyezéséről ír Cataneo. Ezúttal is szempont a kényelem, így például a gabonaraktárnak központi helyre kell kerülnie, hogy a város minden pontjáról egyenlő módon lehessen megközelíteni. Ugyanígy a mézárszékek és a halpiac helye sem lehet nagyon távol a központtól. A marhavásártér (amelyet a rómaiak *foro Boariónak* hívtak, ahogy Cataneo írja), valamint a sertésvásártér (a római *foro Suario*) kívül kerül ugyan a városból, de a falakon belülre, vagyis az ún. *pomeri*őba, a falak és a házak között hagyott beépítetlen területre.

Cataneo leírásában az eddigi, nagyrészt racionális és realiztikus elemeken kívül vannak tökéletesen idealisztikusak is, mégpedig ott, ahol – a klasszikus görög-római források hatására – a közparkokról, iskolákról és fürdőkről van szó. Magasztalja a vidéki kikapcsolódás szépségét, és a jól tervezett városokban megköveteli a kertek létesítését. Hangsúlyozza, hogy az iskolák és akadémiák fás, vidám hangulatú ligetekben kapjanak helyet. Jól tudjuk, hogy ezek a kijelentések tisztán irodalmi jellegűek, hiszen a kor valósága kivitelezésüket eleve lehetetlenné tette. A követelmény megfogalmazása mégis fontos, mert komoly törekvést fejez ki a közösségi élet megszervezésére (a középkorban csak privát kertek voltak, nagyrészt szerzetesiek), valamint azért is, mert ezzel egy napjainkban is létező, tehát korát meghaladó gondolat előfutárává válik.<sup>48</sup>

Az eddigiekben tárgyalt középületek kategóriája után a magánpalotáké következik, amelyek nagyszerű homlokzattal készülnek, és a szélesebb főútvonalakra kerülnek. Cataneo fontosnak tartja az ünnepélyes homlokzatok által kifejtett reprezentációt, mert a városba érkező külföldiek ez alapján ítélik majd meg az egész várost. A városi házak harmadik típusát az ún. *casamenti* alkotják. Cataneo itt a reneszánsz teoretikusok egy részének (Alberti még a középkorias kis lakóházakról ír) kedvelt, többalakos blokkház-elgondolását visszhangozza, amelyet másoknál (pl. az ifjabb Vasarinál) még viszont fogunk látni. Az adott korban ennek a megvalósításához sem voltak kedvezőek a feltételek, és igazi életre csak a XIX. századi lakásépítkezéseknél kel.

Cataneo koncepciójában a város tehát különböző típusú épületek egységéből áll, amely egységet a belső arány teremti meg, az emberi test részeinek harmóniájából véve a mintát. A város ilyenképpen műalkotás, és alaprajzi sémájában egy tökéletes épülettervet jellemző kompozíciós elvek érvényesülnek. Az esztétikai megmondások mindamellett a városkép látványának megkomponálásában is jelentkeznek. Az egység megteremtése az elerendő cél, vagyis a heterogenitás feloldása. Ennek leghatékonyabb eszköze a tereket és utcákat szegélyező épületek árkádosítása. Tudjuk,

<sup>48</sup> N. HAMMARSTRAND (Pietro Cataneo – A Resurrected Writer on City Planning. The Journal of the American Institute of Architects, 1925, 469.) egyenesen a „garden city” modern urbanisztikai elv előfutárának tartja: „Amikor kifejtí elképzelését a jól tervezett városról, oly erőteljesen hangsúlyozza a kertek és a parkok szükségét és áldásait, hogy lelkesedésben felveszi a versenyt a kertvárosok bármelyik jelenkori védelmezőjével.”

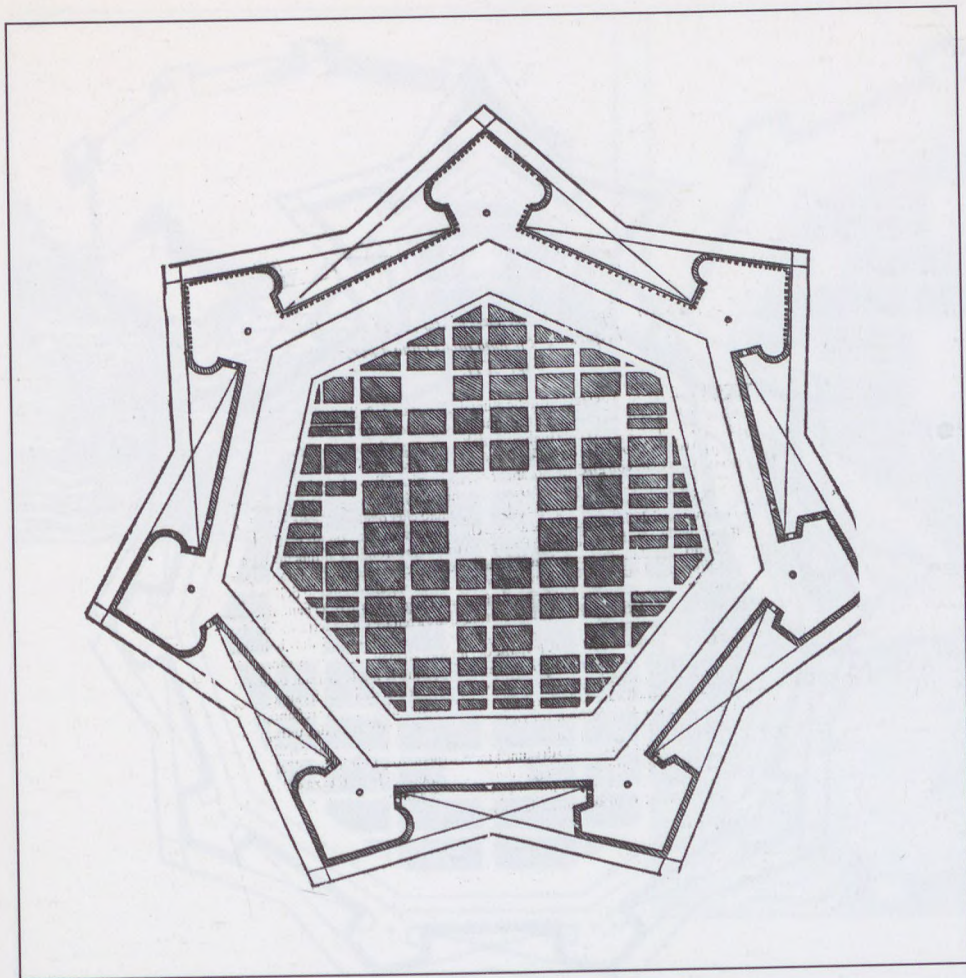
hogy az árkádok a középkori városok sajátjai voltak, elsősorban Itáliában és Franciaországban. A reneszánszban előszeretettel alkalmazták, és a XV. századi városteoretikusok (pl. Filarete) követésre méltó, jó szokásnak tartották. Az egyeduralom általánossá válásával gyakorlati alkalmazása mérséklődött, mivel a fejedelmek nem tartották célszerűnek a biztonság szempontjából. Talán ez a magyarázata, hogy Cataneo sem általános követelményként fogalmazza meg az árkádosítást, hanem javasolja (pl. a tér körül egészen, vagy csak részben stb.), mégpedig kimondottan az említett egységes látvány megvalósítása céljából.

Fekvésük szempontjából a városokat három csoportra osztja Cataneo: hegyvidéken, sík vidéken és tengerparton lévőkre. Már ismert, hogy a legkevésbé a hegyvidéki városokat tartja szerencsésnek, mivel a hegyek védelmi szempontból nemhogy előnyt, hanem egyenesen hátrányt jelentenek, a szabályos alaprajzú, bástyás szisztema akadályozása miatt. Ezzel tulajdonképpen egy hosszú életű hagyománnyal számol le, meghaladva a hegytetőre épített várba/városba vetett középkori hitet. Sokkal előnyösebb következésképp a sík vidéken épített város, mint a bevehetetlennek látszó hegyi magaslat. A két város közötti különbségről tömören azt mondja, hogy „a hegyekbe épített város vagy palota erősebb, viszont a síkságra épített biztonságabb”.<sup>49</sup> Legelőnyösebbnek a tengerparti fekvésű várost mondja, és lehetségesnek tartja, hogy a város közvetlenül a tenger partjára épüljön. Mint megállapítja, számos, tenger közelébe épült város példája bizonyítja, hogy a tenger közelsége nem okoz elviselhetetlen szeleket és rossz levegőt. Ezzel tulajdonképpen szembeszáll Platón véleményével,<sup>50</sup> aki szerint a várost lehetőleg tíz mérföldnyire kell építeni a tengertől. Itt, miként más összefüggésben már megfigyelhettük, Cataneo szeme előtt Velence példája lebegett, amelyet tehát nem csupán államformája miatt csodált.

Mindezek részletes megállapítása után Cataneo rátér az egyes városalaprajzok tárgyalására. Lényegében absztrakt sémákat közöl, amelyeknek két meghatározó elve van: a támadó és védekező ágyúállások helyéből következő lőirányok és a mértani szabályosság (24. kép). E két uralkodó princípiumnak megfelelően a szabályos négyzetformától (I. könyv, 8. fej.) halad – néhány szabálytalan formán keresztül – a szabályos tízszögű alaprajzig (I. könyv, 17–18. fej.). A tárgyalás logikájában járulékos szempontokként érvényesülnek a fekvés szerint megállapított kategóriák, valamint a politikai szempontok. A hegyes terep annyiban befolyásoló tényező, hogy gyakorta „nem lehet hegyeken vagy dombokon, azok különös formája miatt, bástyákat vagy közéjük *cortina*-falakat építeni” (I. 15). Ami az említett politikai szempontot illeti, az erősített városi formák tipológiájában Cataneo nem csupán a köztársasági államformával számol, hanem az egyeduralommal is. Amennyiben ez utóbbiról van szó, akkor fellegvárat kell építeni a városba: ez a *citadella* (*cittadella*). Fellegvár csak olyan városba épül, ahol „Prencipe” van hatalmon: köztársaságnak nem kell. Ezúttal más a helyzet, mint Alberti *roccájának* esetében volt, amely még a városon kívül élő feudális úr erősségeként létezett. Most a *citadella* nem csupán összeépül a

<sup>49</sup> I quattro primi libri, id. kiad. 10v.

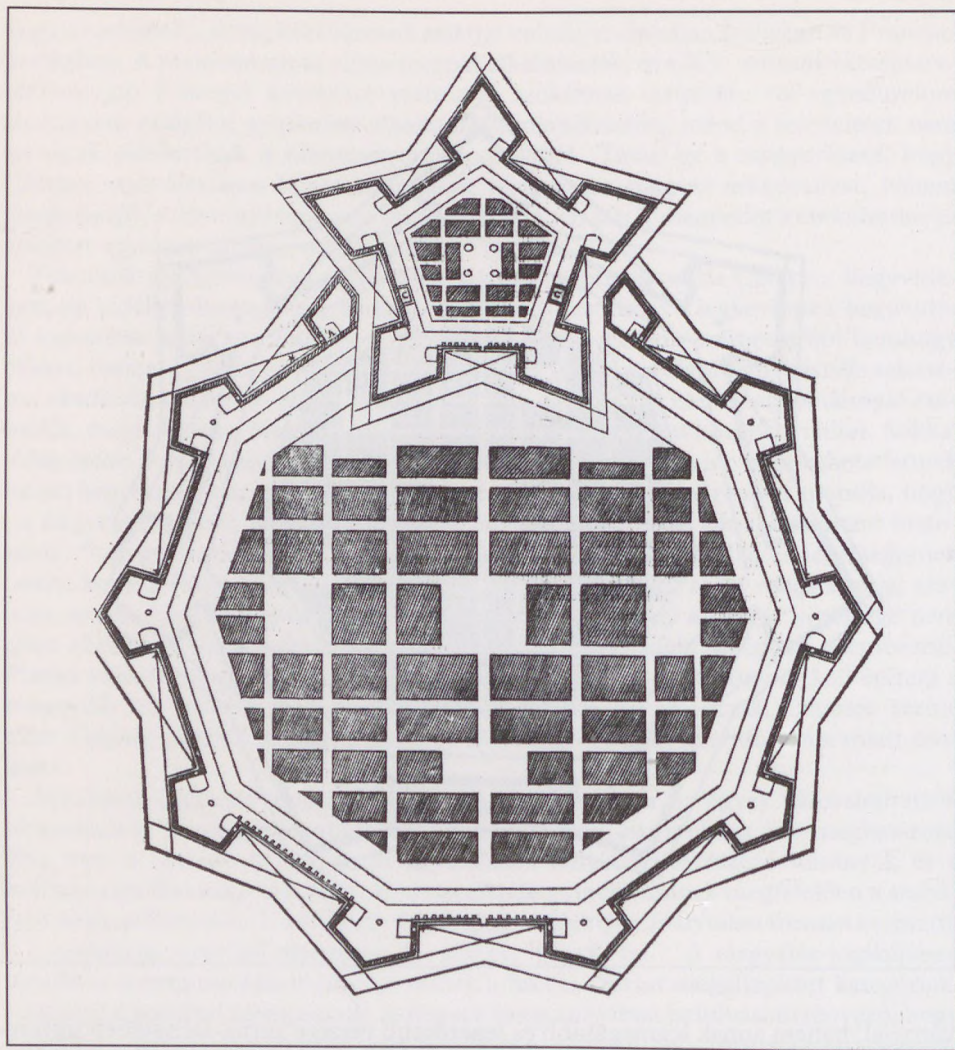
<sup>50</sup> Törvények, 704b.



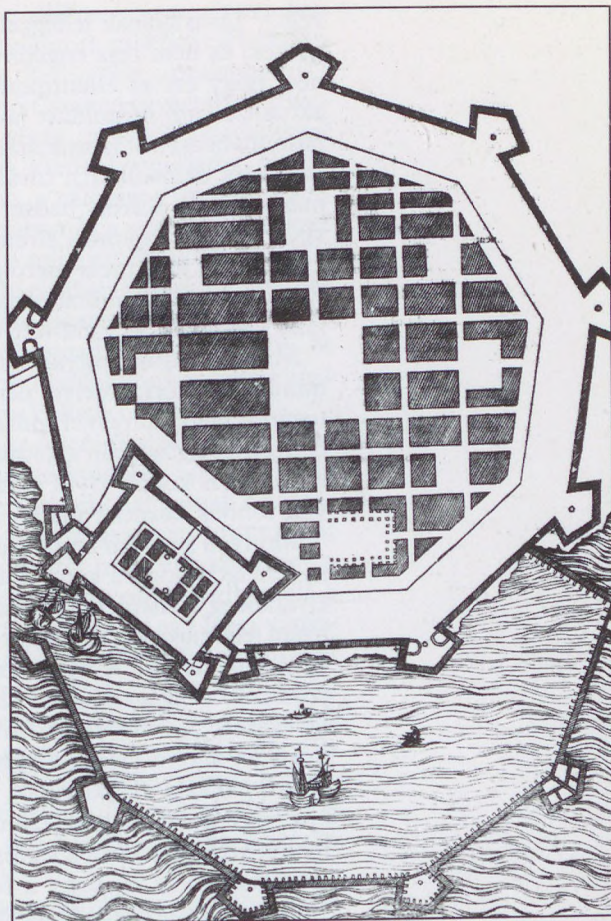
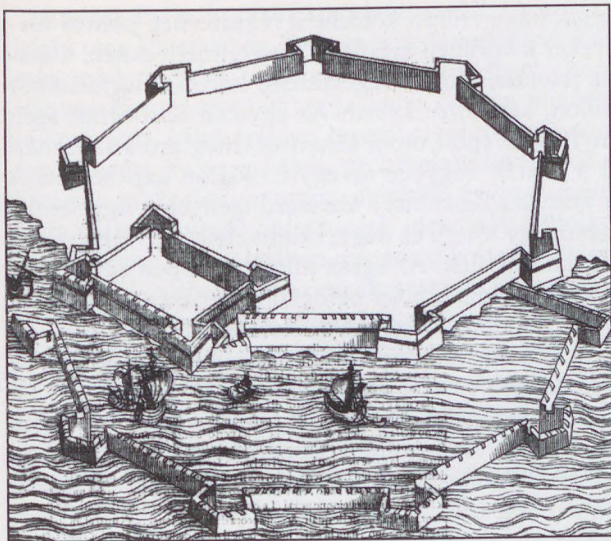
várossal, hanem annak legmagasabb és legerősebb részére kerül. Belsejében ugyanúgy van központi főtér, mint a városban, utcái merőleges rendszerűek: egyáltalán, mindent megismétel, kisebb méretekben. „A fellegrvár nem egyéb, mint egy kis város” – szögezi le tömören Cataneo.<sup>51</sup> A két – lényegében nem azonos rendeltetésű – „objektum” szintézisének megalkotása nem egyszerű feladat, lévén a „kis város”

<sup>51</sup> P. MARCONI (Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale. La cittadella come microcosmo. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Serie 15, 85/90, 1968, 53–94.) a fellegrvárban mint mikrokozmoszban látja összesűrűsödni a városnak mint makrokozmosznak a lényegét, és ebben a reneszánsz eszmeiségének egyik alaptendenciáját véli megnyilatkozni (az emberi világ mint az isteni, kozmikus makrokozmosz visszatükrözése: az egyik alapvető neoplatonikus eszme).

25a. Pietro Cataneo:  
Város és fellegvár, 1567



ugyanolyan követelményeknek kitéve, mint a „nagy”. A nehézségek katonaiak, geometriaiak, politikaiak, és még sorolhatnánk. A védelmi probléma komplikáltabb, mint az egyszerű város esetében, mert ezúttal a citadellát nem csupán a külső, hanem a belső „ellenség”, azaz a városlakók ellen is védeni kell. A mértani nehézségek a két szabályos síkidom megfelelő összemontírozásából adódnak, és a példák szerint a két szabályos síkidom (poligon) nem azonos sémájú, vagyis nem ugyanaz a sokszög. Politikai jellegű kérdések a két város viszonyából születnek, amely viszonynak az alapvető természete, nyilvánvalóan, a „nagyobb” alárendeltsége a „kisebbnek”. Mindezek legjobb illusztrációja az I. könyv 17. fejezetében tárgyalt



város, amelynek erősített falgyűrűje szabályos tizszögű, míg a leleményesen hozzá/beillesztett fellegvár alaprajza szabályos pentagramma, két hegyes bástyájával a város felé fordulva („A Fejedelem sík területen épített egyenlő oldalú, tizszögű városáról a maga ötszögű fellegvárával. . .”). Hasonló megoldást tengerparti fekvésű városhoz is készített Cataneo (I. 18.). (25. kép.)

Az erősítés problémaköre kiterjed a mozgó hadsereg „városára”, a katonai táborra is, amelynek előképe a római *castrum*. Traktátusának első, 1554-es kiadásában még csupán érinti ezt a kérdést, a második, 1567-es kiadásban már három külön fejezetet szentel neki.<sup>52</sup> A „castramentatio”, vagyis a (római) katonai tábor rekonstrukciója nem Cataneónál jelentkező probléma: korábban már Serlio is foglalkozott

25b-c. Pietro Cataneo:  
Tengerparti város, 1567

<sup>52</sup> SIMONCINI, i. m. II. 134-135.

vele.<sup>53</sup> Javaslatának jellegzetessége, hogy erősen kötődik a régészetileg pontos formához, és nem tesz engedményeket a korabeli erődítési követelményeknek. Cataneo, hogy ezt az ellentmondást feloldja, vagyis régészetileg korrekt, ugyanakkor aktualizálható megoldást javasoljon, két rajzot készít. Az egyikben Serlióéhoz igen hasonló beosztást látunk, amennyiben az egész tábor kétaxisos (megtartva az eredeti *cardót* és *decumanust*), továbbá a tisztek negyede az egyik oldalon kap helyet. A másik rajz V. Károly hadserege számára készített, a korszerű igényeket figyelembe vevő vázlat: központos elrendezésű, egy főtere és négy, szimmetrikusan elhelyezett kisebb tere van, utcái merőleges rendszerűek. Az egész tulajdonképpen egy szabályos városi sémát mutat, azzal a különbséggel, hogy befoglaló formája a négyzet, és falai nincsenek az erődített városok módjára bástyákkal felszerelve.

Mint vázlatos tárgyalásunkból is kiderül, Cataneo minden részletre kiterjedő munkát alkotott, amelyet nem sokkal megjelenése után igyekezett a kiegészítésül írt további négy könyvvel időszerűnek megőrizni. Nem lehet kizárni, hogy művének címettjei elsősorban a katonai építészek lettek volna,<sup>54</sup> az mindenesetre tény, hogy a hadmérnökökön kívül is széles körben elterjedt, mégpedig igen hamar. Hatással volt többek között Palladióra is, aki név szerint említi és idézi őt.

Amilyen gyorsan népszerűvé vált, olyan hamar el is felejtették. Ennek egyik oka az lehetett, hogy a katonai építészet és a polgári architektúra hamarosan egészen elváltak egymástól, és Cataneo művének megjelenésekor, majd azt követően sorozatosan jelennek meg a hadmérnöki traktátusok, a Cataneoéhoz mérten sokkal frissebb ismeretanyaggal. A másik ok abban keresendő, hogy a Cataneo által bemutatott építészeti világ igen hamar anakronisztikussá vált a valóság fényében. Cataneo hiába igyekezett „korszerűsíteni” művét, olyan területen kellett például Palladióval versenyeznie, ahol a vicenzai építésznek hasonlíthatatlanul nagyobb gyakorlata volt: a városi paloták, vidéki villák, városi nagyszabású templomok, egyszóval a „polgári” építészet terén. Feltételezünk egy harmadik okot is, és ez az, ami jelen tanulmányunk szempontjából a legfontosabb: valószínűleg közrejátszott a cataneói mű gyors elavulásában az is, hogy a főként quattrocentóbeli városelméleti elvekre alapozott teóriája és a valóságos feltételek között rohamos gyorsasággal nőtt áthidalhatatlanná a szakadék. Talán ebben kereshetjük egyik magyarázatát annak is, hogy a század második felének legnagyobb építészetteoretikusa, Palladio, miért utasította el a várossal mint egészzel való elméleti foglalkozást. Ezt a feltevésünket igazolja az utolsó „szintézisalkotó”, Vincenzo Scamozzi műve is, aki Cataneo művéből a tiszta spekulációt aknáztta ki, és a várostervezést skolasztikus logikai rendszerré változtatta.

<sup>53</sup> Serlio a francia udvarban, 1546-ban írta a *Della castramentazione di Polibio ridotta in una cittadella murata* című traktátusát, amely építészetről írt nagy művének nyolcadik kötete lett volna. A kézirat azonban nem jelent meg, majd elkallódott. Részletesen ír róla MARCONI, P., *Un progetto di città militare. Controspazio*, 6/1969, 51., továbbá SIMONCINI, i. m. II. 117–119.

<sup>54</sup> Ezt a véleményt Elena BASSI képviseli. Bevezető tanulmány in: CATANEO, P.–VIGNOLA, G. B. da, *Trattati*. A cura di E. BASSI, S. BENEDETTI et al. Milano, Ed. Il Polifilo, 1985. 170–171.

Andrea Palladio, akinek traktátusa, az *I quattro libri dell'architettura* 1570-ben jelent meg Velencében,<sup>55</sup> ismét csak összefoglaló művet alkotott, csakhogy ő egészen más módon, mint Cataneo. Nem mondható, hogy a Serlio-féle „pragmatikus” irányzat kizárólagos folytatója lenne, de nem minősíthető Cataneo egyértelmű követőjének sem. Mint építész, hosszú alkotópályája során végig „polgári” feladatokkal foglalkozott, és az erődítés problematikájával sohasem került kapcsolatba. Serlio hatása a gyakorlati szempont feltétlen érvényesítésében, a valóságos (megtervezett vagy meg is épített) objektumok idealizáló feldolgozásában és a grafikai nyelvezet gördülékeny használatában mutatkozik meg. Cataneót – mint ezt maga is írja a III. könyvben – elsősorban az utcák, terek és középületek leírásában követi, de vitathatatlanul hatással van rá a sienai teoretikus szoros kötődése a quattrocentóbeli hagyományhoz is. Végül van teóriájának kialakulásában egy harmadik fontos elem is, és ez Barbaro közeli, személyes hatása, valamint Vitruviusának tudós antikvitásfeldolgozása, amelynek grafikai megvalósításában maga Palladio is részt vett.

Palladio abban mindenestre hasonlít Serlióhoz, hogy ő sem foglalkozik a város-tervezés kérdésével. Mint Paul Zucker megjegyzi, eléggé különös, hogy ez a két itáliai szerző, jóllehet szinte minden építészeti témát érintenek, hallgatnak a város-építés problémájáról.<sup>56</sup> Úgy tűnik, Palladio elkerülte e téma tárgyalását. Igaz ugyan, hogy a *Négy könyv* előszavában megígérte, hogy megjelentet majd egy könyvet „a Városok és a hidak erődítésének módjáról”, de nem tudni, vajon valóban elkészült-e vele. Azt mindenestre kevéssé lehet valószínűnek tartani, hogy ez egy igazi város-építési traktátus lett volna; sokkal valószínűbb, hogy – talán a későbbi Palmanovával kapcsolatosan – erődítési elképzeléseit tartalmazta volna.<sup>57</sup> Ha az oko(ka)t kutatjuk, amiért Palladio lemondott erről az építészek számára legvonzóbb és legnagyobb témáról, akkor minden bizonnyal az(oka)t szerzőnk gyakorlatias szemléletében is kereshetjük. Mindig büszkén hivatkozik arra, hogy az idézett épületet maga tervezte, az említett klasszikus emléket saját kezűleg mérte fel stb. Nem kizárt, hogy a város egészéről (és valószínűleg az erődítésekről) azért sem beszélt, mert ezen a téren nem volt semmiféle gyakorlati tapasztalata.

A rövid részletekből, amelyek a várossal kapcsolatba hozhatók, egy alapjában véve sugaras útszerű város elképzelése rajzolódik ki. Felfogható azonban úgy is, hogy a város rendszerét két, egymásra merőleges fő tengely határozza meg, amely nem sugaras, hanem merőleges utcarendszert eredményez (III. könyv, 2. fej.). Palladio nagy figyelmet fordít a főutcák arculatának leírására: kétoldalt ezeket díszes, nagyszerű palotahomlokzatok szegélyezték, amelyek a (főként nem hazai) polgárokban a fenség és ünnepélyesség hangulatát keltik. A város központja a közepén üres főtér, amelynek kialakítása döntően építészeti, esztétikai szempontok alapján történik: lehetőleg körben árkaodos legyen (mint egyébként az utcák is –

<sup>55</sup> A cím valószínűleg nem tartalmazott utalást Cataneo tizenhat évvel korábbi művére. Egyébként Palladio több könyvre tervezte művét. Magyar kiadása: *Négy könyv az építészet-ről*. Budapest, 1982.

<sup>56</sup> ZUCKER, P., *Space Concept and Pattern Design in Radiocentric City Planning*. The Art Quarterly, Vol. VIII (1945), 105.

<sup>57</sup> Vö. BETTINI, i. m. 9.

Padova mintájára), és a környező házak ne legyenek magasabbak, mint a tér szélességének harmada, és ne legyenek alacsonyabbak a hatodánál. Emeli a tér nagyszerűségét, ha – az antik városok mintájára – a térre futó utcák torkolatánál diadalívek vannak.

Mint látjuk, Palladio városképéből hiányzik a háborús fenyegetettség hangulata. A főtér inkább egy görög agorához vagy római fórumhoz hasonlít, semmint korabeli térhez. Minden a polgárok kényelmének van alárendelve ebben a valóban ideális városban, amelynek légköre sokban hasonlít a korabeli Velencéhez. Államformája lehet fejedelemség vagy köztársaság, ez azonban a város építészeti/urbanisztikai arculatában csakúgy nem jelent változást, mint esztétikai megkomponáltságában.

Összehasonlítva Palladio városképét Cataneo városával, szembeötlő kettejük felfogásának különbsége. Míg a sienai építész minden gondolata a háborús veszély, az ostrom és védelem követelményei körül forog, addig a vicenzai/velencei egy új aranykor békés és derűs városán és társadalmán elmélkedik. Ha ezt a különbséget nem is lehet abban az ellentétben megfogalmazni, hogy Cataneo városa középkori, míg Palladióé reneszánszbeli,<sup>58</sup> az utóbbi leírásában mindenképpen több társadalom, sőt ember iránti érzékenységet találunk, mint az előbbiében, ami nyilvánvalóan kettejük eltérő történelmi tapasztalataiban leli magyarázatát. Palladio felvilágosult nézeteire mi sem jellemzőbb, mint a börtönök egészségességéről írt hosszú fejtegetés, ami a korabeli velencei miliőben korántsem egy fantaszta utópiája, ha meggondoljuk, hogy a Serenissima ekkor törli el például a hosszú évszázadokon át az igazságszolgáltatás természetes részének tartott kínvallatást.

Ha továbbá Serlióval vetjük össze, akkor a legszembeütőbb az, hogy Palladiónál nyoma sincs az épületek társadalmi rétegek szerinti tipizálásának. Persze Palladio traktátusából sem hiányzik a típusalkotás módszere, ez azonban (a villa esetében például) szigorúan építészeti jellegű, és nincs összefüggésben egy társadalmi hierarchiával, mint Serlio esetében láttuk. Implicite mégiscsak van Palladiónál utalás a társadalomra: egyfelől általában a városlakókra, akik az elképzelt urbanisztikai vívmányok élvezői lesznek, másfelől konkrétan a vicenzai/velencei nemességre, akik építészünk legfőbb megbízói, és akiknek ő szinte egész életművét alkotja. Ez a vagyonos, művelt és sok tekintetben felvilágosult nézeteket valló réteg (Palladióhoz közelálló képviselői közül Gian Giorgio Trissinót, Alvise Cornarót és a Barbaro fivéreket, Danielét és Marcantoniót említjük) képviseli a társadalmat a palladiói felfogásban, ami azonban egyáltalán nem eredményez egyoldalúságot és arisztokratizmust. Az tagadhatatlan, hogy a *Négy könyvben* hiába keressük a „szegény kézműves házat” vagy hasonlókat. Viszont arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a reneszánsz korának művész-teoretikusai eleve elfogadták a társadalomnak „lentiekre” és „fentiekre” osztását (lásd Leonardo kétszintes várostervét!), és abban, hogy Palladio csak az utóbbiak palotáiról és villáiról beszél, mesterünk empirizmusát és realizmusát, semmint szociális érzéketlenségét kell látnunk. Tudjuk ugyanis, hogy a Franciaországban is működő Serlióhoz képest bizony lényegesen kevesebb tapasztalata volt ezen a téren.

<sup>58</sup> BASSI, E., Bevezető tanulmány in: CATANEO-VIGNOLA, Trattati, id. kiad. 172.

Az „ideális város”-ra vonatkozó elképzelések eközben igen elterjedtek a század végén. Ha az általunk később tárgyalandó utópisztikus város-leírásokat és hadmérnöki elképzeléseket most nem említjük, akkor is számos kísérletet kell felsoroljunk. Általában az jellemzi őket, hogy – ellentétben a Palladio-féle alapállással – globális várossémát adnak, és foglalkoznak az egyes társadalmi rétegek épülettípusaival is. Itt főként két vállalkozásra gondolunk, az építész Bartolomeo Ammannatiéra<sup>59</sup> és a dilettáns ifjabb Giorgio Vasariéra.<sup>60</sup> Tekintve, hogy egyik sem igazán koherens mű, és mindkettő kéziratban maradt, közülük részletesebben az utóbbit említjük, mivel számunkra több tanulsággal szolgál.

Az ifjabb Vasari tulajdonképpen összegyűjtötte a kor eredményeit, és ezeket csak itt-ott módosította vagy egészítette ki saját véleményével. Igazában Cataneo és Serlio hatása érződik a művén, de van benne bizonyos utópisztikus vonás is. Ami az általa javasolt városi formát illeti, az középpontos, szabályos nyolcszög, a sarkokon bástyákkal, a falszakaszok közepén nyolc kapuval (26. kép). A városközpont négyzet alakú tér, amelyet árkádok vesznek körül. Új elem az eddigekkel szemben, hogy közepén áll a fejedelem (*Principe*) palotája:

„Ezért a főtér körül, . . . amelynek közepére jön a Fejedelem palotája, nemes és tágas oszlopcsarnokot terveztünk . . .” – írja Vasari.<sup>61</sup>

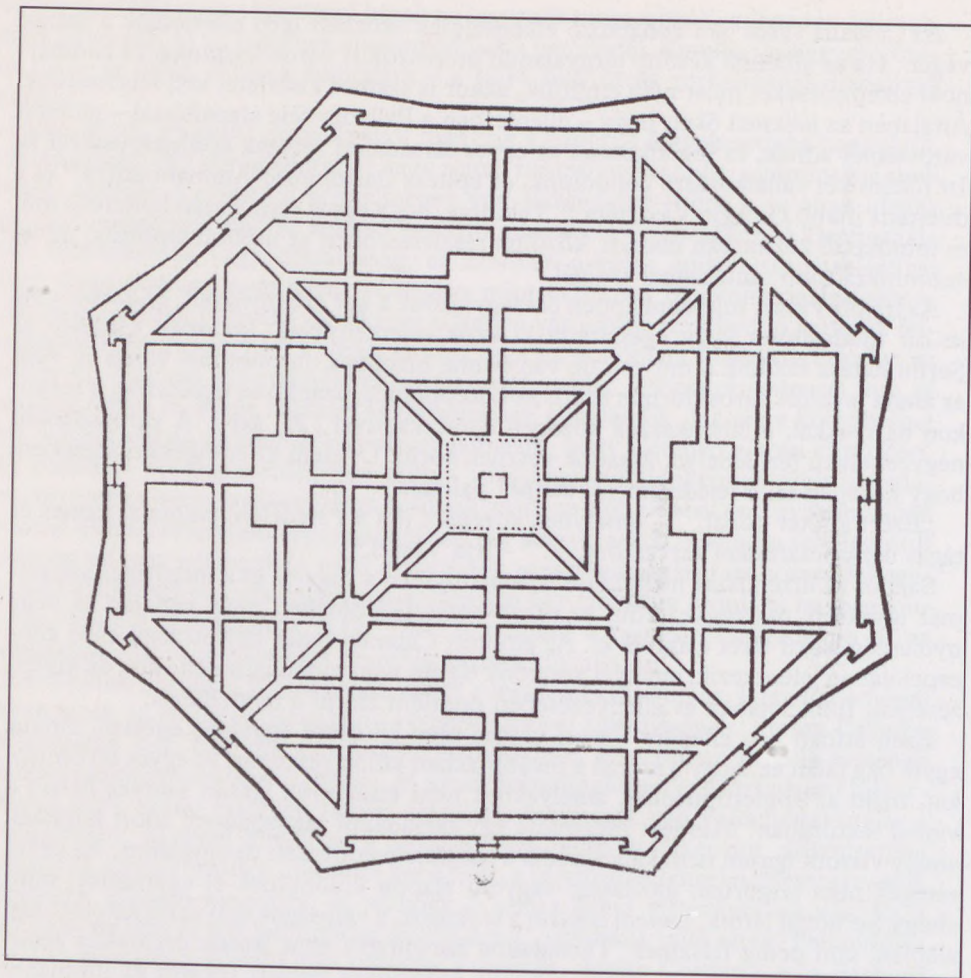
Sajátos az útrendszer megoldása is, amennyiben a sugaras és a merőleges szisztémát igyekszik összeegyeztetni, az utcák kereszteződésében négy téglalap és négy nyolcszög alakú teret alakítva ki. Az említett Cataneo-hatás egy ötszögű erőfő koncepciójában jelentkezik, amelyet szerzőnk ugyan nem mond *cittadellának*, de kiképzésében, funkciójában és elhelyezésében mindent elárul a modelljéről.

Ezen átfogó kép ellenére Vasari városa nem áll össze egységes egészé. Ennek egyik oka talán az, hogy a szerző a továbbiakban külön részletezi az egyes tértípusokat, majd az épülettípusokat, amelyeknek nem érzékeljük igazán szerves helyét a városi textúrában. Mindezt megtoldja egy társadalmi tagozódásról adott leírással, amely viszont igazán nem kapcsolódik a megfelelő építészeti tipológiához. Az egyes rétegek nem szigorúan gazdasági-vagyoni alapon különülnek el egymástól, mint ahogy Serliónál láttuk, hanem inkább a szokások, a valóságos tényekről alkotott kép alapján, ami pedig felszínes. Társadalmá ennél fogva nem látszik organikus rendszert alkotni, és ebben a valódi szociális érdeklődés helyett inkább az utópiákra jellemző mesterkéeltséget érzünk.

<sup>59</sup> Ammannati városra vonatkozó jegyzeteit 1584 körül vetette papírra és a *La città ideale* címet adta nekik. A kéziratot tulajdonképpen egész életében dolgozott, s végül befejezetlenül hagyta. Bár rajzi javaslatot nem ad a város formájához, a leírás alapján 8, 12 és 14 bástyás szabályos alaprajzot tartott helyesnek. Részletesebben lásd FOSSI, M., *La città ideale. Apunti per un trattato di Bartolomeo Ammannati*. Roma, Officina, 1970, valamint SIMONCINI, i. m. II. 163–166.

<sup>60</sup> VASARI IL GIOVANE, G., *La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*. A cura di V. STEFANELLI. Roma, Officina, 1970. Első kiadása: *Miasto idealne Giorgio Vasariago*. Warszawa, 1962, T. ZAREBSKA gondozásában.

<sup>61</sup> „Però intorno alla piazza principale, . . . nel mezzo della quale verrà il palazzo del Principe, haviamo disegnato, nobili et spatiose.” Id. kiad. 98.



Külön figyelmet érdemel az egyes épületfajták között ismertetett ház, amely negyvenkét lakást tartalmaz. A téglalap alaprajzú nagy épületet kívülről fal látszik körülvenni, befelé azonban árkádos udvarra néz. E terv – kétségtelen jövőbe mutató jellege mellett – felidézi a középkori kolostorépületek beosztását, de van ugyanakkor „urbanisztikai” jellege is, hiszen belső, árkádokkal keretezett udvara tökéletesen megismétli „kicsiben” a városi tereket.

Két megjegyzésünk van még Vasari művéhez. Az egyik az, hogy – ellentétben az építészeti traktátusokban érvényes szabállyal – a Vasari-műben a leírtak nem válnak követelménnyé, ami csak erősíti az említett utópisztikus jelleget. A másik észrevétel az, hogy Vasari műve a bizonyíték arra, mennyire általánossá váltak az „ideális város”-téma alapvető tartozékai és jellegzetességei: még egy építészeti gyakorlattal és elméleti alapossággal nem rendelkező „teoretikus” is képes traktátust írni róla.

Így érkezünk el a téma utolsó nagy elméleti összefoglalójához, Vincenzo Scamozzihoz, aki hatalmas építészeti traktátusát, a *L'Idée della architettura universale* című vállalkozást saját kiadásában jelentette meg, már az új század elején (1615).<sup>62</sup> Scamozzi elsődleges törekvése, hogy valóban az „egyetemes” építészetet foglalja bele művébe. Ennek következtében a tárgy (esetünkben a város) minden apró vonatkozására kiter, és ez az univerzalizmus a forrásokra is kiterjed, amennyiben minden olyan szerzőt idéz, aki a korban a városról írt, vagy akit vele kapcsolatban idéztek. Így tehát nem csupán Alberti, Cataneo, Serlio és mások nézeteivel találkozunk lépten-nyomon, hanem – a megfelelő helyeken – Tacituséval, Vitruviuséval és a többi klasszikuséval. Mindezt a roppant anyagot a skolasztikusokra jellemző, rendkívül bonyolult, de logikus rendszerbe foglalva tárgyalja: a traktátus részekre, a részek könyvekre, a könyvek fejezetekre oszlanak. A rendszeresség azonban nem csupán a módszert, hanem az egész gondolkodásmódot áthatja, amely végül precízen racionalissá, de egyben elvontan intellektuálissá teszi az egész művet.

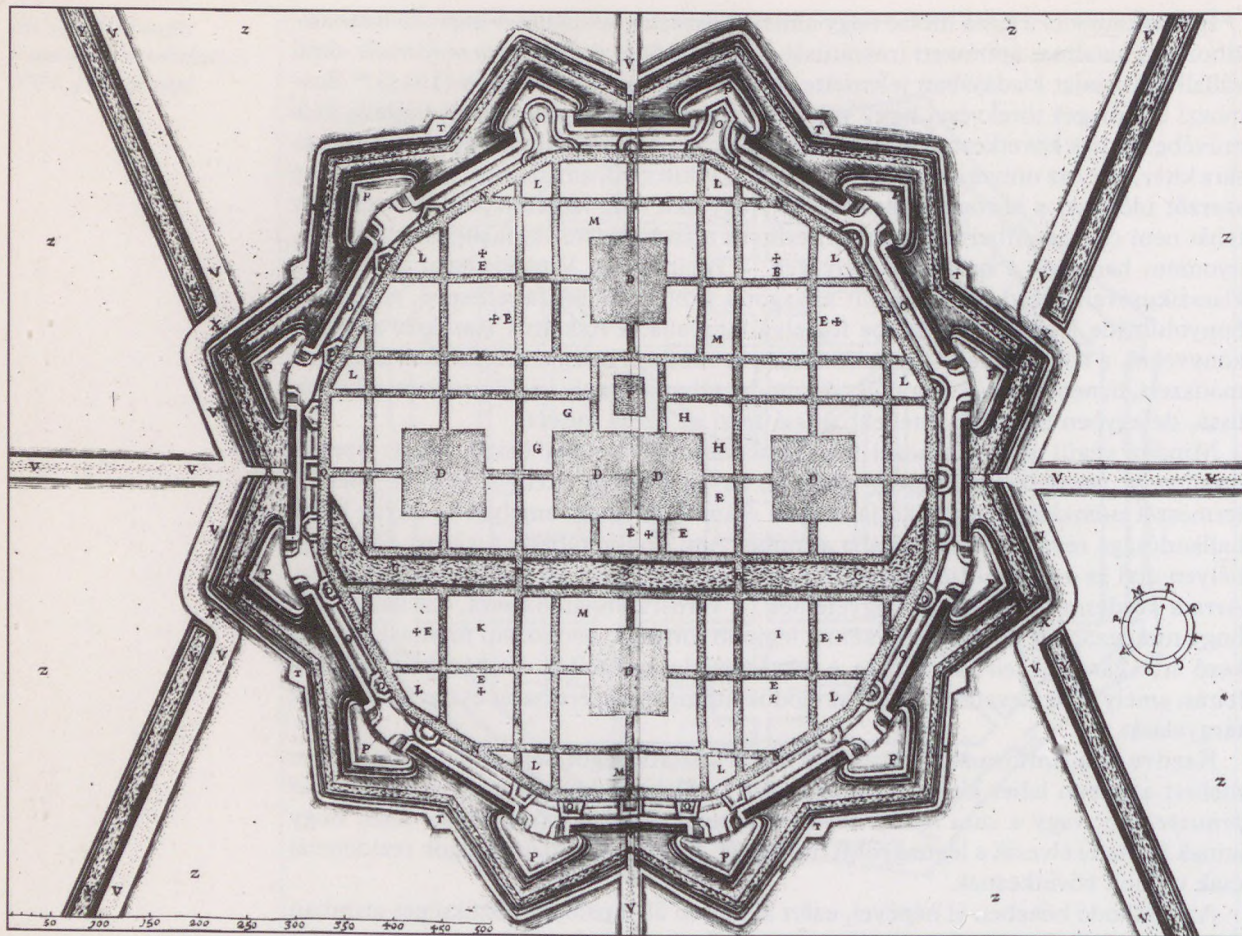
Mindez végül is a Scamozzi-féle alapkoncepcióval függ össze, amely szerint minden (a város is) az értelem alkotása, és az értelem isteni sugallatra (nem a természet utánzása révén) alkotja meg az eszmét, az ideát, amelyet az anyag belső hajlandósága révén visz át magába a műbe. Ami konkrétan a várost illeti, egy helyen utal az *universale* jelző jelentésére, és ez kulcs lehet az egész városteóriához. Arra a kérdésre tehát, mi az „egyetemes” a városra vonatkoztatva, azt válaszolja, hogy mindez, amit követelményként a legjobb formájú, beosztású, folyóval rendelkező stb. városról leír, eltekintve a fekvés esetlegességeitől. Ezután következik a leírás, amely következetesen halad az elődök útján, rendszerezve és ésszerűsítve azok tárgyalását.

Kezdve az államformával, Scamozzi már a köztársaságot nem említi, a fejedelem mellett azonban lehet király is az uralkodó (a főtéren ugyanis vagy a *palazzo del principe* van, vagy a *casa reale*). Az egyház tekintélyének növekedését jelzi, hogy annak épületei élvezik a legnagyobb tiszteletet, és a világi hatalmasságok rezidenciái csak utánuk következnek.

Az uralkodó békében él népével, ezért a főtéren áll a palotája. Szükséges azonban fellegrárat is építeni a felkelések esetére. Mindazonáltal, amikor konkrét példát említ, Cataneoéhoz hasonlóan ő is Velence állami berendezkedését magasztalja. A város formáját egyetlen rajzon adja meg. Ellentétben tehát Francesco di Giorgióval, aki fekvés és geometriai invenció szerint ad különféle sémákat, és Cataneoval, akinél a védelmi logika diktálja a különféle változatokat, Scamozzinál egy jó megoldás van (persze nála is lesz több változat majd az erődítésekénél, amelyeket ő a várostól külön tárgyal).

Városa (27. kép) szabályos tizenkét szögű (részletes méretekkel), amely nagyság – mint írja – megfelelő lesz egy erődített város (*Città in Fortezza*) és a fejedelem rezidenciája számára.

<sup>62</sup> *L'Idée della architettura universale* di Vincenzo Scamozzi. In Venetia, M DC XV, Per Giorgio Valentino. Modern kiadása: Vol. 1–2, Arnaldo Forni Ed., 1982 (Biblioteca di Architettura Urbanistica, Teoria e Storia, 9).



27. Vincenzo Scamozzi:  
Ideális város, 1615

A városba két irányból jön a víz, hogy háborúban az ellenség ne foglalhassa el, de legyen hajózásra és malmok építésére is alkalmas. A palladiói derűs békénél azért némileg közelebb áll a valósághoz Scamozzi leírása, még sincs benne a nyomasztó fenyegetettség, mint Cataneo városában. Az utóbbi nézetei egyébként állandóan ott érezhetők a háttérben, és vannak esetek, amikor ez a hatás konkrétan is kimutatható. A városban lévő középületek felsorolása például szinte teljesen a cataneói minták alapján történik: ugyanúgy a főtemplom (*Chiesa Catedrale*) és a püspökség (*Vescovado*) következik a középületek sorában az államiak után, mint a sienai mester könyvében.

A Scamozzi-féle racionalizmus ott jelentkezik, hogy pontosan, szám szerint meghatározza a főtéren kívüli terek számát, és ezeket nem pusztán funkciójuk szerint osztja fel, hanem még a funkciókat is kategorizálja az éves (bor- és gabonaárus tér) és a napi (gyümölcs- és zöldségpiac) szükségletek szerint.

A tárgyalás további menetét a funkciók hierarchiája határozza meg; a két nagy szempont a polgári és háborús jelleg, és ezek viszonyában a polgári szempont az első, ami nem jelenti azt, hogy a második alá lenne rendelve neki. A város – Scamozzi felfogása szerint – természetyszerűen erősítve van, hogy – mint régen Tróját a görögök – meg lehessen védeni. Erősítési alapelv, hogy kevesen tudjanak ellenállni sokaknak (Scamozzi szerint tízen – száznak).

Az erősítést tárgyaló fejezetekben tökéletes szakembernek mutatkozik, és a közölt rajzok abszolúte szakszerűek (Palmanova tervezésében talán szerepe volt, tapasztalatai ezen a téren egészen mások, mint Palladio esetében láttuk). Végeredményben azt az általános véleményt tudjuk megfogalmazni, hogy Scamozzi – enciklopédikus teljességre törekedvén – kedveli a hagyományos és az új keletű problémákat vegyíteni, megfelelő minden elképzelhető kérdésre. Alberti és Vitruvius ismerete, Cataneo gazdag információanyaga kiegészül azokkal a tapasztalatokkal, amelyekre szerzőnk itáliai és külföldi utazásai során tett szert. Ennek eredményeként hatalmas, mozdulatlan látomás születik, amelyben történelem, társadalom és jövő elveszítik igazi jelentésüket, s ez a korabeli utópiákat juttatja eszünkbe.

### 3.3. Városelméletek az Alpoktól északra

Mielőtt lezárnánk az építészeti traktátusokban leírt ideális város-teóriákról szóló fejezetünket, röviden utalnunk kell az Itálián kívüli kísérletekre is. Jóllehet a Vitruvius-kiadások az Alpoktól északra is felkeltették az antik építészet iránti érdeklődést, s eljuttatták az építészetéről szóló teoretikus mű nyelvi és grafikai alapelemeit, igazi traktátusról csak a század közepe, vagyis 1550 óta lehet beszélni. Vitruvius művének megjelenésén kívül ebben döntő szerepe van az építészek itáliai utazásainak, valamint olasz mesterek Alpokon túli működésének.

Van azonban egy mű, amely ellentmond a fenti, Európára általában érvényes megállapításnak, és ez Dürer 1527-ben megjelent traktátusa.<sup>63</sup> Tematikája kapcsolódik az itáliai értekezésekéhez: az építészeti és városépítési kérdéseket együtt tárgyalja az erősítés problematikájával.<sup>64</sup> Dürer módszere rokon az olasz építész-teoretikusokéval, amennyiben a hangsúlyt a város bemutatására helyezi. Vitathatatlan, hogy ő is felismerte az erősítés fontosságát (a mű címében ott a *befestigung* kifejezés), de érdeklődése mégiscsak a város építészeti, társadalmi és esztétikai/formai problémái iránt a legélelkebb.

A későbbi itáliai hadmérnök-teoretikusok (pl. Busca) Dürer felfogásában leginkább a hengeres bástyát kritizálták. Valóban, Dürer a fal erősítésében eljutott oda,

<sup>63</sup> Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett, Schloss und Flecken, in Alberti Durere clarissimi pictoris et Geometrae de Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum Libri in latinum conversi, Gedrückt zu Nürnberg nach der gepürt Christi Anno M. CCCCXXVII. In dem monat October.

<sup>64</sup> Dürer erősítési nézeteiről lásd részletesen WAETZOLDT, W., Dürers Befestigungslehre. Verlegt bei Julius Bard zu Berlin, é. n. [1916]

hogy az egyes falszakaszokat szögben futtatja össze, amelynek csúcsára helyezi a bástyát (*pastej*): és ez kör alaprajzú. Maga a szisztéma tulajdonképpen olyan, mint amit Francesco di Giorgio (*puntoni*) és Giuliano da Sangallo alkalmazott, és amely megelőzte a kifejlett, ék alakú bástya-rendszert.<sup>65</sup>

Az *Etliche Underricht*ben kirajzolódik előttünk egy eszményi város képe: Dürer az erődítés problémájától elkülönítve tárgyalja a terek, utcák és az épületek elrendezését a város egészében. Mint tudjuk, az általa leírt város formája négyzet (két rajzot is közöl róla), amiben középkori előképeket követ, és nem használja fel az azóta már jobban kedvelt sokszög- vagy körformát (44. kép). A város négy sarka, A, B, C és D a négy égtáj felé fordul. A sarkokon nem látni külön erődítést. Az AC szakasz felénél van a kapu (*thor*), amelyen keresztül széles utca vezet a város középpontjába.

Követve Dürer leírását, észrevevessük, hogy a város beosztása hierarchikus. Középpontját az uralkodó palotája foglalja el. Itt, a város középpontjában van a „királykapu” (*Königs thor*), mellette a városháza (*Rathaus*). A négyzetes központot egymásra merőleges utcák keresztezik. Az utcák háztömböket fognak közre, afféle blokkokat, amelyeknek hosszabbik oldala párhuzamos a városfallal, illetve a térrel. E háztömbökben a különféle mesterségek kaptak helyet, igen minuciózusan leírt, precíz rendszer szerint.

Dürer a leírást kísérő városalaprajzon mintegy 60-ig számozza az egyes épületeket. A sort a templommal kezdi, amely – ellentétben a középkori szokással – a város egyik sarkában kap helyet.<sup>66</sup> A templom és környéke nem kiemelt jelentőségű része a városnak, itt „nyugodt és csendes élet folyik” (talán egyházi épületek veszik körül a templomot). A kapu tengelyében lévő királykaput már ismerjük. Egyik oldalán van a már említett Rathaus, míg a másikon (x-szel jelölve) az előkelők házai sorakoznak (*herrn heuser*). A központi négyzet oldalával párhuzamosan a „blokkok” csoportjai városnegyedeket alkotnak, amelyekben meghatározott rendszer szerint vannak elhelyezve az egyes céhek. Az egyikben (36., 37., 38. és 39. számú tömbök) például asztalosok és a velük rokon mesterséget űzők, a másokban (44., 45., 46. és 47. számúak) cipészek és a rokon szakmákat gyakorlók dolgoznak, stb. Magát a központi négyzetet közvetlenül keretező széles utca a *Königsgraben*. A rá nyíló, körbenfekvő hat tömbben (29., 33., 40., 44., 54. és 53. számúak) tizenkét vendéglő, egyszerűbben kocsmá kapott helyet („setz man zwoelf wein schencken”). A város egyik sarkában

<sup>65</sup> „Ein andere meynung ein pastej machen. Es werde fürgenummen das ordt der stat mauer do sie sein soll, und so das selb ende eynen fües. in das eck der stat mauer gesetzt, und das selb ort mit eynem A bezeichnet werden, Darnach werde der cirkel mit dem andern fües. 200 schuch weyt auff gethant, und gegen dem graben hinauss ein halbrunde cirkellini gerissen, unnd for diser runden herumb soll der graben cirkels meys. 250. schuch weyt. for der pastej gemacht un. 50. schuch tieff gerad auff gemauert werden.” *Etliche Underricht*, id. kiad. (lapszámozás nélkül).

<sup>66</sup> I. NOWALD (*Stadt und Utopie – Beispiele aus der Vergangenheit*. In: *Stadt und Utopie*. Modelle idealer Gemeinschaften. Berlin, 1982. 30a–b old.) írja ezzel kapcsolatban: „A templom az erődített falgyűrű egyik sarkában van elhelyezve. A szent épületnek ez a peremre helyezése mutatja, hogy a középkori világkép – Istennel a központban (és ennek megfelelően a katedrálissal a város közepén) – mélységesen megrendült.”

(a D sarokban: 52. számmal) viszont már inkább vendéglőszerű épület van (*speyss-haus*), amely hosszú, egytraktusos építmény, alul boltozott pincével, és benne mindenféle húsétel tartanak („fleisch und allerley speyss behalten werden”). Ezenkívül a városban gyógyszertár, borbély és mindenféle közhasznú üzlet van, a városnegyedekben egyenlően elosztva („auff den vier seyten gleych eynteylenn”).

A város beosztásának egyik alapvető jellegzetessége a végsőig vitt célszerűség. Szinte minden talpalatnyi hely precízen be van osztva a rendszerezett funkcióknak megfelelően. Ennek következtében – amint ezt az egyik történész megjegyzi<sup>67</sup> – hiányozni fognak a szabad közterületek. Valóban, egyetlen ilyen hely van, ahol az út kiszélesedik, ezt azonban Dürer arra használja fel, hogy ott helyezze el a városházát (12. és 13. szám). Az itáliai törekvésekkel összehasonlítva, azt mondhatjuk, hogy ez a szemlélet még erősen kötődött a középkori szokáshoz, amelyből hiányoztak a lakosság egészségével számot vető megfontolások.

A Dürer-féle szemlélet másik jellegzetessége a társadalmi kérdések iránti érdeklődés. Ebben a vonatkozásban szinte ugyanolyan érzékenység jellemzi, mint az itáliai építészetteoretikusokat. Városa pontos tükörképe egy társadalmi rendszernek, amely – a maga modellszerűségében – éppúgy idealizált, mint amazoké. Igaz, hogy a mesterségek szisztematikus beosztása középkori mintát követ, az egésznek szabályos geometriai sémába rendezése azonban már a középkorin túlmutató törekvés.<sup>68</sup>

Végül itt van a városalaprajz négyzet formája, amelyet már igen sokféle módon igyekeztek magyarázni a kutatók. Van olyan nézet, amely a város „örök” formájának érvényesülését látja benne (az első város, Babilon ilyen alaprajzú volt, és a *Biblia* Mennyei Jeruzsáleme is hasonló formájú), amely tradícióban a centrális-radiális sémát csupán átmenetnek tekinti.<sup>69</sup> Felmerült az az elképzelés is, hogy Dürer forrása az azték főváros, Tenochtitlan alaprajza lehetett,<sup>70</sup> amelynek rajza Hernando Cortés művében, a *Praeclara de Nova maris Oceani Hyspania Narratió*ban jelent meg, az

<sup>67</sup> LAVEDAN, i. m. 21.

<sup>68</sup> ROSENAU, H., Zum Sozialproblem in der Architekturtheorie des 15. bis 19. Jahrhunderts. In: Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Köln–Graz, 1958. 188.: „Dürertől is elvárhatjuk, hogy erődítménytanában hozzájáruljon korának társadalmi önismertetéhez. A mű csakugyan pontos utasításokat tartalmaz a különféle iparágaknak a négyszögű városerődítményben történő elhelyezéséhez.” Hasonlóképpen vélekedik Hanno-Walter Kruft is, amikor megállapítja, hogy Dürer városa alapvetően hierarchikus és funkcionális. KRUF, H.-W., Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis zum 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München, 1989. 69.

<sup>69</sup> LAVEDAN, i. m. 21.

<sup>70</sup> „A nagy tavi város leírása, amelyről Cortés 1524-ben elmondta, hogy öt éven belül 'a világ legelőkelőbb és legnépesebb városa' lesz, izgathatta a nürnbergi olvasók fantáziáját, mint ahogy lázba hozta egész Európát, olyannyira, hogy a sziget, amelyen az amerikai város fekszik, ideális sziget hírében állt, és bekerült a XVI. századi insulariumok utópisztikus szigetei közé. . .” PALM, E. W., Tenochtitlan y la ciudad de Dürer (Trabajo presentado al IV Congreso Interamericano de Historia Municipal Buenos Aires, 1949). Journal de la Société des Américanistes, N. S. XL (1951), 59.

1524-es nürnbergi kiadásban. Más vélemény szerint Tenochtitlan ábrázolásában csupán felületes hasonlóságról van szó a két rajz között, nem kölcsönhatásról.<sup>71</sup>

További véleményeket sorolhatnánk fel, de azok alapján is csak arra a következtetésre jutnánk, hogy nem helyes egyetlen hatást abszolutizálni Dürer formaalkotásában. Ha megfontoljuk, tulajdonképpen az eddig ismertetett felfogások is tartalmaztak olyan elemeket, amelyek valószínűleg inspirálták őt, de hozzátehetünk még továbbiakat, amelyek nem kevésbé valószínűek.

Mindenekelőtt emlékeztetnünk kell Morus tizenegy évvel korábban napvilágot látott művére, amelyben Dürer számos ösztönző momentumot találhatott a város négyzetes formájától a társadalmi keresztmetszet figyelembevételéig. Igaz ugyanakkor az is, hogy felfogásuk e hasonlóságokon túl szinte teljesen ellentétes, hiszen Morus decentralizálni igyekszik a várost, míg Dürer éppenséggel annak centralizálására törekszik. Aztán itt vannak a klasszikus források, elsősorban Vitruvius. Mint tudjuk, Dürer sok tekintetben kötődött az ókori teoretikus elveihez, főként az emberi testarányok és az építészeti arányok területén. Nem valószínű azonban, hogy a vitruviusi *atriumot* használta volna fel a városalaprajz kialakításához. Sokkal kézenfekvőbb egy másik klasszikus szerzőnek, Polybiusnak a hatása, aki a *Castramentatio*val az egész XVI. század folyamán komoly befolyást gyakorolt az építészekre (pl. Serlióra, Cataneóra stb). A római katonai tábor, a *castrum*, ugyanolyan fontos, rekonstruálandó antik építészeti emlék volt a kortárs építészek szemében, mint a templom, a színház vagy a város. Tekintetbe kell vegyünk azt is, hogy a század első évtizede, amikor Dürer valószínűleg művén dolgozott, az antikvitás minél szakszerűbb rekonstruálásának a kora. Ekkor Rómában Bramante és Raffaello egy precíz római műemlék-kataszter összeállításán fáradozik, Fabio Calvo és Fra Giocondo Vitruvius-fordításokat, illetve -kiadásokat készít. E törekvések alapja az a meggyőződés, hogy az antik építészet a tökéletességet jelenti, és belőle kell meríteni az inspirációt a modern feladatokhoz. Nem zárhatjuk ki tehát, hogy Dürer várostervére hatással volt a római *castrum*, jóllehet erre semmiféle konkrét utalást nem találunk.<sup>72</sup>

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt sem, hogy a négyzet alaprajz Itáliában is bevett forma volt, elsősorban az erődépítésben,<sup>73</sup> amelynek használata azután sem szűnt meg, hogy a katonai építészek uralkodóvá tették a sokszögű alaprajzot. Tudjuk, hogy a hadmérnökök nem kedvelték a három- és négyszögű alaprajzokat, mivel ezeknél túlságosan hegyesre kellett alakítani a bástyákat. Ennek köszönhetően Maggi és Castriotto traktátusukban elutasítván ezeket a formákat, megbírálják Dürert a maga alaprajzáért.<sup>74</sup> Ez azonban nem jelenti azt, hogy maguk nem javasolnak négyzet alaprajzú erődítményt, de találkozunk hasonló javaslattal Cataneónál, sőt, a szigorú Belluccinál is.

<sup>71</sup> H. ROSENAU (The Ideal City. London, 1959. 43.) írja: „Tenochtitlant áttették famet-szetbe a német hagyományba, és ezért minden, Dürer tervével meglévő rokonság felületi hasonlóságnak köszönhető, amely inkább a stíluson alapul, semmint kölcsönhatáson.”

<sup>72</sup> Polybius művének hatását KRUF (i. m. 68.) is valószínűnek tartja.

<sup>73</sup> ROSENAU (Zum Sozialproblem, 43.) Dürer esetében a XIV. századi itáliai *castellók* hatását hangsúlyozza: pl. a mantovai Castello d'Este (épült 1385 körül) és mások fontosságát.

<sup>74</sup> MAGGI-CASTRIOTTO traktátusának elemzését lásd a 8. fejezetben!

Összegezve az elmondottakat, a Dürer által javasolt városalaprajzban érvényesülni látjuk mindazokat a tendenciákat, amelyek a reneszánszban az eszményi város kialakításában megjelentek. Megfigyelhetjük az építészettheoretikusok törekvését egy ideális város megalkotására, amely megfelel a társadalmi tagozódásnak. Nem hiányoznak azok a jelek, amelyek az utópiához fűződő kapcsolatára utalnak. Végül megvan a harmadik „városalkotó” tendencia, az erősítés is, amennyiben Dürer erődvárost (*fest schloss*) szándékozott alkotni. Az általános történelmi folyamatban megismert utolsó láncszem, vagyis a megvalósítás sem hiányzik a teljességből. A németországi feltételek között ezt abban a Freudenstadtban fedezhetjük fel, amelyet 1599-től építenek a Schwarzwaldban, I. Frigyes württembergi fejedelem utasítására, Heinrich Schickhardt tervei alapján.<sup>75</sup>

Míg Dürer „erődvárosa” inkább viseli magán egy ideális város jellegzetességeit, semmint egy valódi, XVI. századi erődtornyát, a francia teoretikusok inkább „ideális kastély” megteremtésére aknázzák ki a korabeli város- és erőépítési eredményeket.

A francia építészek első nagy generációja az új művészet megismerésére ment Itáliába: Jacques Androuet Du Cerceau, Philibert Delorme, Pierre Lescot és Jean Bullant úticélja már nem Milánó, hanem Róma, ahol Bramante és az antikvitás új szemlélete van rájuk döntő hatással. A másik említett tendencia, vagyis az itáliai mesterek Alpokon túli működése kapcsán főként Serlio munkássága említendő a francia udvarban, amelynek hatását saját teóriájára már érintettük is.

Aki az itáliai városeszmékkel leginkább kapcsolatba került, az Du Cerceau volt. Először Geymüller idézte azt a rajzát, amelyet a pszeudo Fra Giocondo-rajzról készített, és hasonlította össze a kettőt.<sup>76</sup> Az itáliai hatás vizsgálata szempontjából kulcsfontosságú annak a megfigyelése, Du Cerceau miként használja fel a városrajzot saját építészeti elképzeléseiben. A döntő dolog az, hogy nem várostervhez, hanem egyedi épület tervéhez veszi kölcsön az itáliai rajz fontosabb elemeit, és ez – bátran kijelenthetjük – egész technikájára jellemző lesz. A kör alakú fallal határolt városból tehát ugyanilyen alaprajzú, eszményi palotát (*chateau idéal*) alakít ki: városból – épületet. Az építészetéről írt harmadik könyvében (*Livre d'Architecture pour ceux qui voudrant bâtir aux champs*)<sup>77</sup> aztán kastélyok egész tipológiája bontakozik ki előttünk, amelynek alapját a sarokbástyás város-sémák itáliai típusai alkotják. E hamisítatlan erődelemekkel ellátott, szabályos alaprajzú, többnyire négyzetes belső udvarral rendelkező kastély-városokon igazolódik be a reneszánsz korszak városelméletének az az alapelve, amely a várost egy nagy háznak tekintette, és megfordítva.

\*

<sup>75</sup> KRUF, i. m. 70.

<sup>76</sup> Lásd GEYMÜLLER, Les Ducerceau, 64.

<sup>77</sup> Megjelent Párizsban, 1582-ben. Modern kiadása: Les trois livres d'architecture. Ridge-wood, 1965. Vö. WIEBENSON, D. (Ed.), Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux. Chicago, 1982. III. D-2 (a szócikk szerzője Naomi MILLER).

Scamozzi enciklopédikus művével lezáródn látszik a XVI. századi építészeti traktátus nagy hagyománya. Az univerzalizmus nyilván a kor követelményeinek eredménye, amikor már nem lehetett oly tisztán megőrizni az építészeti teória autonómiáját, ahogy azt Albertinak először sikerült megteremteni, és ahogy Palladio igyekezett fenntartani. Scamozzi (és kortásai) műveiben nem pusztán a katonai építészettel merül fel a szükségképpen közösség, hanem a harmadik városműfajjal, az utópiával is. Miként Maggi, Castriotto, De Marchi és a többi hadmérnök nyilvánvaló hatással van Cataneo és Scamozzi városteóriájára, és megfordítva, ugyanúgy kölcsönösség áll fenn az olyan elképzelések között, mint Donié vagy Patrizié, valamint a kor építészei között, és megfordítva. Amikor például Anton Francesco Doni egy mesebeli csillagvárosról álmodik, száz kapuval és száz úttal, valószínű, hogy Filarete sémája volt az ihletője, de Scamozzi mozdulatlan, modellszerű városának is van utópisztikus jellege. Úgy véljük, e három gondolkodási séma mindegyike az életkeretül szolgáló város, ezen keresztül az emberi közösség ésszerűsítésére, az anarchia kiküszöbölésére és a boldogulás elérésére törekszik. Hogy szerzőik milyen mértékig hisznek javaslataik megvalósíthatóságában, az külön kérdés, de mindenképpen összefügg a műfaj sajátosságával. Ennélfogva nem közömbös az adott kor szellemi világának megítélése szempontjából az, hogy melyikük kerül előtérbe: az ideális, az utópisztikus vagy a katonai város.

# UTÓPIA



## 4. Az utópia születése és műfajjá válása

### 4.1. Menekülés és/vagy alkotás?

Az *utópia* szó, ahogy erre egy helyen maga Morus is utal,<sup>1</sup> tulajdonképpen jelentésbeli kettősséget takar: egyfelől a görög εὐτόπος szóból származik, és akkor azt jelenti, hogy 'boldog hely', másfelől eredhet az ugyancsak görög οὐτόπος -ból is, és akkor jelentése az, hogy 'nem hely', 'sehol sincs'. A szót a londoni kancellár használta fiktív szigetének nevéként, és tőle származik az elnevezésben rejlő kettősség is. E névadás lett az alapja később az egész műfaj elnevezésének, és ma már a társadalmi idealizmus adekvát műfaji kifejezésének tekintik, egészen a XVII. századig.<sup>2</sup>

Az utópiának ez a felfogása a műfaj előzményének tekinti – Morus munkájának megjelenéséig – az összes, eszményi társadalomról szőtt álmod, Hésziodosz *Munkák és napok* című idilli leírásától kezdve a *Biblián* át Ágoston *Civitas Dei*-jéig. Anélkül, hogy vitába szállnánk ezzel a nézettel, csupán azt szeretnénk megjegyezni, hogy a XVI. században a várossal szemben a városról szóló különféle művek műfaji kategóriáit meglehetősen problematikus vállalkozás visszavetíteni a múltba. Egy ilyen történeti retrospekció csak azt tudja lépten-nyomon megállapítani, hogy az „előképek” mennyire mások,

<sup>1</sup> Úgy véljük, helyes lenne az angol szerző eredeti nevét – Thomas More – használni, mivel azonban a magyarban a latinos 'Morus' névalak honosodott meg, nem akarunk ezzel szembe szállni. Amennyire lehet azonban, igyekezzünk kerülni a 'Morus Tamás' formát, jóllehet a fordító szempontjai miatt elfogadjuk. A mű eredeti címe és kiadása: *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu deque nova Insula Utopia auctore clarissimo viro Thoma Moro... , arte Theodorici Martini... typographi almae Louaniensium Accademiae nunc primum... editus, 1516.* Az első kiadás modern hasonmás kiadása: Leeds, The Scholar Press Ltd., 1966. Magyar kiadása: *Utópia.* Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta KARDOS Tibor. 3. kiad. Budapest, Európa, 1989. Az idézett helyről lásd SERVIER, J., *Histoire de l'Utopie.* Paris, 1967, valamint SICA, P., *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas.* Bari, 1970. 116/23.

<sup>2</sup> R. L. EMERSON (Utópia címszó in: *Dictionary of the History of Ideas.* New York, Charles Scribner's Sons, 1973. 458b old.) írja: „Egészen a XVII. századig az utópisztikus írások voltak a társadalmi idealizmus, a remény és az optimizmus állandó kifejezői, akkor is, ha bizonyos utópisták hangsúlyozták látomásaik valószínűtlen jellegét, és azok lehetetlenségére az emberi végességnek és az ember alapvető tökéletlenségének kétségbeesett megállapításához vezette őket.”

mint a későbbi alapmű. Álláspontunk tömören az, hogy az utópiát mint műfajt Morus teremtette meg, és műve azért tudott „iskolát” alkotni, mert a benne megtestesülő szemléletmód tökéletesen megfelelt a kor élményeinek és ellentmondásainak.

Felfogásunkat három megállapításra alapozzuk. Az első az, hogy megszületésében jelentősen közrejátszottak a nagy tengeri utazások, a felfedezések és egy távoli, romlatlan világról szóló elbeszélések. Jelentős körülménynek tartjuk továbbá, hogy csúcspontra jut a társadalmi visszasságokkal szembeni kritika, amely együtt jár az egyház bírálataival, a korabeli valláserkölc elutasításával és egy tiszta, ésszerű vallás kívánásával. Nagy vonalakban azokról az indulatokról van szó, amelyek Luthert is hevítették, csak itt más síkon és más módszerekkel keresik a megoldást. Végül az *Utópia* (és nyomában a többi utópia) létrejöttét elképzelhetetlennek tartjuk az itáliai reneszánsz törekvései és eredményei nélkül, amelyek közül a legfontosabbak a harmónia keresése, az arány és egyensúly kutatása, végül az ember és a társadalom számára ésszerű, épített környezet kikísérletezése. Lássuk ezeket részletesebben!

Aligha kell bizonyítani, hogy Morus leírásának – és nyomában a többi műnek is – mennyire lényeges eleme a többnyire hosszú, kalandos utazás, amelynek élményanyaga az új földrészek felfedezését eredményező hajóutakból származik. Elég arra utalnunk, hogy az *Utópiában* Amerigo Vespucci alakja is feltűnik. Később válik a műfaj szerves tartozékává a hajótörés, amely valószínűleg a leírásban szereplő hely hollétének még tökéletesebb ismeretlenségbe burkolására szolgál (az utazó nem tudja, hol sodorta partra a tenger). Ez az elem aztán egy másik, rokon műfajjal hozza kapcsolatba az utópiákat, és ez a *robinzonád*. Ugyancsak a tengeri utakkal és a felfedezésekkel függ össze egy civilizálatlan, romlatlan társadalomról alkotott kép, amely döntő inspirálója a fiktív leírásokban megjelenő eszményi társadalom egyszerűségének, arany iránti közömbösségének és egyéb, a hajósok elbeszéléseiben fellelhető tulajdonságának.

Második szempontként említettük az *Utópia* és az utópiák társadalom- és egyházkritikáját, amelyet kapcsolatba hoztunk a reformációval. Természetesen tudatában vagyunk annak, hogy ez az általánosító megállapítás azonnal heves ellenkezést és rögtön felsorakoztatható ellenérveket vált ki. Törekvésünk nem valami erőszakolt egyszerűsítésre irányul, hanem annak a hangsúlyozására, hogy a társadalomkritika mennyire szorosan együtt jár egy értelmén alapuló, újszerű vallás (Morus), vagy egy megreformált katolicizmus (Stiblin), sőt egy megreformált vagy teljesen végigvitt reformáció (Andreae) igényével. Mindehhez csupán arra a tényre szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy Morus művének megjelenése és Luther fellépése között egy év van (1516, illetve 1517). Tudjuk, hogy sem Morust, sem a többi utópisztikus mű szerzőjét nem lehet reformátornak tekinteni, hiszen sokuk, maga Morus is, a reformáció leghatározottabb ellenfelei voltak. Műveikben mégis – bármennyire teokratikus víziót írt is le némelyikük – a korabeli egyházi gyakorlat és vallási elfajulás tarthatatlanságát hirdetik, a világi társadalom erkölcsi válságával egyetemben.

Végül, harmadsorban fontosnak tartjuk az itáliai reneszánsz eszmének és vívmányainak hangsúlyozását az utópisztikus művek megszületésében. Ezek egyfelől feltétlenül inspiráló jellegűek voltak, amennyiben Morusra például hatással voltak a Quattrocento humanistáinak erőfeszítései, amelyekkel az életörömet a vallásos áhítattal, az antik ember- és szépségimádatot a kereszténységgel igyekeztek össze-

békíteni.<sup>3</sup> A későbbiekben nyilvánvalóan termékenyen hatottak azok a matematikán-geometrián alapuló esztétikai elvek, amelyek alapján a reneszánsz kori mesterek műveikben a harmóniát igyekeztek megteremteni. Főként az itáliai utópiák szerzői merítették bőségesen az építészetteoretikusok által kidolgozott racionális városleírásokból, valamint azok grafikai megjelenítéseiből, de még a német Andreae is kimutathatóan Dürer alaprajzi sémáira támaszkodik, amikor Christianopolisát megpróbálja vizuálisan elképzelni.

Az említett reneszánsz kori vívmányoknak azonban van egy másik – ezúttal korántsem stimuláló jellegű – hatásuk is, főként a későbbi utópiák megszületésében. Ez pedig éppen ezen elvek megvalósíthatatlanságának felismeréséből ered. Míg a XVI. század második felében az építészetteoretikusok az ideális város megvalósíthatóságának hitét erősítik, és nem szűnnek meg a vele szemben támasztott követelményeket egyre finomítani, az utópiák szerzői olyan modelleket alkotnak, amelyek eleve kizárják a realitás minden vonatkozását. Ezzel – úgy véljük – megteremtődött a városról való gondolkodás egy új kifejezési formája, amely egyben a felfogások ellentmondásosságát is tükrözi. Az érett reneszánsz ideális és utópisztikus városa a kor valóságáról alkotott kép két különböző vetülete.

A fentiekből következik, hogy az utópia nem egy, tértől és időtől függetlenül létező, örök szemléletbeli kifejeződése az emberi gondolkodásnak, hanem nagyon is történelmi képződmény, amely a reneszánsz egy adott szakaszában született meg.

Ezzel tulajdonképpen mindjárt az utópiával kapcsolatos egyik legközkeletűbb felfogástól határoltuk el magunkat. Tudjuk, hogy Karl Mannheim tekintette utópiának a létező történelmi-társadalmi rend átalakítására törekvő transzcendens nézeteiket, míg azon szintén transzcendens eszméket, amelyek az adott renddel egyetértenek és ténylegesen sohasem sikerült elképzeléseiket megvalósítani, ideológiaként definiálta.<sup>4</sup> Mannheim fogalomhasználata átment a köztudatba, és a mai napig is lehetetlen vállalkozás lenne. Csupán a Lewis Mumford-féle nézetre térünk ki, mivel az a városépítéssel összefüggésben keresi a helyes álláspont kialakítását. Ő is általában beszél utópiáról, de az nála nem egy másik fogalommal korrelációban értelmeződik, hanem két alaptípusban jelenik meg. Mumford szerint az utópiák egyik csoportját a menekülés, a másikat az újjáteremtő szándék alapján lehet leginkább jellemezni. Az előbbi – szól a Mumford-féle nézet – egy ideát teremt, amely a külső világot helyettesíti, egyfajta menedéket, amelybe visszavonulunk, mihelyt szembe találjuk magunkat a túlságosan bonyolult vagy legyőzhetetlennek látszó, durva valósággal. Az utóbbi viszont a fiktív környezet megteremtésével összekapcsolja a hétköznapi élet tényeit, és ennek nyomán lehetőség nyílik visszavetíteni a külső világra a valóság egy újszerű vízióját. Míg az első – állítja Mumford – olyannak

<sup>3</sup> KARDOS T. (Morus Tamás élete és Utópiája, in: Utópia, id. kiad. 160.) elsősorban Lorenzo Valla, Marsilio Ficino és Giovanni Pico della Mirandola hatását hangsúlyozza.

<sup>4</sup> MANNHEIM, K., *Ideology and Utopia*. New York, 1953. Lásd róla részletesebben CHOAY, F., *La règle et le modèle*. Paris, 1980. 45.

hagyja a világot, amilyen, a második a megváltoztatására törekszik, a kívánt feltételek megvalósításával.<sup>5</sup>

Nem érezzük feladatunknak a különböző nézetek kritikáját elvégezni, csupán az utópia meghatározatlan és többértelmű használata ellen foglalunk állást. Nézetünket az utópiáról abban foglalhatjuk össze, hogy azt (irodalmi-filozófiai) műfajnak tekintjük, amelyet Morus teremtett meg, és ő alkotta meg magát a szót is, annak a kétféle jelentésnek a kifejezésére, amelyet ő tulajdonított neki.<sup>6</sup> Az utópiában a szerző vagy „szóvivője” egyes szám első személyben elbeszél valamely esemény-sorozatot, amelybe egy társadalmi modell leírása van beleiktatva, mégpedig mindig jelen időben. A leírt társadalom szemben áll a valóságos történelmi társadalommal, minthogy annak kritikájaként van megalkotva. Az imaginárius társadalom fiktív földrajzi/városi környezetben van elhelyezve, amelynek rendszerét az előbbi határozza meg. Mind a társadalomra, mind a városra az abszolút tulajdonságok jellemzők: tökéletesség politikai, morális és vallási értelemben, illetve időbeli örökkévalóság, térbeli meghatározatlanság.<sup>7</sup>

A leírások alapján egészen másmilyen városkép rajzolódik ki, mint amelyet eddig megismertünk. Alapvető jellegzetesség, hogy ez a város már készen van, befejezett, tehát nem egy majd megépítendő valamiről van szó, hanem egy már létező objektumról, amelyen semmi változtatnivaló nincsen. Természetesen ez a létezés a fikció dimenziói között értendő: a város valóságos és irracionális elemekből tevődik össze, egy képzeletbeli rendszer, amely kívül van a tér és az idő hagyományos keretein. Az alábbiakban ezt fogjuk „utópisztikus város”-nak nevezni. Fejtegetéseink következő részében ennek általános jellegzetességeit igyekszünk kimutatni, majd az általunk leírt modell megjelenését tanulmányozzuk az egyes művekben. Mindenekelőtt azonban azt a városképet jellemezzük, amely az utópiákban megjelenik.

Ami az utópisztikus város jellemzőit illeti, közöttük a legszembeötlőbb az izoláltság.<sup>8</sup> Itt elsősorban nem is magának a városnak, hanem a területnek az elkülönültségéről van szó: a város többnyire szigeten van, amelyet nem könnyű megközelíteni. Maga Utópia is sziget, és érdekes, hogy Morus milyen hosszú részt szentel annak bemutatására, mekkora munka volt az egykori félsziget földszorosának átvágása:

<sup>5</sup> MUMFORD, L., *Storia dell'Utopia*. Bologna, Calderini, 1969. 12.

<sup>6</sup> Nézetünk azonos Françoise CHOAY felfogásával, aki ezt írja (i. m. 46.): „Számunkra egy szöveg-kategóriáról van szó, amelyről megállapíthatjuk, hogy azt Morus alkotta meg, aki feltalált egy neologizmust annak jelölésére; e szöveg-kategória esetében lehetetlenség volt lemondanunk az utópia szó használatáról.”

<sup>7</sup> CHOAY (i. m. 46.) az utópiának hét meghatározó tényezőjét sorolja fel: fontos, hogy a szerző által szignált könyvről van szó [1], ami elkülöníti a mítosztól; fontos továbbá az egyes szám első személyben való elbeszélés [2]; a kijelentő mód jelen idő [3]; az utópia által leírt társadalmat társadalommodellnek nevezi [4], amely egy térmodellt tart fenn [5], és mindkettő kívül áll a mi tér-idő rendszerünkön [6]; esetében érvénytelen a folytonosság és a változás [7].

<sup>8</sup> Ezt a jellegzetességet a kutatók többsége hangsúlyozza. Így pl. SICA (i. m. 116.) ezt írja: „Az Utópia nyomán a sziget az utópia műfajának egyik állandó tényezője, példát kínál egy elszigetelt területre, és közeledik egy kísérleti környezethez, amely ki van téve a külső hatások nyomásának.”

„... ahogy mesélik, és ahogy a hely alakja mutatja, ezt a földet valamikor nem vette körül teljesen a tenger. Hanem legyőzőjük, Seholsincs király [Utopus], akinek nevét viseli a sziget. . . , azt a tizenötezer lépésnyi területet, amely által a sziget a szárazfölddel összefüggött, átvágatta, és így a tengert egészen köréje vonta. A munkára nem csak a lakosságot kényszerítte, hanem . . . valamennyi katonáját is.”<sup>9</sup>

Zuccolo utópisztikus köztársasága félszigeten van, neve Evandria, amelyet három oldalról vesz körül a tenger, a negyedik oldalról áthatolhatatlan hegyek határolják. A város általában azonosítható a szigettel (az állammal), bár például Utópia szigetén több város is van, nemcsak a főváros, így az említett izoláltság a városra is érvényes.

Másik jellegzetesség, hogy a város nem valamely konkrét helyen van, vagyis az utópia szerzője nem részletezi sem a földrajzi, sem az éghajlati feltételeket. Az építészek előírásainál megszoktuk, hogy azokban valóságos domborzati körülmények, szélirányok, hőmérsékleti viszonyok és hasonlók szerepeltek. Az utópiában szereplő város bárhol lehet, nincs egzakt feltételek szerint alakítva. Lényege a modellszerűség, amely nincs tekintettel a természeti környezetre, éghajlati adottságokra. Ennek nem mond ellent az, hogy nem egy műben felismerhetők a mintául szolgáló városok és országok. Morus például Utópia szigetét Angliáról, a fővárost, Amaurost Londonról mintázza; Patrizi modellje Velence, Zuccolo félszigetéé Itália.

Az utópisztikus város harmadik jellegzetessége az, hogy beosztása nem topografikus jellegű. A városszerkezet leírásában általában nem a terek, az utcák és az épületek rendszerének kialakítása a szempont, hanem a társadalomé. Az utópia szerzője nem építészeti/urbanisztikai alapegységben (pl. ház, háztömb stb.), hanem társadalmi modulusban (család) gondolkodik. Így – ellentétben Albertival és őt követő építészekkel – nem azt fogja mondani, hogy „a város egy nagy ház”, hanem azt, hogy „a társadalom egy nagy család”. Ennek következtében tulajdonképpen hiányzik a városszerkezet: a leírásban felbukkanó házak (töbnyire közösségiek) nincsenek elhelyezve, az egyes épülettípusok nincsenek egymással kapcsolatba hozva, hiányzik a terek és utcák helye, iránya, nagysága stb. Ha egyes részletek konkretizálva vannak is, akkor sem illeszkednek egy topografikusan is átgondolt rendszerbe. Ilyen részletek lehetnek például a Morus által aprólékosan tárgyalt „általános piacok” és „élelmiszerpiacok”, vagy a vallásos utópiák szerzői (Doni, Andreae, Campanella) által különös figyelemmel ismertetett főtemplomok.

Nézzük most már, miként mutatkoznak meg ezek az általános, modell-ismérvek a szövegekben, először is az alapműben, Morus *Utópiájában*.

## 4.2. Morus műve mint egy műfaj megteremtője. Az *Utópia*

Abból, amit eddig az utópiáról mondtunk, kiderül, hogy műfajnak tekintjük, és tárgyalásunkban pontosan úgy kezeljük, mint az építészeti traktátussal tettük. Emlékszünk, az ideális város koncepciójának megfogalmazását könyvünk elején egy

<sup>9</sup> Utópia, id. kiad. 57.

műfaj megszületésével kapcsoltuk össze: az építészeti traktátus megteremtőjének Albertit, alpművének a *De re aedificatoriá*t tekintettük. Az utópisztikus városnak is megvan a maga klasszikus műve, amelyet az Albertiéhoz hasonló módon fogunk értelmezni.

Thomas More, azaz Morus Tamás, „Britannia nemes London városának polgára és főbírája” korának társadalmi, politikai, morális és vallási hibái ellen satirikus könyvet írt, amelyben hasonló célokat követett, mint barátja, Erasmus *A Balgaság dicséretében*. A könyv tehát nem tudományos céllal íródott, és hogy mégsem lett olyan maró gúnyirat, mint Erasmusé, annak oka a kettejük egyénisége közötti különbségnek, Morus Platón iránti szorosabb vonzalmának és a kétségtelen javító szándéknak köszönhető. Ebben van ugyanakkor az irodalmi műfajokban szokásos fordulatok magyarázata, továbbá a játékos elemeké, amelyek sok talányt okoztak a kutatóknak.

Morus minden bizonnyal 1516 előtt fejezte be művének kéziratát, amelyet ez év novemberében adott át a nyomdásznak, a louvain-i Thierry Martensnek. Tekintve, hogy egy kész példányt ajándékozott Erasmusnak 1517. január 4-én, bizonyosra vehető, hogy a nyomdai munkálatokra 1516 decemberében került sor: mivel az editio princeps dátum megjelölése nélkül látott napvilágot, joggal tekinthetjük ezt az időpontot a helyes dátumnak.<sup>10</sup>

A mű két részre oszlik, az első részben esik szó Csupatúz Rafael utazásáról, valamint a korabeli állapotok bírálatáról, míg a második rész tartalmazza a sziget társadalmának és életmódjának leírását.<sup>11</sup> A tárgyalás ugyan párbeszédesebb formában történik, valójában azonban hosszú monológról van szó, és az időnkénti közbeszólók csupán segítik a beszélőt egyik témáról a másikra áttérni, vagyis élénkítik az előadást. Morus tehát a Platónnál ismert módszert választja közlendői előadására. A beszélő, Rafael, valójában a szerző nézeteinek a közvetítője. Az elbeszélő egyes szám első személyben beszél, és a város jelen idejű leírását adja.

Magának a szigetnek a formája kör, „mintha körzővel vonták volna meg” („hi velut circumducti circino”), a belenyúló öböl révén azonban félhold alakú lesz (28. kép). A tengerszoros közepén magas torony őrzi az öböl bejáratát.

Sehol szigeten összesen ötvennégy város van (a korabeli Angliában is ennyi volt), és mindegyik egyforma. Közülük a sziget közepén fekvő Láthatatlan (Amauros) városa a főváros. Az elbeszélő csak ezt az egy várost mutatja be, de ennek alapján – értelemszerűen – a többiről is fogalmat alkothatunk: „urbim qui unam norit, omnes nouerit”.

A város neve valószínűleg ugyanúgy a hely elvontságát, nem reális jellegét szándékozik érzékeltetni, mint a szigetét, de ugyanúgy megvan benne az a játékos abszur-

<sup>10</sup> Ezeket az adatokat az első kiadás alapján megjelentetett hasonmás változat jegyzeteiből vettük: ST. THOMAS MORE, UTOPIA [1516]. Leeds, The Scholar Press Ltd., 1966. A reprodukció eredeti nagyságban a British Museum példányát követi, de néhány hibás oldalt az oxfordi Bodleian Library példánya alapján pótolnak.

<sup>11</sup> Lásd KARDOS Tibor idézett tanulmányát! A mű két részével kapcsolatos az a nézet, hogy Morus két részletben írta meg a szöveget; HEXETER, J., More's Utopia: The Biography of an Idea. Princeton, 1952, idézi CHOAY, i. m. 192. skk.

28. Thomas More:  
Utópia szigete, 1516



ditás-kedvelés is<sup>12</sup>, amelyet már ott megfigyeltünk. Láthatatlan városa hegyoldalban fekszik, és lenyúlik a völgyben lévő Száraz-folyó (Anhydrys) partjáig. Formája – az elbeszélő szerint – négyszög, és ha a leírást figyelmesebben olvassuk, akkor megállapíthatjuk, hogy pontosan trapéz alaprajzú.

„Tehát Láthatatlan egy hegy enyhe lejtőjén terül el, alakja körülbelül négyszögletes. Széles oldala valamivel a hegy csúcsa alatt húzódik, és onnan terjed lefelé a város egészen a Száraz-folyóig kétezer lépésnyi távolságon; a folyópart mentén húzódó oldal valamivel hosszabb a felsőnél.”<sup>13</sup>

A város olyan távolságra van a tengertől, hogy a dagály-apály idején a tengervíz felnyomul, illetve levonul a folyón, ami – miként ezt a lapszéli „kommentár” is megjegyzi – hasonlóvá teszi Láthatatlant Londonhoz („Ebben is megegyezik London Láthatatlannal”).

Magas fal veszi körül a várost, amelyen tornyok és bástyák emelkednek („Murus altus ac latus oppidum cingit: turribus ac propugnaculis frequens . . .”). A falakon kívül három oldalról szárazárok, a negyedik oldalról a folyó húzódik. Ami a város belső beosztását illeti, már kevesebb információval szolgál az elbeszélő. Nem tudjuk meg, milyen a fal és a városközpont kapcsolata, vannak-e főutak és mellékutak, van-e az utcáknak valamilyen szisztémája (sugaras?, merőleges?). Az utcák irányát két szempont, a forgalomnak való megfelelés és a kedvezőtlen széliránytól való eltérés határozza meg („plateae cum ad vecturam tum adversus ventos descriptae commode aedificia neutique fordida . . .”). Meglehetősen szélesek, hosszúak és egyenesek. Ez utóbbi két tulajdonságukra abból lehet következtetni, hogy „hosszú, megszakítatlan házsor” szegélyezi őket („quorum longo, et totum per victu, perpetua series, adversa domorum fronte conspicitur”).<sup>14</sup>

Annak ellenére, hogy Láthatatlan megtervezett város (maga az alapító, Sehol király készítette a várostervet), igazában nem bontakozik ki előttünk a rendszerező koncepció. Úgy tűnik, az alapítónak legfőbb gondja a házsorok mögötti kertek kialakítása volt, továbbá azok állandó gondozását egyik legfőbb kötelességgé és erénnyé tenni. Míg kezdetben (ez is a mitikus alapítás idejére esik) csupa földszintes

<sup>12</sup> Az *Amauros* névben két jelentést vélnek felfedezni, aszerint, hogy a szókezdő alfát fosztóképzős vagy fokozó értelemben veszik tekintetbe. Az első esetben „A-Mauros” (A-Μαυρός), azaz Morus nélküli; a másodikban „A-mauros” (A-μαυρός), azaz a lehető legsötétebb, leghomályosabb. Vö. SICA, i. m. 116/23., valamint KARDOS T., i. m. 170/51.

<sup>13</sup> Utópia, id. kiad. 60. A latin kifejezések helyét nem közöljük, mivel az említett hasonmás kiadás, vagyis az eredeti, lapszámozás nélküli; a magyar kiadás lapszámozása, amit közlünk, valószínűleg tájékoztató.

<sup>14</sup> Id. kiadás. 61. Nincs lehetőségünk hosszabban elidőzni a kérdésnél, vajon milyen forrásokat használhatott Morus (Platónon kívül) városának „építészeti” megtervezésénél. Itt mindössze egyetlen megfigyelésünknek szeretnénk teret adni. A mód, ahogy Morus az utcákat leírja, Vitruviust juttatja eszünkbe. Mint emlékszünk, a római szerző görög kifejezéseket használt az utak jelölésére, a szélesebbeket *plateae*-nek, a keskenyebbeket *angiportin*ak nevezve. A *platea* Morusnál is feltűnik, ami lehetőséget ad annak a feltételezésére, hogy ha nem görög forrásból ered az elnevezés, akkor elvileg Vitruvius műve is lehetett Morus forrása.

házból állt a város, amelyek többnyire fából épültek és tetejük szalmából volt, Rafael látogatása idején a házak kivétel nélkül háromemeletesek, és anyaguk kő vagy tégl. Figyelemre méltó körülmény, hogy a házak lapostetejűek, és kőzúzalék fedi őket, aminek fő előnye, hogy nem tűzveszélyes. További részletek azonban nem derülnek ki, ami összefügg az előzőekben már említett, alapvetően nem urbanisztikai-topografikus szemlélettel. Így csak feltételezni lehet, hogy a nagy blokkházakban az egyes családoknak megfelelő nagyságú lakások vannak. Az elbeszélő csupán azt tartja fontosnak közölni, hogy milyen a „házakhoz”/lakásokhoz fűződő viszony: a lakás nem magántulajdon, mert minden tíz évben sorshúzás útján cserélik.

Továbbhaladva Rafael/Morus városának tanulmányozásában, újabb szembeötlő hiányokat észlelünk. A lakás, vagyis a magánépületek negligálását a középületek egy részének meglepő figyelmen kívül hagyása követi: bár a város/állam életében rendkívül jelentős a szabályozott kormányzás és a nevelés, semmi utalás sem történik a fejedelem és a magisztrátusok hivatali épületeinek, valamint az iskoláknak a város épületei közé való beillesztésére. Ez utóbbiak hiányát azzal lehet magyarázni, hogy Morus – miként Platón nyomán az összes utópisztikus gondolkodó – rendkívül fontosnak tartja a képzést, de ez az ő szemében házi és vallásos jellegű.<sup>15</sup>

Míg tehát a kormányzati és oktatási épületekről nem történik említés, több minden vonatkozik az egyházi épületekre. A leírásból nem az derül ki, hogy az egyház és építményei uralkodó szerepet visznek. A városban tizenhárom templom van (az össztlakosság hatezer család!), ami – miként az elbeszélő is megjegyzi – „csekély szám”. Nem annyira a külsejüket, mint inkább méretüket és belsejüket ismerjük meg. Eszerint tágasak, mert nagy tömeget kell befogadniok, és „művésziesen vannak díszítve”. Belsejükben állandóan félhomály dereng, ami az építető papok szerint fokozza az áhitatot, és segíti a híveket az elmélyülésben. A városban való eloszlásukat úgy lehet feltételezni, hogy három jut belőlük egy kerületbe (a város – az alábbiakban még kitérünk rá – négy részre oszlik), míg egy, talán a főtemplom, a város közepére kerül. Bármennyire kézenfekvő és logikus ez a feltételezés,<sup>16</sup> óvakodunk igazat adni neki. Amint az elkövetkezőkben az utópisztikus városképekből megállapítható lesz, a város közepén álló főtemplom mindig a teokratikus jellegű állam szimptomája. Márpedig ezt a precedenst nem valószínű, hogy Morus művéből merítették.

Ellentétben az imént felsorolt magán- és középületek hiányával, meglehetősen fontos az élelmiszerek elosztásával összefüggő létesítmények szerepe. Morus elítéli a kereskedelmet, és az ipart is másodlagosnak tekinti a földműveléssel szemben:

<sup>15</sup> Nézetünk szerint túlzás Morus szemléletét alapvetően vallásosnak mondani, és az utópiákat általában vallásos jellegű művekként meghatározni, ahogy ezt pl. Alberto TENENTI teszi [L'utopia nel Rinascimento (1450–1550). Studi storici, VII, n. 4 (ottobre–dicembre 1966), 689–707.].

<sup>16</sup> CHOAY (i. m. 172–173.) abból kiindulva, hogy tizenhárom pap van, és közülük egynek a többi alá van rendelve, aki a főpap, arra következtet, hogy a struktúra a templomokra is érvényes, és így a tizenharmadik a főtemplom. Erre azonban, valamint arra sem, hogy ez a város közepén állna, nincs utalás a szövegben.

ehhez mindenkinek értenie kell, és gyakorolnia is mindenkinek kötelesség. A város beosztása végeredményben a gazdaság e sajátos rendjével függ össze; a termékek nem pénzen cserélnek gazdát, hanem valamiféle begyűjtési rendszer révén létrejött termékmennyiségből részesedés útján – e „begyűjtőhelyek” osztják fel a várost. Eszerint négy kerület van, amelyek egyenlő nagyságúak: „Civitas omnis in quattuor aequales partes dividitur.” Mindegyikük közepén tér van, „Fórum”, ez az „általános piac”,<sup>17</sup> ahol a családok által megtermelt javakat összegyűjtik, majd szétválogatják és tárházakba hordják. Ebből részesülnek aztán a családok, igényeik szerint. Látjuk, a város beosztása teljesen gyakorlati megfontoláson alapul. Semmi nyoma a város közepén lévő főtéren, amely akár a világi, akár az egyházi hatalom reprezentatív kifejezője lehetne. Az említett piacterek mellett „élelmiszerpiacok” vannak („adiuncta sunt foris . . . fora cibaria”), ahova a gyümölcsöt, kenyeret, halat, madarat, meg az ehető négy lábúakat hordják össze.

Miként a begyűjtés, a fogyasztás is közösségi tevékenység, és szintén összefügg a városszerkezettel. Meghatározott távolságokban, minden háztömbben közös étkezőcsarnok van, harminc család számára (e csarnokok egyébként a syphograntus nevű magisztrátusoknak is a lakása egyben). A közös étkezésekkor a szakácsok főztjét eszik a polgárok, és a szakács az, aki előzőleg a piacon a meghatározott élelemmennyiséget felvételezte. Ez nem zárja ki, hogy egyes polgár maga is ne juthasson élelemhez, és ne étkezessen „otthon”, bár ez – mint az utazó megjegyzi – egyáltalán nem szokásos.

Megfigyelhető a rend abban is, mi van a várofalakon kívül. A középkori városok egészségtelensége és az ebből fakadó gyakori járványok késztetik Morust, hogy a kórházakat és a vágóhidakat a falakon túlra száműzze. Úgy látszik, a kórházak az egyes kerületek lakosságához kapcsolódnak, mert négy van belőlük „kevéssel a falakon túl”.

Említettük már, a város befejezett valami, amit legfeljebb részleteiben kell javítani vagy tatarozni. Új házat szinte egyáltalán nem építenek, mivel erre nincs igény: „. . . Sehul szigetén, ahol minden dolog olyan jól el van rendezve és a társadalom úgy meg van szervezve, a legkritkább esetben fordul elő, hogy új ház építésére kell telket keresni.”<sup>18</sup>

A társadalom oly jól történt megszervezésén azt kell érteni, hogy a lakosság száma egyszer és mindenkorra adott, ez városonként hatezer család, amit minden körülmények között fenntartanak. A városok zárt lélekszáma platóni eredetű, és Morus ebben követi a görög filozófust.

Nem feladatunk a társadalmi, politikai és egyéb kérdésekkel foglalkozni, csak annyiban érintjük őket, amennyiben összefüggnek a szorosán vett városépítéssel és -elrendezéssel. A társadalomról eddig elmondottakon kívül fontos még megállapítani a következőket: szigorúan két részre oszlik, mégpedig szabadokra és rabszolgákra. Ez a kettéosztás azonban nem az ideális városoknál megismert kettősség, hanem az

<sup>17</sup> Az eredetiben „forum omnium rerum”.

<sup>18</sup> „At apud Utopiensēs compositis rebus oibus: et constituta rep. rarissime accidit: uti nova collocandis aedibus area deligatur . . .” Id. kiad. 69.

ókori mintájú mély különbség két osztály között. Ebből adódóan alapvető különbségek vannak az egyes munkafajták között is: piszkos, alacsonyrendű tevékenységet szabad ember nem végez. Ami általában a munkát illeti, bármennyire hangsúlyozottan keveset kell is dolgozni, nem igazi örömet adó tevékenység. A lényeg az, hogy mindenki végezze, a hangsúly a csinálásán van: nem szabad megengedni, hogy bárki tétlen legyen, erre a syphograntusok ügyelnek (ez tulajdonképpen egyetlen foglalkozásuk). Maga a létrehozandó javak, termékek mennyiségének növelése sem vonzó perspektíva, hiszen, mint tudjuk, általános bőség van. Mint már szóltunk róla, új házat sem építenek, csak a meglévőket igazítják állandóan egy, már elért állapothoz. Minden arra mutat tehát, hogy Sehol szigetén a munka improduktív, hiányzik belőle az alkotás ideája, az új létrehozásának vonzó távlata. Végeredményben erre is azért van szükség, hogy fenntarthatassák a társadalom abszolút zártságát és változatlanságát.

Végül a városi rendszer szempontjából fontos az egyház és a vallás szerepe a társadalomban. Már utaltunk rá, hogy Sehol sziget államberendezkedése nem teokratikus jellegű. Hiába van a papoknak sok vonatkozásban kiemelt szerepük (amit több kutató szeret túlhangsúlyozni), minthogy Sehol király törvényben írta elő a türelmességet, nincs uralkodó ideológia, amely dogmáiból fegyvert kovácsolhatna hatalma megszerzésére és védelmére. Egyszerre van szinkretizmus és valamiféle felvilágosult monoteizmusnak vezető szerepe, így a papok sem egyetlen vallás felkentjei, hanem általában a vallási kérdések felügyelői és az erkölcs őrei. A katolikus szokástól eltérően egyébként nőülhetnek, és a férfiakon kívül nők is gyakorolhatják ezt a hivatást. Szerepük rendkívül fontos a nevelés területén, ami magyarázat arra, miért nincsenek városi iskolák, csak templomok. Végezetül – mint ezt az elbeszélő is említi – számuk igen kevés.

Ami az elbeszélés technikáját illeti, mint ismeretes, az elbeszélő egyes szám első személyben, jelen időben adja a város leírását. Ugyanakkor ismert az is, hogy az első részben is ez a technika érvényesül: míg az első részben maga Morus beszél, a másodikban Rafael. Ennek magyarázata nyilvánvalóan az, hogy növelje az elbeszélésben foglaltak hihetőségét. Az első részben személyesen megjelenő szerző kapcsolatba kerül a második részben a várost szemtanúként leíró (már fiktív) szereplővel, akinek révén kapcsolatba jut (a szintén fiktív) Utópiával. Ez azonban, bármennyire nyilvánvaló, még nem válasz minden kérdésre. Mint Françoise Choay megfigyelte, a szövegben nem egyöntetű a jelen idő használata. Itt van tehát a kérdés, miért a jelen idő, és miért tér el tőle a szerző.

Valóban – tehetjük fel a kérdést – miért kell a jelen időt használni a város leírásánál, hiszen egy képzeletbeli helyet más igeidőben és -módban is meg lehet jeleníteni (múlt időben például, mint egy emléket mondva el az egészet, vagy feltételes módban, mint egy megvalósítható lehetőséget, esetleg jövő időben).<sup>19</sup> E változatokat megvizsgálva arra a meggyőződésre juthatunk, hogy ezek kizárták volna Sehol király legendás szerepének a közbeiktatását, a földnyelv átvágását, a kertápolási szokások meghonosítását, az egész város megtervezését, a törvények

<sup>19</sup> CHOAY, i. m. 191–192.

meghozatalát stb. A jelen idő használatát tehát a leírásban az indokolja, hogy lehessen mihez viszonyítani Sehol király cselekedeteinek mesés múlt idejét. A személy- és időviszonyok tisztázása azért lényeges, mert ennek alapján ki lehet jelenteni, hogy a múlt időben lévő epizód sor *mitoszt* alkot, amely további eszköz Utópia leírására.<sup>20</sup>

Ha visszaemlékszünk, Filarete építészeti traktátusában már találoztunk hasonló jelenséggel. Ott is egy, a jelenhez viszonyított múltbeli epizód szerepelt, amely a jelen mesés előzményeit tárta fel. Műfaját tekintve azt a legendás leírást is *mitosznak* tekintettük, és elvetettük azt a lehetőséget, hogy az építészeti traktátusba beillesztett utópisztikus elemként fogjuk fel. Tulajdonképpen csak az a tény szorul magyarázatra, miként jelenhet meg ugyanaz a bemutatási technika (mert semmi kétségünk nem lehet, hogy azonosságról van szó) egy XV. század közepén Milánóban íródott építészeti értekezésben, valamint egy XVI. század elején keletkezett angol utópiában. A rejtély nyitja valószínűleg abban keresendő, hogy mindkét szerző legfőbb forrásként Platón dialógusait használta. Mint Filarete esetében rámutattunk, első-sorban három mű, az *Állam*, a *Törvények* és a *Kritiasz* hatása érződik, és – mint kutatók kimutatták<sup>21</sup> – Morus esetében ugyanez a három mű vehető a leginkább tekintetbe az *Utópia* megírásánál. Márpedig ismert, hogy Platón rendszeresen él a mítoszalkotás eszközével, és a mítoszokat gyakran változtatja a leírás narratív elemeivel. Mint tudjuk, az *Állam* esetében a mesés Atlantisz legendája egy ilyen mitikus betét, amely minden bizonnyal nem csupán Filarete, hanem Morus számára is inspirációt adhatott.

Amint azonban Filarete esetében sem játszott a mű egészének műfaji kialakulásában meghatározó szerepet a Platón-tól kölcsönzött mitikus betét, ugyanúgy Morus művének sem Platón hatása adta meg a végső műfaji jellegét. Jóllehet Morus is vegyíti a mítoszt és a narratív elemeket, maga a forma a saját egyéni leleménye, vagyis a Sehol sziget leírásával teljesen önálló műfajt hozott létre.<sup>22</sup>

### 4.3. Építészek és filozófusok: urbanisztika és fikció

A XVI. század tehát megteremtette a városról alkotott elképzeléseknek egy, az ideális várostól eltérő újszerű típusát. Az utópisztikus város szintén elképzelésen alapul, vagyis képzeletbeli valami, mégis lényegileg más, mint az ideális típus. Alábbi okfejtésünk során a két típus jellegzetességeit egymásra vonatkoztatva kísé-

<sup>20</sup> A mítosz szerepéről Morus művében lásd CHOAY, i. m. 192–193.

<sup>21</sup> Uo.

<sup>22</sup> „Az Utópia tehát úgy áll előttünk, mint egy mitikus mag integrációja egy fantasztikus szövegformába, amely saját maga is a mítosztól kölcsönzött rendezőelv szerint bontakozik ki, de a paródia és a gúny hangján. Paródia és gúny azok a kizárólagos eszközök, amelyeket Morus talál, amikor egyes szám első személyben fogalmaz abban a racionális és a tudományos gondolkodás kialakulása szempontjából kulcsfontosságú pillanatban, hogy megőrizze a gondolatának kifejezéséhez szükséges mitikus részt.” CHOAY, i. m. 193.

reljük meg számba venni. Nem állítjuk, hogy minden momentumra rá tudunk mutatni, a lényegeseket azonban igyekszünk megragadni.

Az utópisztikus város jellegzetességeinek számbavételénél már rámutattunk több fontos tényezőre, azokat most csak röviden ismételjük meg részben a teljesség, részben az ideális típussal való összehasonlítás kedvéért. A továbbiakban aztán újabb szempontokat vezetünk be, amelyek elsősorban a két városképnek megfelelő társadalomrajzok összehasonlítására alkalmasak. Tekintettel arra, hogy egész felfogásunk egyik leglényegesebb elvi problematikájáról van szó, szükségesnek látjuk pontokba szedve összegyűjteni az alapvető jellegzetességeket.

1. Míg az ideális város leírása egy jövőbe vetített kép, az utópisztikus város a már befejezett valamiről szóló tudósítás.

2. Az ideális várost tervező építész művét a tágabb és közvetlen környezetbe igyekszik elhelyezni, az utópisztikus város izolálódásra törekszik.

3. Az előbbi konkrét, valóságos helyszín figyelembevételével készül, az utóbbi bárhol megvalósítható.

4. Az ideális város elrendezése topografikus, az utópisztikusé szociális.

5. Míg az ideális város társadalmá a valóságból kiinduló, azt idealizáló leíráson alapul, az utópisztikusé a valósággal tudatosan szembeállított társadalom.

6. Ebben az nyilatkozik meg, hogy az ideális városok leírásai elfogadják, míg az utópisztikusoké elutasítják az adott történelmi-politikai valóságot, és kritizálják azt.

7. Az ideális város társadalmá nyitott, a polgárok/családok száma nem korlátozott, ezzel szemben az utópisztikusé zárt, a polgárok száma állandó.

Tárgyalásunk során az első négy meghatározó jellegzetességgel már foglalkoztunk. Ezúttal, összehasonlítva az ideális város koncepciójának megfelelőjével, derül ki igazán kettejük igazi eltérése. Az alábbiakban a még nem részletezett három, alapvetően a társadalmi problematikát érintő karakterisztikummal foglalkozunk.

A két leírás által adott városkép is és társadalom is alapvetően azért más, mert más az őket megteremtő két mű célja. Mélységesen meggyőződve a meglévő struktúra ésszerűsíthetőségében, az építész-teoretikus a jövőben követendő gyakorlati és esztétikai szabályokat állít össze. Az utópiát alkotó irodalmár-filozófus, kiábrándulván a politikai és erkölcsi elvetemültségből, szatirikus bírálatot ír, amelyben szinte görbe tükröt tart a valóság elé. Az előbbi esetben az alapkoncepció az alkotás, az utóbbiban a szarkasztikus bírálat. Az előbbi gondolkodásmódja optimista és racionális, az utóbbié szkeptikus és irracionális.

Összevetve a két mű társadalmát, a legszembeötlőbb a valóságos adottságok kezelése. Említettük, hogy az építészeti traktátusokban a kép idealizált. Valóban, a mechanizmus lényege nem szociografikus, hanem bizonyos fokig eszményítő. Szó sincs arról, hogy a meglévőt ki kellene egy tökéletesre cserélni: a meglévő persze nem mindenki számára egyformán előnyös, de adott, elfogadható és az építészet eszközeivel kellemessé tehető. Mit érthetünk eszményítés alatt? Röviden, a valóságnak ellenkező előjelű „másként szemlélését”, mint ahogy azt az utópia teszi: ha a valóságról alkotott „reális” képet a történetíró szentvtelen leírásával azonosítjuk, akkor ettől építész-teoretikusaink derűsebb, az utópiák szerzői sötétebb képet festenek.

A XV. és XVI. századi építészeti traktátusok társadalma nem egyenlőségen alapul, a deklarált egyenlőség éppenséggel az utópiák sajátja. Az egyes társadalmi rétegek/csoportok hierarchikus rendet alkotnak, közöttük a különbséget valós tényezők okozzák (vagyon stb.). Ha van is kategorikusabb jellegű kettéválasztás, amilyen például Leonardo felfogásában észlelhető, az sem diszkriminatív, mint az utópiáké. A szerzők a társadalom rétegeit tipizálják, ahogy például Francesco di Giorgionál vagy Serliónál láttuk („az ügyvéd”, „a kereskedő” stb.), és azok profeszszionális, valamint reprezentációs szükségletei alapján foglalokoznak velük. A kép annyiban idealizált, hogy az így elrendezett társadalmi hierarchiát eleve adottnak és hallgatólagosan „jó”-nak tekintik, amelyet megfelelő formájú (többnyire köztársasági) kormányzattal működtethetőnek ítélnék.

Az utópia társadalma éppen a meglévő, teljesen használhatatlan struktúrával szemben nyújtja az eszményi tökéletest. Ez a társadalom merőben spekulatív jellegű, mivel a létrehozó elv tudatosan a valóságos okok és motívumok ellenére működik. Megszünteti a vagyoni különbségeket (nincs magántulajdon), a munka és a kereskedés javakat szerző motívumát (nincs pénz), a tehetség s szorgalom alapján előnyök vagy karrier reményét (egyenlő az elosztás és az érvényesülés) stb. Helyette elvont, morális vagy vallásos motívumokat állít, és ezek lesznek azok, amelyek a tényleges emberi érdekeket helyettesítik. A meglévő társadalom egyik legfőbb bajának éppen az önérdeteket tekinti (többek között Campanella is).

Ebből a szempontból tulajdonképpen nem lényeges, vajon igazi-e az egyenlőség a társadalomban vagy sem. A teljes egyenlőség ugyanis éppen olyan irreális valami, mint a merev elkülönítés, hiszen mindkettő egy spekulatív elv érvényesítése.

A lényeg tehát valóban ez: a valóságos viszonyokkal összevetve az utópisztikus társadalomban mindent másképpen csinálnak. Ez a minden tekintetben más az eredeti helyettesítésére van kigondolva. Ha a mindenben tökéletlen korabeli európaiak meg akarnak szabadulni a tévelygéseiktől, akkor – ahogy ezt Rafael kijelenti – Sehol sziget modelljét kell választani, amely nem csak jobb, hanem az egyetlen jó.

Végül az utópia társadalmának fontos ismérve a zártsága, szemben az ideális város társadalmának nyitottságával. A polgárok (Morusnál a családok) számának egyszer s mindenkorra való meghatározása – tudjuk – Platónnál megvan már, és ezt az új műfaj hangsúlyossá teszi azzal, hogy különféle komplikált intézkedéseket hoz a természetes népszaporulat akár negatív, akár pozitív következményeinek kiegyensúlyozására. Az építészek ugyan nem deklarálják ennek ellenkezőjét, vagyis a „növekvő” társadalom koncepcióját, közvetve azonban kiolvasható a nézeteikből. Az is igaz, hogy a városfalat minden esetben elsőként említik, de ennek nagyságával mindig alaposan számot vetnek. Egyébként is, ők a konstruálás szabályait állítják össze, és nézeteikből a konstruálás ideája sugárzik, ami eleve egy jövőbe helyezett, nyitott valamit feltételez. Míg ott az idő a végtelen, az örökkévalóság, a fejlődés nélküli abszolútum, emitt a közeljövő, a kezdés, a folytatás, maga a kontinuum.

## 5. Itáliai utópiák

### 5.1. Doni, Patrizi és Agostini: vallás és ráció

Az eddigiekben tulajdonképpen a két szövegtípust hasonlítottuk össze, és az őket meghatározó jellegzetességekben az alapvető eltéréseket igyekeztünk kimutatni. Gazdagodik a kettejük viszonyáról kialakítandó képünk, ha más szempontokat is figyelembe veszünk. Ha most már a történetiségre is tekintettel leszünk, akkor észrevevesszük, hogy a műfaj elterjedése során kapcsolat alakul ki az utópia és a városelmélettel korábban foglalkozó építészeti traktátus között. Ez a kapcsolat természetesen Itáliában a legerősebb, de Európa más országaiban (pl. Németország) is megfigyelhető.

Nem lehet tagadni, hogy egy tökéletesen kormányzott állam, illetve város számára a reneszánsz utópiák esetében a legfontosabb források Platón dialógusai voltak, de fontos szerepük volt a XV. századi építészeti traktátusoknak is. Ez utóbbi művek elsősorban két fontos vívmányt közvetítettek: az egyik a polgárok életének városi léptékben való megszervezése, a másik pedig a városnak szabályos geometriai rendszerként való felfogása.<sup>1</sup> Albertitól származik a társadalmi csoportok rendjének érvényesítése a város beosztásában, míg Filarete alkotta meg a középpontos-sugaras városi séma modelljét. E hatások az itáliai utópiákban mindenütt felfedezhetők.

Áttérve az itáliai utópiák további forrásaira, első helyen Morus műve említendő. Kétségtelen, hogy hatása azután nőtt meg, miután olasz nyelven is olvasható lett, és ez a kiadás gyorsan népszerűvé vált. Az *Utópia* szövegét Ortensio Lando fordította le, és a mű 1548-ban látott napvilágot Velencében, a kiadó és a fordító nevének feltüntetése nélkül. Anton Francesco Doni írt hozzá ajánló bevezetőt, amelyben magasztalta a Morus által leírt államot, dicsérve annak jó szokásait, igazságos

<sup>1</sup> Vö. GRENDLER, P. F., *Critics of the Italian World 1530–1560*, Anton Francesco Doni, Nicolo Franco and Ortensio Lando. Madison, Milwaukee and London, 1969. Grendler felfogásának egyik kritizálható pontja az, hogy Filarete művét utópiának tekinti („Filarete tervei a Sforzindához – a legelső teljes itáliai utópia...”), amit igazában semmivel sem támaszt alá. További problematikus nézet, miszerint a filaretei traktátus nem hatott a XVI. századi utópiákra, mivel egészen a XX. századig nem jelent meg nyomtatásban. Eddigi fejtegetéseinkből kiderült, hogy az építészetteoretikusok (Serlio, Scamozzi) körében ismert volt, és idéztük Vasari véleményét is róla (1. fej., 16. j.). Aligha valószínű, hogy pl. Doni nem ismerte.

törvényeit, őszinte kormányát stb.<sup>2</sup> Doni esetében az *Utópia* hatása annyira erőteljes volt, hogy pár évvel később már saját fantasztikus művét jelentette meg.

Az itáliai utópiák másik inspiráló forrását a spanyol Antonio de Guevara művében – *Libro llamado Relox de Príncipes* – kell lássuk (1518 körül keletkezett, 1529-ben jelent meg Madridban).<sup>3</sup> Az egykori ferences szerzetes, majd püspök, V. Károly császár udvarában működött, és művét a keresztény fejedelmek tudós, humanista kézikönyvének szánta. Guevara elsősorban a társadalmi egyenlőséget, a romlatlan egyszerűséget és természetességet állította nézeteinek középpontjába. Ő is egy képzeletbeli közösség életének és törvényeinek leírását választja módszerül, csak hogy az egészet a múltba helyezi, aminek célja a hajdanvolt aranykor bemutatása. A garamantok szokásai és törvényei a romlatlan egyszerűség idilli állapotát van hivatva megmutatni, és ez inkább mítosszá, mintsem utópiává avatja a *Reloxot*. Olasz nyelvű kiadása hamarosan (1543) megjelent, és igen népszerűvé vált.<sup>4</sup>

Itáliában a XVI. század második felétől valóságos utópisztikus irodalom bontakozott ki; a műfaj legfontosabb alkotásait Anton Francesco Doni, Francesco Patrizi, Ludovico Zuccolo, Ludovico Agostoni és Tommaso Campanella hozták létre 1552 és 1623 között (ezek a megjelenési dátumok). Önként kínálkozik a kérdés, vajon mi váltotta ki a világot és az emberi társadalom e sajátos megjelenítésének elterjedését, mert azt nyilván nem gondolhatjuk, hogy Morus és Guevara műveiben kell a kizárólagos okokat keresni.

Az utópiák szerzői egyben a létező társadalmi viszonyok és erkölcsi állapotok bírálói, sőt nem egy esetben teljes elutasítói voltak. Talán nem túlzás azt mondani, hogy a század harmincas éveitől általánossá vált a szomorúság és kiábrándultság az írók körében, ami hazájuk helyzetével magyarázható. A quattrocentóbeli Itália politikai helyzetében 1494-től, a francia támadástól kezdve fokozatos hanyatlás következett be, amelyben újabb súlyos fejezet kezdődött 1527-ben, Róma feldúlásával, majd az ország nagy részének spanyol megszállásával. A harmincas évektől Nápolyban és Milánóban állandósul a spanyol megszállás, Rómában mind erősebbé válik az inkvizíció szerepe, Velence védekezni kényszerül és a tengerekről fokozatosan kiszorul. Mindennek az olasz társadalomban az lesz a következménye, hogy a politikai fennhatósággal kiegészített helyi nemesség mindenütt szabad kezet kap: visszaszerzi történelmi előjogait, adóztat, bíraskodik és elnyomja az ellenállást.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> La republica nuovamente ritrovata, del governo dell'isola Eutopia, nella qual si vede nuovi modi di governare stati, reggier popoli, di leggi a i senatori, con molta profundita di sapienza, storia non meno utile che necessaria. Opera di Thomaso Moro cittadino di Londra. Venezia, 1548.

<sup>3</sup> Vö. GRENDLER, i. m. 163.

<sup>4</sup> A mű olasz címe: *Institutione del prencipe christiano*. Fordította Mambrino Roseo. Népszerűségére jellemző, hogy 1543 és 1608 között tizenöt kiadást ért meg.

<sup>5</sup> A XVI. század első felének történetére lásd L'Italia del Machiavelli e l'Italia del Guicciardini (1500–1599). In: VALERI, N. (ed.), *Storia d'Italia*. Torino, 1959. A reneszánsz eszméinek válságáról lásd KLANICZAY T., *A manierizmus esztétikája*. In: Uő (szerk.), *A manierizmus*. Budapest, Gondolat, 1975. 5–111., fontos megállapításokkal a társadalmi vonatkozásokról.

Az egész társadalom lassanként két részre szakad: fent a vagyonos és hatalmas *signori*, míg alul a nincstelen és jogfosztott *popolo*.

A politikai dekadencia és a nemesség hatalmának konzerválódása együtt járt az általános morális züllessel, amelyet egykorú útleírások bőségesen részleteznek. Ebben része volt az egyháznak is, a pápai nepotizmusnak, a kardinálisok erőszakosságának és kapzsiságának, a szerzetesek erkölcstelenségének és így tovább. A kortárs kritikák egyenesen Isten büntetésének látták a Sacco di Romát, a Város 1527-es kirablását, a klérus bűneiért.

A társadalmat kritizálók szatirikus és drámai, egyes személyek ellen irányuló, illetve általános jelenségeket, intézményeket bíráló művek tömegével reagáltak a visszáságokra. E művek megjelenésére termékeny talaj kínálkozott Velencében, ahol kiadók és nyomdák egész sora publikálta a szerzők irodalmi vagy kevésbé irodalmi színvonalú műveit. Pietro Aretino világa és kora ez, és itt működött Doni is, aki egy ideig maga is kiadói szerkesztő volt. Az olykor kemény bírálatokat tartalmazó, élő – világi és egyházi – személyeket sem kímélő műveknek a velencei hatóságok türelmes kultúrpolitikája teremtette meg a megfelelő légkört, és ez a tolerancia hozzávetőleg a század hatvanas éveig tartott, amikor Velencében is megerősödött az inkvizíció.

A kritikák nem kínáltak sem politikai, sem vallási téren igazi kiutat. Így válhatott kézenfekvő megoldássá a vízió, amely messze távolodott az elszomorító jelentől, és szembeállította vele egy letűnt aranykor derűs képét. Ami az egyházat és a vallást illeti, ezen a téren sem volt valódi kiút. A protestantizmus nem jelentett igazi alternatívát. Ennélfogva nem beszélhetünk tulajdonképpen „vallásos” utópiákról, hiszen a szerzők legalább annyira a vallás ellen írták műveiket, mint a társadalom és a hatalom ellen. Inkább valamiféle észvallást látunk e művekben megjeleneni, és ha papok, valamint főpapok jutnak komoly szerephez bennük, akkor azok inkább filozófusok. Ez még a protestáns teológus, Johann Valentin Andreae esetében is áll, aki teljesen elégedetlen volt a megvalósult reformációval, és a *Christianopolist* éppen ez a csalódása írta vele.

Az itáliai utópiákban a fenti hangulat általános és mély kiábrándulást jelentett a kor uralkodó viszonyaiból, amellyel párhuzamosan erősödött egy romlatlan, egyszerű világ iránti vágy. Az „aranykor” mitikus képe már Morusnál erőteljes kifejezőeszközzé vált a kor valóságával szembeállított fiktív világ vonzóná tételére. Guevara nyomán az itáliai szerzők, elsősorban Doni, valósággal eszményítik az egykori aranykor viszonyait: az egész világ osztatlan boldogságban élt, egyik király segítette a másikat, ismeretlen volt bármiféle tudomány stb. Az egyszerű, romlatlan élet jellemzője a *pazzia*, ami az erasmusi balgaság rokona. Ez az eszményi, romlatlan lét jellemzője, a *pazza vitáé*. Ebbe az életbe a változást, a romlást új népek (spanyolok?) hozták, akik minden téren a szabályok áthágásával tűntek ki, és tudásuk a civilizált, de egyben romlott ember létrejöttével járt együtt. Ez a *savio*, vagyis a bölcs ember, aki ugyan szembeszáll a *pazzóval*, de akinek megítélése nem egyértelműen negatív.

Doni művében tulajdonképpen azt a körülményt is szatirikus eszközként használja fel, hogy a bölcsesség eredendően pozitív, míg a balgaság, 'ostobaság' értelemben, negatív jelentésű: igazában nyitva hagyja annak megítélését, vajon Savio, az egyik

szereplő valóban bölcs-e, s Pazzo ostoba, vagy megfordítva. Az olvasóra bízta, mit tart éleselmjűségnek, és mit ostobaságnak.<sup>6</sup>

Az *I Mondi* ('A világok' – a Doni-mű címének a továbbiakban használt rövid változata) hatodik és hetedik „világában” található az utópisztikus várost és társadalmat tartalmazó dialógus. Szereplői a már említett Savio és Pazzo. Az előbbi a mesélő, és elbeszélésének tárgya egy látomás, amelyet álmában élt át; az utazást ezúttal tehát egy álom helyettesíti. Két isten, Juppiter és Momus mutatja meg Saviónak az „Új Világ”-ot. Beszélgetőtársa, Pazzo kérdéseket tesz fel, valamint kommentálja a hallottakat.

Mindjárt az elején megismerjük a város formáját és méreteit. Ellentétben Morus városával, ez szabályos csillag alakú („tondo perfettissimo, a guisa d'una stella”). Amint a leírásból alább kiderül, ezt a csillagformát nyilván az utakra kell érteni, mert a magyarázó kör alakú falgyűrűről beszél („questo cerchio sieno le muraglie”). A város közepén templom emelkedik, amely – valószínűleg – szintén kör alakú, ugyanis kupolája van, és egészében négyszer-hatszor akkora, mint a firenzei Dóm kupolája.<sup>7</sup> A templomnak száz ajtaja van, mégpedig úgy elrendezve, „mint a csillag sugarai”, és tőlük a falakhoz egyenes utak vezetnek, ahol szintén száz kapu van, minthogy a városi utcák száma is ennyi.<sup>8</sup>

A városon kívül élők a földet művelik. Doni szemében a paraszti élet egyszerűsége vonzó ellentétet kínál kora dekadens civilizációjával szemben. Leírásában szinte hésziodoszi módon idézi fel az egyszerű társadalmat és termelést, amikor mindenki a saját kis földjén dolgozik, és a természet (a termőföld) maga megmutatja, mit a legérdemesebb oda vetni.<sup>9</sup>

A városi élet rendszeres és uniformizált. Minden utcában két, egymást kiegészítő mesterséget űznek: míg az egyik oldalon a cipészek működnek, velük átellenben tímárműhelyek vannak, a szabók műhelyeivel szemközti oldalon pedig szövetüzletek találhatóak stb. Az iparosok nem adhatják el termékeiket, hanem a város lakossá-

<sup>6</sup> *I Mondi Celesti, Terrestri, et Infernali de gli Academici Pellegrini composti dal Doni.* In Venetia, Appresso Nicolò Moretti, MDLXXXIII [1583], 172. Az első kiadás: Venezia, 1552.

<sup>7</sup> „Questi peregrini ci menarono in una gran città, la quale era fabricata in tondo perfettissimo, a guisa d'una stella. Bisogna che tu t'imagini la terra in questa forma come io te la disegno in terra. Ecco che io ti segno un circolo; fa conto che questo cerchio sieno le muraglie e qui nel mezzo, dove io fo questo punto, sia un tempio alto, grande come è la cupola di Firenze quattro o sei volte.” *I Mondi*, 1583-as kiad. 173.

<sup>8</sup> „Ascolta pure. Questo tempio aveva cento porte, le quali tirate a linea, come fanno i raggi d'una stella, venivano diritti alle mura della città, la quale aveva similmente cento porte, così venivano a essere ancora cento strade. Onde che stava nel mezzo del tempio e si voltava tondo tondo, veniva a vedere in una volta tutta la città.” *Id.* kiad. 173.

<sup>9</sup> „Az emberről a XVI. században kialakított pesszimista nézet alternatívájaként idézi fel Doni a múltbeli aranykort, a klasszikus mitológiában szereplő saturnusi kort, amikor az ember egyszerű tökéletességben élt. A távoli múltban az emberek békésen éltek egy egyszerű, természeti társadalomban. Minden egyes ember darabka földet művelt. . .” GRENDLER, P. F., *Utopia in Renaissance Italy: Doni's „New World”.* *Journal of the History of Ideas*, XXVI (1965), 486.

gának kell azokat juttassák, mivel maguk is mások munkájának eredményeit élvezik (pl. a szakácsokét). Ha bárkinek szüksége van valamire, csak a megfelelő utcába kell elmennie, és ott igényét kielégítheti. A társadalom ennél fogva a pénz kiiktatásával működik, ami minden utópia szerzőjének visszatérő álma. Az uniformizáltság az öltözködésben, a lakásviszonyokban és az étkezésben egyaránt megnyilvánul. A ruhák szabása egyforma, csak a színekben van eltérés, mégpedig az életkor szerint: tízéves korig fehér, húszéves korig zöld, harmincéves korig kék, negyvenéves korig vörös, negyvenéves kor fölött fekete ruhákban járnak.<sup>10</sup>

A polgárok saját otthonukban élnek, egyforma, rendkívül egyszerű házakban. Étkezni az „étterem utcájá”-ba mennek, ahol elköltik mértékletes ebédjüket, vacsorájukat. Mindenki ugyanazt eszi. A rendszer spártai jellegét hangsúlyozza a fogyasztékos újszülöttek azonnali kivétele, a gyermekek családtól külön történő nevelése és a következetes egyenlőségre való törekvés. Tulajdonképpen a különbségek teljes kiküszöbölésének igénye eredményezi a nőközösség intézményét is.

A városban egy vagy két utcában élnek a nők, akik közösek. Minthogy Doni általában a XVI. századi visszasságokat akarja kiküszöbölni, ennek a jelenségnek is három komoly racionális előnyt tulajdonít. Savio – azaz Doni – szerint először is megszűnnek ezáltal a társadalmi előjogok, hiszen senki sem tudja, kik voltak a szülei. Második előny pedig, hogy elkerülük a morális vétségeket: nincs házasság, tehát nincs házasságtörés sem. Végül a harmadik előny, ami a nőközösségből származik, a szerelmi gyötrelmek megszűntek; ebben a helyzetben nincs szerelem, mert az eddig sem volt egyéb, mint a szeretett lény birtoklására való törekvés.

Az „Új Világ”-ban nincs pénz, ismeretlenek a jegyzők és az ügyvédek. Nincs tolvajlás. A kormányzati rendszer az ország/város védelmét és a nevelést van hivatva megszervezni. Hiányoznak az olyan intézmények is, mint a rendőrség, bíróság, és nincsenek törvények.

A városban száz pap van, és mindegyikük egy-egy utca lelki gondozását végzi. Közülük a legidősebb a főpap, ő az államfő, de semmivel sem gazdagabb, mint akárki más:

„... és minden utcának a templom egy papja volt a gondozója, és a száz pap közül a legöregebb volt a föld vezetője (*capo della terra*); akinek nem volt többje, mint amennyi bárki másnak.”<sup>11</sup>

A vallás jelentős szerepet tölt be a városlakók életében, ugyanis életük minden eseménye kapcsolatos a templommal:

„És reggel mindannyian elmentek a Templomba, és aztán láttak a munkájukhoz.”<sup>12</sup>

Este aztán ugyanott zenét hallgatnak. Vallásuk nem a katolikus vallás, hanem valami sajátos vegyülete a közös ünnepnek és a csendes egyéni meditációnak. Nincs határozott leírás arról, kit imádnak, és a rítus sem ismerhető meg az elbeszélés

<sup>10</sup> I Mondí, id. kiad. 175.

<sup>11</sup> Id. kiad. 175.

<sup>12</sup> Id. kiad. 177.

alapján. A hetedik napot ünnepléssel töltik, s ezen a napon nem tesznek mást, csak a templomban vannak, nagy áhítatban.<sup>13</sup>

Miként a születésnél is a természetes ráció határozza meg a cselekedeteiket, úgy a halállal szemben sem tesznek másként: a halottat nem tekintik másnak, mint élettelen testnek, és a temetés ennél fogva egyszerű aktus. Az élet alapja a munka, amit mindenkinek végeznie kell. Doni explicite megfogalmazza a klasszikus tételt, „aki nem dolgozik, ne is egyék”:

BALGA: „aki nem dolgozik, tehát nem is eszik?”

BÖLCS: „Domine ita. És az egyiknek annyi ennivalója volt, mint a másoknak.”<sup>14</sup>

Doni tehát, Morushoz hasonlóan, a társadalomkritikát összekapcsolta egy eszményi társadalom víziójával. A Morus-féle elképzeléssel ellentétben városának szabályos, geometrikus formája van. Az első itáliai kiadás illusztrálatlan, az 1578-as párizsi kiadásban azonban megjelent egy rajz is, amely igyekezett vizuálisan megjeleníteni a szöveg tartalmát.<sup>15</sup> Bármilyen technikai fogyatékosai vannak is, a rajz bemutatja a táj közepén elterülő kör alaprajzú várost, sugaras utcáival, egyenes házsorával és a hatalmas méretű kupolás templommal (29. kép). Anélkül, hogy konkrét analógiákat kutatnánk, csupán utalunk arra a hasonlóságra, amit az ismert Fra Giocondo-féle vázlat és a szintén idézett Hartmann Schedel-féle Mennyei Jeruzsálem-ábrázolás megoldásaival mutat (főként a templom és az utcák kapcsolata utalnak elsősorban). Ennek magyarázata abban lehet, hogy még a XVI. században is hatott a korábbi Mennyei Jeruzsálem-ábrázolás nyilvánvalóan elterjedt típusa. Teljesen nyilvánvaló ugyanakkor, hogy a rajz készítője semmiképpen sem támaszkodhatott a Filarete által alkalmazott grafikai megoldásra.

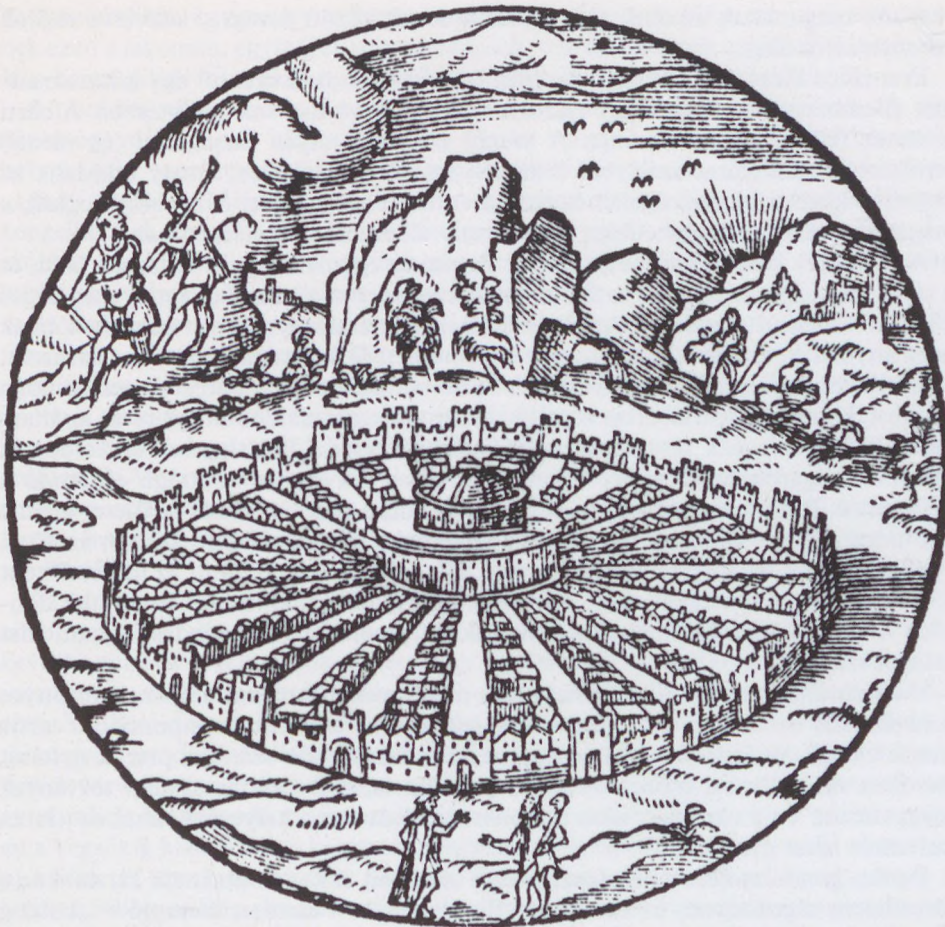
Morushoz hasonlóan Doni is a teljes fikció leírását és valamiképpen a valósággal történő összekapcsolását használja mint irodalmi technikát. Az ő esetében azonban nincs utazás, hanem – mint említettük – egy álom adja az elbeszélés keretét. Ennek következtében megváltozik az elbeszélésben használt idő, amennyiben az végig múlt idő lesz. A valósággal való kapcsolatot maga az elbeszélő teremti meg azzal, hogy a bevezetőben utal az álomra („ben mi pareva un sogno . . .”). Doni azonban még meg is erősíti ezt a kapcsolatot azáltal, hogy az elbeszélő Bölcsöt (Savio) „belépteti” az álomba. Mint megtudjuk, álmában ő is egyike volt a papoknak, és napi dolga az utcája lekipásztori ellátása volt, valamint a tanítás. A szerzővel és az ő XVI. századi valóságával azonban nem létesül kapcsolat: az *I Mondì* ebből a szempontból nem követi az *Utópiát*, és csupán feltételezni tudjuk, hogy a szerző a Bölccsel azonosítja magát.

Összegezve a legáltalánosabb jellegzetességeket megállapíthatjuk, hogy Doni képzeletbeli világa sivárabb és vigasztalanabb, mint Morusé volt. Az Új Világ polgárai számára ismeretlen a család, a szükségletek kielégítésén kívül nincsenek ambícióik, és munkájuk során semmiféle közösség nem alakul ki közöttük. Ezt fejezi ki városuk

<sup>13</sup> Id. kiad. 177.

<sup>14</sup> Id. kiad. 176.

<sup>15</sup> Les Mondes Celestes et Infernaux. Paris, Pour Barthelemy Honorati, 1578. 197. A rajzot közli GRENDLER, Critics, 172.



ridegen szabályos rendszere is, amely egyfelől izolált absztrakcióként lebeg a tájban, másfelől pedig visszatükrözi a társadalmi berendezkedés emberidegen légrétegét. Elrendezése mindenesetre igen jelentős hatást gyakorolt a későbbiekben: így például a *Del Bene Civitas veri* (1609) című művében látható városábrázolás valószínűleg Doni leírásából merített inspirációt.<sup>16</sup>

A későbbi itáliai utópiák nem tartalmaznak ennyi konkrét utalást a város formájára, belső beosztására, útszervezésére vonatkozóan. Figyelmüket alapvetően a társadalmi problémák és a morális visszasságok megoldására fordítják, és kevésbé törekkenek javaslataikat „urbanisztikailag” is kidolgozni. Ha elképzeléseikről fogalmat

<sup>16</sup> SIMONCINI, G., *Città e società nel Rinascimento*. I–II. Torino, 1974. I. 252.

akarunk magunknak alkotni, akkor csak a sorok között olvasva, közvetve tudjuk rekonstruálni őket.

Francesco Patrizi művében, a *La città felice* című traktátusban<sup>17</sup> egy arisztokrati- kus államberendezkedés képét rajzolja meg, míg városa sok tekintetben Alberti elveinek felhasználását mutatja. A szerző célja egy olyan társadalmi (és városi) rendszer megalkotása, amelyből hiányzik az ellenségeskedés, amely áthidalja az emberek közötti különbségeket és megteremti a boldogságot. Mint látni fogjuk, e magasztos célokat meglehetősen konzervatív állammal véli elérhetőnek.

Az emberek közötti kapcsolat alapját Patrizi az egymásról való tudásban látja, és a város nagyságát is aszerint határozza meg, mekkora az a lakosság, amely még képes kölcsönös megismerkedésre. Az állam formája köztársaság, amelyet a legkiválóbbak kormányoznak, és mivel a bölcsesség a természetből és a tapasztalásból származik, a legidősebbek fognak kormányozni. A külső támadás ellen a polgárok nem csupán a várost, hanem saját értékeiket is védik, tekintve hogy tulajdonuk egy része az állam határain belül, másik része a város közelében fekszik. Feleslegesek a zsoldosok, mivel a polgárok harci ereje, valamint a város fekvése és erőssége elegendő a védelemre. Patrizi, meglehetősen korszerűtlenül, a hegyes, köves területet ajánlja (itt nincs elég víz az ostromlóknak és állataiknak), az erős falakat, körben árokkal, végül a hegytetőre történő építést: csupa XV. századi előírás, amit az idő és főként a haditechnika rég meghaladott. Már utaltunk rá, Patrizi építészeti ismereteit döntően Alberti traktátusából meríti, amely akkor, az olasz nyelvű kiadás folytán, friss műnek számított.

Valószínűleg szintén Alberti hatására, megfigyelhető nála a városnak bizonyos funkcionális beosztása; a tengeri várost eleve a kereskedők szempontjából tartja megfelelőnek, és fontosnak tartja ugyancsak a kereskedők számára piacok nyitását (tereken stb.). Említi többek között a papokat is, szerepük az „isteni törvények magyarázata”, s a városban több templom építését tartja helyesnek, ahol az „Isten kultuszát lehet gyakorolni”.

Patrizi gondolatmenetének igazi jellege azonban akkor bontakozik ki, amikor a társadalom tagozódását, és ezzel összefüggésben, a – címben szereplő – „boldog várost” ismerteti. Hat társadalmi kategóriát különböztet meg, a parasztokat (*contadini*), a kézműveseket (*artefici*), a kereskedőket (*mercantanti*), a harcosokat (*guerrieri*), a tisztségviselőket (*magistrati*) és végül a papokat (*sacerdoti*). E kategóriák nem csupán foglalkozás szerintiek, mivel az első három közös abban, hogy nem sajátja az erény, és örökre boldogtalan, míg a másik három képes lelkét az erénynek szentelni, és kormányozza az előbbi három életét. Boldogság – Patrizi szerint – „az égen túli vizekben való részesülés”, és a parasztok, kézművesek, valamint a kereskedők – állandó fáradozásaik, gondjaik-bajaik folytán – ebben nem részesülnek. A másikkal ezzel szemben nyugodtan élnek, szemlélődhetnek, és részesei a boldogságnak.

„Amiért – írja Patrizi – ha meg akarunk alkotni egy boldog várost, az első három fáradozó rend nem öltheti fel a mennyegzői ruhát és nem foglalhat helyet együtt a

<sup>17</sup> Di M. Francesco Patritio la Città Felice. In Venetia, Per Giovanni Griffio, M D LIII. Az alábbiakban ennek a kiadásnak a helyeire hivatkozunk.

beöltözöttekkel, és nem lesznek megvendégelve a lakomán. Hanem szolgálók lesznek ezen a lakomán, egyikőjük mint szakácsok, másikójuk mint az ételek felszolgálói és a harmadikak mint akik megterítik az asztalt késekkel és kelyhekkel.”<sup>18</sup>

A „boldog város” tehát topográfiailag nehezen elhelyezhető valami, inkább egy közösség, mint annak idején Ágoston „Isten városa” volt. Mégis van bizonyos helyre utaló vonatkozása, hiszen az egész város részét alkotja, ahova az első három „rend” tagjai nem lépnek be. A város így végeredményben két részből állnak képzelhető el, az egyik a szegény és szolgálai, míg a másik az uralkodó és boldog. Ez utóbbit lehet csak igazán városnak nevezni, amely kezében tartja a köztársaság kiváltságait, és amely gazdája is a köztársaságnak.<sup>19</sup>

Ez a városkép társadalmilag reakciós, építészetiileg anakronisztikus. Patrizi nyilvánvalóan a hatalmon lévő arisztokrácia érdekeinek megfelelően oszt és von meg privilégiumokat. Ezen a téren Donihoz képest visszalépést tapasztalunk nála, hiszen éppen a társadalmi igazságtalanság elleni lázadást tagadja meg, ami pedig a reneszánsz utópiák legnagyobb vívmánya.<sup>20</sup> Ami az építészeti vonatkozásokat illeti, említettük Alberti hatását, és ez valóban meghatározó. Mindemellett a város formájáról, beosztásáról, az utak, az egyes épületek helyéről semmit sem tudunk meg; Patrizi a társadalmi rétegződést nem kapcsolja össze a megfelelő városi/építészeti struktúrával.

Az eddig tanulmányozott utópisztikus nézetekben a vallás sajátos helyet foglalt el, amennyiben általánosan érvényesült a tolerancia, a katolicizmus helyett többékevésbé deisztikus felfogások születtek, és a papok szerepe a törvényt magyarázatban, valamint a világi magisztrátusokkal párhuzamos irányító tevékenységben jelentkezett. Az ellenreformáció maga a vallási értékek restaurálására törekedett, amelyek a reneszánsz gondolkodás hatására háttérbe szorultak. Morus, Guevara, Patrizi esetében az észvallás (amelyben felismerhetők a kereszténység elemei), természetszeretet és moralitás az uralkodó motívumok. Ezek az utópisztikus elképzelések nyilvánvalóan a végsőkig kiaknázták a kereszténységben magában meglévő racionális alapot, és új kísérletet tettek az ész és a reveláció összeegyeztetésére. Mindezt úgy, hogy a legmesszebbmenőkig támaszkodtak a firenzei neoplatonizmus eredményeire (ismertes, hogy Morus közvetlen inspirálója Pico della Mirandola volt).<sup>21</sup>

A római egyház azonban a tridenti zsinat után más irányt vett, mégpedig a dogmákét és a fegyelemét. A század második felében és közvetlenül az új század elején megjelent itáliai utópiák vallásos nézeteiben megfigyelhető az ellenreformációs megkeményedés hatása. A szövegekben (főként Agostininál) túlsúlyba kerül a katolikus moralizálás, a cél nem a földi boldogság elérése, hanem a lelki és testi tisztaságé. Az elképzelt város is más jelentések hordozójává válik. Elkülönül egy-

<sup>18</sup> Città Felice, id. kiad. 14r.

<sup>19</sup> „Et in somma dirò la nostra città avere due parti: una servile e misera, l'altra signora e beata; e questa propriamente chiamarsi cittadina, come quella che ne gli onori e nelle preminenze della republica ha mano e ne è patrona.” Id. kiad. 14v.

<sup>20</sup> Vö. FIRPO, L., *Lo stato ideale della Controriforma*. Ludovico Agostini. Bari, 1957. 255.

<sup>21</sup> FIRPO, i. m. 257. Lásd a 4. fejezet 3. sz. jegyzetét!

mástól a hit és a ráció, az előbbi csak az isteni törvények és az erények kérdéseivel foglalkozik, míg az utóbbira hárulnak a társadalom politikai és általános gyakorlati problémái. Végeredményben azonban a spirituális értékeken van a hangsúly, és ez a város sokkal közelebb áll ahhoz, hogy Isten városával azonosuljon, mint ahogy Patrizi esetében láttuk.

Az új vallásossággal összefüggésbe hozható művek közül csupán utalunk Matteo Buonamico traktátusára, amelynek címe: *Della servitù volontaria*.<sup>22</sup> Az egész imagi-nárius leírás kevés közös vonást mutat a valódi politikai utópiákkal, témája ugyanis egy zarándoklat és a szenvedélyektől való megszabadulás. A legfontosabb épület a képzeletbeli városban, Narsidában a templom, amely a zarándokoknak a csodás szabadulást előidéz. Egy másik, hasonlóképpen vallásos indíttatású traktátus Puc-cié, amely ugyan nem az ellenreformáció, hanem sokkal inkább eretnek nézetek hatására keletkezett. A *Forma d'una repubblica catolica* 1581-ben készült el Angliá-ban.<sup>23</sup>

A kései reneszánsz itáliai utópiái sorában kétségkívül Ludovico Agostini és Tom-maso Campanella művei a legjelentősebbek. Agostini traktátusa, a *La repubblica immaginaria* (A képzeletbeli köztársaság) tulajdonképpen nem egy önálló mű, ha-nem egy hosszabb értekezés részét képezi.<sup>24</sup> A kifejtés ezúttal is dialógus formájában történik: az egyik szereplő a Végtelen (*Infinito*), aki az isteni bölcsességet (*sapienza divina*) személyesíti meg, míg a másik, a Véges (*Finito*) az emberi tudást (*scienza umana*). Egyikük a tiszta szellem (*spirito senza carne*), míg másikuk a gyarló halandó (*pezzo di carne*). A beszélgetés alapproblémája a megfelelő erkölcsi tör-vény. Infinito a négy legfontosabb törvénynek az okosságot, a mértékletességet, az igazságosságot és az erőt mondja. Finito, aki a párbeszéd elején még minduntalan arra kéri társát, hogy világosítsa meg őt, fokozatosan a teológiai eszme-futtatás kiegészítője lesz: filozófiai fejtegetései alapvetően platonikusak. Ő beszél a konkrét társadalmi kérdésekről, és ő mondja el a város legfontosabb előírásait is, saját kijelentése szerint Platónra támaszkodva.

Finito (azaz Agostini) úgy tartja, hogy a város számára a legegészségesebb fekvés Itáliában van, ezen belül is az Adria partján, Urbino közelében (ő maga Pesaróban élt). A város formájáról közelebbit nem mond, a berendezkedésről is csak annyit, hogy az utcák között mindig legyen zöld térség. A házakat a közösség építi minden-kinek, ezek legfőbb követelménye az egészségesség. A társadalomban nincs egyenlő-ség, vannak parasztok, kereskedők és nemesek is. A házak ennek megfelelően nem egyenlő nagyságúak, és előkelőségben is különböznek. Ha valaki – mondja Finito –

<sup>22</sup> Megjelent: Napoli, 1572.

<sup>23</sup> Vö. *Utopisti italiani del Cinquecento*. Scelti e annotati da C. CURCIO. Roma, Colombo Editore, 1944. 175–193.

<sup>24</sup> Agostininak tehát nincs ilyen című műve, hanem a *L'Infinito* című dialógusnak van egy, a képzeletbeli köztársasággal foglalkozó része. A szöveg 1585 és 1590 között keletkezett és csak századunkban jelent meg nyomtatásban. Az általunk használt kiadás: *La repubblica immaginaria di Ludovico Agostini*. Testo critico con la bibliografia dell'autore a cura di L. FIRPO. Torino, Edizioni Ramella, 1957.

előkelőbb házat akar, bejelentheti igényét a szenátusnak.<sup>25</sup> Infinito ellenvetésére, hogy vajon nem lenne-e helyesebb a házakat a lakók száma szerint alakítani, mint a rangjuk szerint, Finito azt válaszolja, hogy ez jobban megfelel az emberi természetnek. Túl nagy toronyra egyébként sem adnak engedélyt. Már ennél a dilemmánál megmutatkozik a műben kibontakozó alaptendencia, mégpedig a törekvés a felismert ellentmondások feloldására, amelyek mindegyike a bűn forrása lehet.

Ez jelentkezik az étkezés problémájának megoldásában is. Szerinte a nincstelenség (az éhség) ugyanúgy bűnre visz, mint a telhetetlenség, ezért menzaserű étkezdek felállítását tartja célszerűnek, ahol mindenki, még az idegenek is, ételt és italt kapnak. Mint rámutattak, Agostini itt a szentföldi zarándokútja során szerzett élményeit gyümölcsözteti.<sup>26</sup>

Szerzünk az emberek legfőbb erényének a mértékletességet (*modestia*) tartja, ezért szeretné elérni képzeletbeli köztársaságában a tulajdon újraelosztását, és ezzel valaminő egyenlőség elérését, ezért tilalmazza a bankspekulációt és száműzi az uzsorakölcsönt. Velence sok tekintetben szimpatikus modell számára, de végül mégis elveti a lehetőséget, mivel a kereskedelmet igyekeznek kiküszöbölni („non intendo io pero aprire i commerci della mia città. . .”).<sup>27</sup> Ezért inkább az antik római köztársaságot tekinti mintának. Róma elsősorban törvényei miatt követésre méltó, másrészt azért is, mert idegenek nem juthattak benne hivatalhoz (nem úgy, mint Itáliában a Gonzagák, Gattamelata – teszi hozzá keserűen).

Hogy mennyire fontos Agostini gondolkodásában a vallás szerepe, azt nem csupán a dialógus elején lévő hosszú teologizálás bizonyítja. Az egész művet az ellenreformáció légköre hatja át. Elítélőleg szól az eretnekekről, és közéjük sorolja a mohamedánokat is (hol van már Morus derűs türelme!). Megvédelmezi a pápát és a klérus hatalmasait és vagyonosait azokkal szemben, akik a krisztusi egyszerűséget és szegénységet kérik számon az egyházon. A köztársaságban, amelyet Agostini leír, a legfőbb közérdek Isten dicsőítése, és ebben a társadalomban mindenkit e fő cél iránti engedelmességre kívánnak nevelni. Kettős világ tárul fel előttünk, az eszményi köztársaság és a bűnös világ. A keresztény erkölcsök szerint élő új emberek alkotják majd a valamikor egyenlők köztársaságát. Ez pedig sok tekintetben emlékeztet arra az Isten Országára, amelyet Ágoston írt le.

## 5.2. Del Bene

Mielőtt a legjelentősebb itáliai utópista gondolkodó, Campanella művére térnénk, szükségesnek látjuk, hogy legalább röviden megemlékezzünk Del Bene városteóriájáról is. Campanella utópisztikus művéhez hasonlóan az övé is az 1600-as évek elején keletkezett, tehát már a kései közé számít.

<sup>25</sup> La repubblica immaginaria, id. kiad. 84.

<sup>26</sup> Agostini életéről részletesen lásd FIRPO, Introduzione, in: id. kiad. 7–16.

<sup>27</sup> La repubblica immaginaria, id. kiad. 63.

Bartolomeo Del Bene (vagy Delbene) elsősorban költeményei révén vált ismertté. Élete nagy részét Franciaországban töltötte, és a *Civitas veri* is ott adta ki, mégpedig latin nyelven, aminek következtében a könyv Itáliában kevésbé terjedt el.<sup>28</sup> Ez a furcsa mű tulajdonképpen nem mondható utópiának a szó morusi-campanellai értelmében, hiszen – mint látni fogjuk – a képzeletbeli várost nem emberi lények, hanem erkölcsi tulajdonságok népesítik be. Mégis említenünk kell, és itt kell emlétenünk, mivel – az utópiákhoz hasonlóan – az erkölcsi kérdéseket egy imaginárius város keretei között tárgyalja.

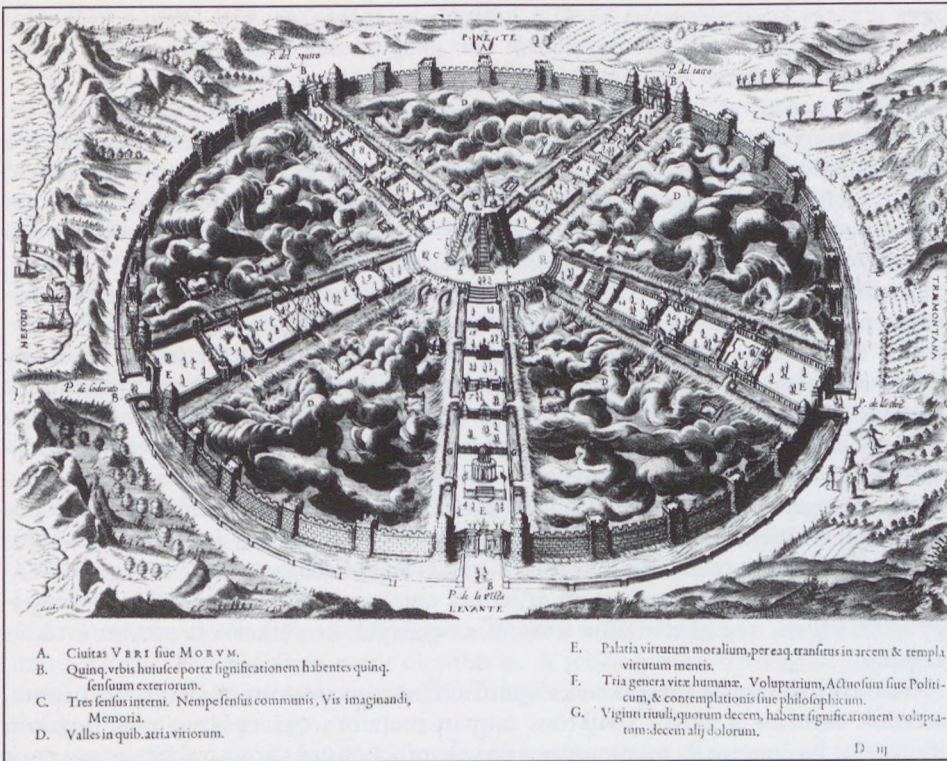
Del Bene könyve morálfilozófiai értekezés, amely két fontos alapműre támaszkodik, Arisztotelész *Nikomakhoszi Etikájára* és Ágoston *Civitas Dei*-jére. Az erkölcsi és intellektuális értékek rendszerét alkotja meg, emberre történő vonatkoztatás nélkül. Hiányzik belőle az utópiákban meglévő kritikai szellem, továbbá bármiféle aktualizálás. Szemléletmódjában és metodikájában sokkal inkább Dante *Isteni Színjátékához* áll közel, mintsem kora utópiáihoz. Hogy az irodalmi párhuzam nem erőltetett, azt a szövegben gyakorta előforduló explicit utalások igazolják; igaz, ezek között Dante nem szerepel, de Homérosz, Vergilius, Ovidius igen. Maga a könyv műfaja is irodalmi jellegű – a szerző szerint: az erkölcsi értékekről való fejtegetést régi költői fogás városi (és építészeti) keretbe öltöztetni, már Homérosznál előfordul a „fájdalmak városa”-kép Akhilleusszal kapcsolatban.<sup>29</sup>

Már a cím is jelzi, hogy a városnak két neve van („*veri aut morum civitas nominata est*”): vagyis az igazság városa és/vagy a jellemé. *Morum civitas*, vagyis a jellem városa, mivel erkölcsi értékek, erények vannak benne elhelyezve, de *veri civitas* is, mert szerepelnek benne az intelligencia, azaz az ész erényei. A két szféra hierarchikus rendet alkot, amennyiben Del Bene felfogása szerint az erények és vétkek világa alá van rendelve az intellektuális értékeknek, amelyek uralják a „városi” rendet. Ennek következtében a „város” középpontjába az értelem és bölcsesség kerül majd.

A „Morál és igazság városa” (némiképp szabadon fordítva le a címet) fallal körülvett, városkapukkal rendelkező, kör alaprajzú város, amelynek sugaras úttrend-

<sup>28</sup> Bartolomeo Del Bene (régiesen Delbene) régi firenzei családból származott. Firenzében született 1514-ben, és széles körű műveltségre tett szert. Apja a francia királyi udvarban háznagyi méltóságig vitte, és fiát is odahívta, aki aztán egész fiatalságát ott töltötte. Kezdetben Margitnak, I. Ferenc lányának állt szolgálatában, aki Emanuele Filiberto herceg felesége lett. Del Bene később Medici Katalin pártfogását élvezte, és tagja lett az Akadémiának is. (Vö. Enciclopedia Italiana, 1949-es kiadás, III. 513b old.) Művének eredeti címe: *Civitas Veri Sive Morum Bartholomei Delbene Patricii Florentini... Parisiis Apud Ambrosium et Hieronymum Drouart sub scuto Solaris via Iacobaea M. DC. IX.* A városelméletekkel és utópiákkal foglalkozó irodalom általában ritkán említi. Ismereteink szerint először Susan LANG hívta fel rá a figyelmet, és idézte a benne lévő városrajzot [The Ideal City – From Plato to Howard. Architectural Review, Vol. 112, No 668 (Aug. 1952), 90.].

<sup>29</sup> Mint írja: „In primis autem fictio illa civitatis in poemate laudari potest, cum poetis nihil sit usitatis, quam virtutum et vitiorum domos, et quasi regna versibus depingere. Sic enim ipse poetarum Deus Homerus Iliadis lib. XIX. in. Clypeo Achillis duas divinitus pinxit doloribus suis civitates...” *Civitas veri*, id. kiad. 11.



D III

szere, kör alaprajzú főtere, továbbá egy szintén kör alaprajzú építménnyel hangsúlyozott középpontja van. A rajz a könyv elején részletesen bemutatja e fiktív város képét, amelyen felismerhetjük az ideális és utópisztikus városelméletek (főként Doni teóriájának) nem egy elemét: a középpontos-sugaras rendszert, a központ hangsúlyozását stb. (30. kép). A rajz egyesíti a ráció és a fikció elemeit: a négy világtáj felé van tájolva, az ábrázolás technikája betartja a perspektíva törvényeit, ugyanakkor a kapuk (szám szerint öt) az érzékek megtestesítői. A rajzot kísérő jelmagyarázat tájékoztat a város beosztásáról, amely az érzékeléstől a gondolkodásig „urbanisztikai” rendszerbe foglalja a morális és intellektuális értékeket.

Az öt városkapu tehát az öt „külső” érzéket jelenti („normate significationem habentes quinq. sensuum exteriorum”), és ha rajtuk belépünk a városba, akkor az erkölcsi és szellemi tökéletesedés (arisztotelészi ihletésű) folyamatát járhatjuk be a városközpont felé haladtunkban. A központ irányába tartó utak az erények palotái („palatia virtutum moralium”) mentén és az ész árkádjain és templomain keresztül („transitus in arcem et templa virtutum mentis”) haladnak. Az utak határolta „völgyek”-ben vannak a vétkek, bűnök „épületei” („valles in quibus atria vitiorum”). Az utak mentén mintegy húsz (vagyis minden út két oldalán két-két) patakocská folyik, amelyek jelentése a gyönyör, illetve a fájdalom. Jelentőségénél

fogva a város középpontjába kerül a három „belső” érzék: Del Bene a közösségi érzést (*sensus communis*), a képzelőerőt (*vis imaginandi*) és az emlékezetet (*memoria*) sorolja ezek közé.

A városközpont az intellektus felsőbbrendűségét szimbolizálja az érzékek felett. A XXV. könyvben találjuk részletezve a középpontban emelkedő tornyot, ahol a leírást rajz illusztrálja: a torony (*moles*) kör alaprajzú, és a csúcsára három lépcső vezet fel, ahol tűz lobog, az égből alászállt Ész, avagy Intelligencia tüze („denotat Mentem sive Intelligentiam”); a tűz körül öt templom található, a Tudományé, a Művészeteké, az Okosságé, az Intelligenciáé és a Tudásé.

Del Bene könyvében az értékek önfejlődését kísérhetjük végig, így a leírás végeredményben folyamatot érzékeltet az erényeken és bűnökön keresztül az ész diadala, a tudás felé. Van azonban a leírásban bizonyos „kerettörténet” is, amely inkább a dantei „didaktikus” jellegű „utazásra” emlékeztet, semmint az utópiák kalandos hajóútjaira. Ezúttal Arisztotelész a vezető, aki Margit királynét kalauzolja a Morál és Igazság városában: az „út” harminc napon át tart, és egy-egy nap „története” alkotja a mű egy-egy könyvét. Az a körülmény, hogy a szerző pártfogója („Regina Margarita, Galliae regis F. Sabaudiae principis coniux”) is szerepel a műben, Del Bene traktátusának bizonyos tanító jelleget ad, vagyis műfaját tekintve a fejedelmek számára írt „erénykatalógusokkal” rokonítja. Valóban, szerzőnk szándékaitól nem állhatott távol az, hogy Arisztotelésszel mintegy azonosulva, végigkalauzolja úrnőjét az erények és vétkek útvesztőin a tudás csúcsáig.

Nem állítjuk, hogy a *Civitas veri* alampú a reneszánsz városteóriák között. Láttuk, szerzőnk számára a városi struktúra csupán metafora egy egészen más tartalom kifejtésére. És éppen ez a momentum a figyelemre méltó: a városelméletek (legyenek építészeti vagy állambölcseleti indítatásúak) által elért eredmények általánosan elterjedtek lehettek, olyannyira, hogy eszközjellegűekké válhattak. A centrális-radiális sémát nem csupán az építészettel tulajdonképpen szoros kapcsolatban álló hadmérnökök használták fel a korban, hanem más területen elmélkedők is. És nem csupán a séma hatott, de nyilvánvalóan az eszményi város rendszerének belső logikája is, amely – úgy tűnik – egy általánosan működtethető gondolati modellt jelentett. Del Bene műve tehát ebből a szempontból jelentős elsősorban; világossá teszi számunkra, mennyire mélyen beleivódtak a kései reneszánsz gondolatvilágába az eszményi városra irányuló építészeti és utópisztikus erőfeszítések eredményei.

Talán meglepő az állítás, a *Civitas veri*t egy kései humanista alkotásnak tartjuk. Szinte teljesen hiányzik belőle a kor vallásos szemlélete, viszont az antik klaszszikusokhoz való ragaszkodása olyan következetes, amire a XVI. században alig van példa. Azonnal hozzátesszük azonban, ez a fajta szemlélet ekkor már ugyancsak korszerűtlen volt, mint ahogy nem lehet másként megítélni a benne megtestesült arisztotelizmust sem. Különösen szembeötlő ez utóbbi jellegzetesség akkor, amikor Campanella egész élete folyamán az arisztotelészi elvek érvénye ellen küzdött.

Del Bene és Campanella műveik keletkezési időpontja szerint tehát kortársak voltak, szemléletüket tekintve azonban mély különbségek választották el őket.

### 5.3. Campanella és a *Civitas Solis*

Mint a kései utópiákra általában érvényes jellegzetességet hangsúlyoztuk a vallás megnövekedett szerepét: ez érvényes Campanella műveire is. A vallásosság Campanellánál szorosan összefügg a természettel, és – a gondolkodás történetében nem először – keresi a hit és az értelem közötti viszonyt. Az ember esetében feltételez egy született és egy kialakult vallásos szemléletet: az előbbi a természetből jövő isteni kinyilatkoztatáson alapul, míg az utóbbi a Szentírásra támaszkodik. Az egyiknél az értelem van jelen, míg a másik a hit területe. Ezek között nincs ellentét, mint ahogy Filozófia és Teológia nem ellenségei egymásnak. A teteles vallások mindegyike egyenlő, mint ahogy nincs különbség a nagy törvényhozók, Mózes, Ozirisz, Juppiter, Mercurius, Mohamed és Krisztus között.

Ilyen értelemben az emberiség végső, legtökéletesebb államformája a teokrácia, amely nem egyszerűen papok irányította társadalmi berendezkedés. Campanella szerint már a legkorábbi államrend is teokratikus volt, hiszen a társadalom az emberi test természet adta belső hierarchiájának mintájára szerveződött meg. Amint a fizikailag létező test alá van rendelve a szellemi erőknek és ezek az észnek, hasonló módon a társadalom is a jog alá van rendelve, amely a társadalom szabályozó szelleme, és ez a vallásnak mint a közösségi és individuális emberi lény legfőbb értelmi erejének.<sup>30</sup>

A város/állam élén a főpap-fejedelem áll, aki a tudományokban a legkiválóbb, de mindenkinél erényesebb és szent életűbb is. A többi három herceggel, valamint a szenátussal és az optimatákkal együtt kormányozza az egyetemes teokratikus köztársaságot, amely a Napváros.

A szerencsétlen sorsú dominikánus szerzetes, Tommaso Campanella 1602-ben, a nápolyi börtönben írta nagy hatású művét, a *Città del Solét* (*A Napváros*), amely több mint húsz évvel később, 1623-ban jelent meg Frankfurtban.<sup>31</sup> A mű nem csupán filozófiai és állambölcseleti nézeteinek, hanem kozmológiájának is foglalata,

<sup>30</sup> SOLMI, E., Introduzione, in: *La Città del Sole di Tommaso Campanella edita per la prima volta*. . . Modena, Tipo-Lit. Della „Provincia” di L. Rossi, 1904. XXVI–XXVII. o.

<sup>31</sup> Campanella életére és munkásságára nézve Edmondo SOLMI idézett bevezető tanulmányán kívül lásd SALLAY Géza, Előszó, in: *A Napváros*. Fordította, előszóval és jegyzetekkel ellátta S. G. Budapest, Gondolat, 1959. 5–35. Az első szövegváltozatot Campanella olasz nyelven írta, majd később, amint börtönbeli viszonyai valamelyest enyhültek, lefordította latinra és átdolgozta (1612). Ezt Tobia Adami Frankfurtban kiadta: *Appendix politica. Civitas Solis O idea reipublicae philosophicae. Francofurti typis Egenolphi Emmelii, impensis vero Godofredi Tampachii. Anno Salutis MDCXXIII*. Még mielőtt megjelent volna, kézirat formában terjedt: ez a magyarázata annak, hogy Andreae 1620-ban publikált *Christianopolis*án felismerhető a hatása. Megjelenése után azonnal támadtak utánczó, így a svéd Benedikt Skiz *A Napváros* nyomán írta *Heliosophopolin* című művét. Campanella 1636-ban, Párizsban egy végső átdolgozást hajtott végre a szövegen, amely a következő évben meg is jelent: *Disputationum in quatuor partes suae philosophiae realis*. Paris, 1637. Az alábbiakban Sallay Géza említett kiadásának szövegére támaszkodunk, amely Norberto BOBBIO kétnyelvű kiadása (*Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati*, Torino, Einaudi, 1941) alapján készült.

sőt a Nap-szimbolika kapcsán mágikus, asztrológiai és hermetikus spekulációról is árulkodik.<sup>32</sup>

Morus művéhez hasonlóan *A Napváros*ban is a leírás elején szerepel magának a városnak az ismertetése, tehát megelőzi a társadalmi berendezkedés tárgyalását. Bár a szerző ezt nem mondja ki, a leírás részleteiből egyértelműen kiderül, hogy a város kör alakú, és szerkezetét hét koncentrikus kör alkotja, amelyek a bolygókról kapták nevüket. Egy-egy övezetből kapukon lehet átjutni a másikba, és a haladás egyre emelkedő szinteken történik, minthogy a város egy nagy dombon terül el. A hegy tetején, vagyis a város középpontjában nagy tér van, és ennek közepén hatalmas, kupolás templom emelkedik. A városnak ez a képe nem csupán az ismert, reneszánsz kori városlaprajzokat idézi fel, hanem korábbi, középkori leírásokat és ábrázolásokat is. Talán a legszorosabb rokonságot a Mennyei Jeruzsálem-ábrázolással mutatja, amelyen a kör alaprajzú, kupolás templomot körkörösén veszi körül a város (gondoljunk az idézett Hartmann Schedel-krónika metszetére). De analógiaként kínálóznak a Bábel tornyát bemutató ábrázolások is, a toronnyal hét koncentrikus kör közepén.

Campanella városa – a többi utópisztikus városhoz hasonlóan – távol fekszik Európától, és szigeten van. Már az is utal a fekvés tengereken túli messzeségére, hogy az egész elbeszélés egy genovai hajós szájából hangzik el. A szigetet a Genovai „Taprobaná”-nak nevezi, és az Egyenlítő vidékére teszi.<sup>33</sup> A város pontos helyére nem történik utalás, csupán következtethetünk arra, hogy a sziget közepén lehet, mivel mind a négy kapujából (igaz, nem kimondottan egyenlő hosszú) út vezet a tengerhez.

Messzesége és topográfiai meghatározatlansága mellett a Napváros – akárcsak az utópisztikus városok általában – elkülönül a környezetétől. Ez az izoláltság azonban nem merül ki a város belsejének a külső világtól való elválasztásában, hanem érvényes az egyes övezetek között is. A falak egyértelműen védelmi rendeltetésűek: éjjel-nappal őrzik őket. Még a városon belüli falaknak is van ilyen funkciójuk; esetleges ostromkor elvileg hétszer kellene a várost megvédeni, olyan hatékony ez a védelmi rendszer. Vajon miért és kik ellen kell ezt a boldog várost védeni? – kérdezhetjük mi is a leírást hallgató Ispotályos lovaggal együtt.<sup>34</sup> Már az eddigiekben elmondta a Genovai, hogy a szigeten mások is élnek, nemcsak a napvárosiak, mégpedig négy ország van rajtuk kívül. Ezek irigykedve, sőt ellenségesen szemlélik mindazt, ami a tőlük idegen rendszerű állam falain belül történik. A napvárosiak türelemmel viselik az ellenük irányuló támadásokat, és legyőzött ellenfeleikkel nem

<sup>32</sup> *A Napváros* erőteljesen kozmológiai jellege, valamint bizonyos számok és emblémák kiemelt szerepe az egyes részletekben, azt mutatja, hogy Campanella a hermetikus hagyományra is támaszkodott. A Napnak szentelt város erősen emlékeztet Adocentyn városára, a *Picatrix* című hellenisztikus-arab műben, ahol ezenkívül még további motívumok is rokonságot mutatnak.

<sup>33</sup> Ezt a Ptolemaiosz leírásában előforduló szigetet ma általában Ceylon, azaz Srí Lanka szigetével azonosítják. Campanella esetében azonban nem erről, hanem valószínűleg Szumát-ráról van szó. Vö. *A Napváros*, id. kiad. 131. o., 2. j.

<sup>34</sup> „Ispotályos: Kivel háborúznak és miért, ha annyira boldogok?” Id. kiad. 62.

bánnak el kegyetlenül. Mindez Campanellának azzal a meggyőződéssel függ össze, hogy igazságon, értelmén és szereteten alapuló rendszere valamikor az emberiség egészének osztályrészéül jut. Mint írja:

„Az mondják, a világ majd úgy fog élni, mint ők, de azért mindig tudni akarják, hogy mások jobban élnek-e náluk.”<sup>35</sup>

Igaza van tehát annak a véleménynek, amely az utópiák történetében Campanellának tulajdonítja az elsőséget abban, hogy az egész emberiséggel számolt, kilépve abból az izoláltságból, amelybe Platón és Morus zárta a kiváltságos sziget lakóit, elkülönítve őket az emberiség többi részétől.<sup>36</sup>

Campanella városának társadalmi és építészeti elrendezését leginkább három eszme hatja át: a ráció, a vallás és az asztrológia.

Az életet minden vonatkozásban az ésszerűség határozza meg, és természetesen ennek felel meg az építészeti/urbanisztikai struktúra is: ez az első követelmény, aminek minden valóban megfelel. Az egészséges életvitelt szolgálja az orvos által tanácsolt ételmennyiség, az állandó gyakorlatozás és testedzés; a megfelelő kiválasztódást és életerős generációk születését a párválasztás ellenőrzése és irányítása; az egyenlőtlenség megszüntetését a család s a tulajdon eltörlése, és így tovább. Ennek megfelelően az élet közös helyszíneken zajlik. A hét övezet, bár egyre szűkülő köreivel mind közelebb kerül az eszményített középponthoz, a Naptemplomhoz, nem különül el egymástól minőségileg: mindegyikükben van közkonyha és élestár. Az étkezések közösen történnek, az étkezédékelt nagy termekként lehet elképzelni, ahol hosszú asztaloknál ülnek a Napváros lakói, egyik oldalon a nők, a másikon a férfiak. A házak nagyságáról, magasságáról nem ismerünk pontos leírást, csak annyit tudunk róla, hogy a szobákat és a hálótermeket, valamint a használati tárgyakat mind közösen használják. Az így leírt épületek, ezek beosztása és használata alapján a Campanella-féle város mint egy nagy, tökéletesített és több generáció elhelyezésére alkalmassá tett szerzetesi monostor képzelhető el. Erre utalnak például ilyen megjegyzések is: „az egyik oldalon étkeznek a nők, a másikon a férfiak, akárcsak a szerzetesek refektóriumában”.<sup>37</sup> Ugyancsak a kolostorudvarokra emlékeztet, ahogy a városi tereken a kutak el vannak helyezve, sőt még a városlakók fehér egyenöltözéke is a dominikánusok fehér csuháját idézi („mindannyian fehérben járnak, és a ruhákat minden hónapban szappannal mossák ki...”)<sup>38</sup> stb.

Mint említettük, az állam teokratikus jellegű, és élén a Főpap-Fejedelem gyakorolja a hatalmat („ő mindennek a feje lelkiekben és testiekben egyaránt”). Őt O-nak, vagyis Napnak hívják. „A mi nyelvünkön Metafizikus a neve” – teszi hozzá a Genovai.<sup>39</sup> Így érthető, hogy vallásos épület lesz a város középpontjában.

<sup>35</sup> Id. kiad. 70.

<sup>36</sup> Lásd SOLMI, E., *Introduzione*, in: *La Città del Sole*, id. kiad. XXXVIII. skk.

<sup>37</sup> A Napváros, id. kiad. 52.

<sup>38</sup> Id. kiad. 53.

<sup>39</sup> Az eredeti olasz szövegben a Főpap-Fejedelem neve: O. Az 1623-as kiadásban, 420. o.: „quem vocant suo idioma Sol”; az 1637-es kiadásban, 147. o.: „quem vocant suo idioma HoH”. Lásd *La Città del Sole*, id. kiad. 4. o., 7. j.; A Napváros, id. kiad. 42.

A hegytetőn emelkedő templom mértanilag és formai szempontból egyaránt a tökéletesség megtestesítője: alaprajza kör alakú, a középpontban áll az oltár, maga az egész konstrukció egy lebegő kupola, hiszen nincs fal, hanem csak oszlopok vannak.

„A templom teljesen kerek, fala nincs; hatalmas, gyönyörű oszlopokon nyugszik. A nagy kupola közepén egy kisebb kupola van világító nyílással éppen az oltár fölött, mely magában áll a templom közepén.”<sup>40</sup>

Az így elképzelt templom félreérthetetlenül a reneszánsz építészetteoretikusok által magasztalt formát veszi alapul. Tudjuk, hogy az a neoplatonikus aránytani és kozmológiai elveken nyugodott, amit itt – nyilvánvalóan a benne megtestesülő szimbolikus tartalmakkal együtt – Campanella felelevenít. A hangsúly nála az égbolttal és a planétákkal való kapcsolatra esik, és – mint később világossá válik – az Istent a Nap (Nap-isten) képében tisztelik.

„A kupola boltozatán az ég összes nagyobb csillagai megtalálhatók; alattuk három sorban följegyezve nevük s hatásuk, melyet a földi dolgokra gyakorolnak; a sarkok és az égbölgök nincsenek teljesen felrajzolva, mert alul nincs fal; a kupolán nem látható égbölgök képletesen az oltár gömbjében futnak össze. Hét lámpácska ég ott folytonosan, s ezek nevüket a hét bolygóról kapták.”<sup>41</sup>

Imádni egyedül Istent imádják, és semmiféle bálványuk nincs. Ez az Isten nem azonos a keresztény Istennel, de nem is a reneszánsz tökéletesség-szimbóluma. A Nap képében tisztelik, amelyet a képmásának tekintenek, és kiengesztelésében szerepe van az emberáldozatnak is (amit Ő kegyesen nem fogad el).

„A Napot és a csillagokat úgy tisztelik, mint élő dolgokat, mint Isten képmásait és égi templomokat, de nem imádják őket, leginkább a Napot tisztelik. Semmiféle teremtményt nem imádnak bálványként, csak Istent, ezért csak neki szolgálnak a Nap jelében, mely Isten jele és képmása: ebből származik a fény, a hő és minden más dolog. Ezért az oltár olyan, mint a Nap, s a papok a Napban és a csillagokban imádják Istent, kinek temploma az ég és oltárai a csillagok.”<sup>42</sup>

A templom egyszerre a vallás és az állami élet középpontja: a közösség életével kapcsolatos valamennyi fontos dolog itt történik. A nép maga nem határoz semmiben, szerepe tulajdonképpen az imádkozásban, valamint az áldozat felajánlásában nyilvánul meg. De nem ez a szerepe a papoknak, sőt, a Napnak (Főpap-Fejedelem) sem: ők valójában az Isten és ember közötti közvetítők, feladatuk az égitesetek kémlelése, amelyből népük sorsát a legapróbb részletekig kiolvassák. A templomban az imádkozás mellett az égbolt állandó figyelése is folyik: ennél fogva nem csupán az Isten háza, hanem obszervatórium is. Huszonnégy pap az imádkozás és zsolozsmázás mellett a csillagok mozgását is folyton figyelemmel kíséri és jegyzi, aminek alapján a társadalom, az állam és az emberek életével összefüggő események (háború, béke, vetés, aratás, gyermeknemzés és egyebek) időpontját meghatározzák.

<sup>40</sup> A Napváros, id. kiad. 41.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> Id. kiad. 80–81.

Az, hogy a templom van a város közepén, nyilvánvalóan összefügg a politikai rendszerrel, vagyis a teokratikus államberendezkedéssel. Hasonló jelenséggel találkozunk már Doninál is: az ő városi kormányzatában is a főpap egyben az államfő, és a papok ugyancsak játszanak irányítói szerepet. Megfigyelésünket általánosnak tekinthetjük a teokratikus típusú utópiákra, mert – mint majd látjuk Andreae esetében – ez a jellegzetesség mindenütt megvan.

A város formája és utcarendszere, valamint a politikai berendezkedés között azonban már nem merünk ilyen direkt összefüggést megállapítani; nem tekintjük egyértelműen bizonyítottnak a kör alaprajzú és sugaras utcarendszerű utópisztikus városok teokratikus, illetve a négyszög alaprajzúak és ortogonális rendszerűek laikus jellegét.<sup>43</sup> Mindenképpen tény, hogy Doni és Campanella elképzelt városi formája és utcarendszere nagyon hasonlít egymásra. E séma kedvelését azonban magyarázhatjuk azzal is, hogy a középponti templom megfelelő elhelyezésére ez sokkal megfelelőbb volt, mint a másik.

Campanella városának egy másik fontos jellegzetessége is van, amelyet részben már érintettünk. A koncentrikus hét városgyűrű – mint ismeretes – nem jelent különbséget az azokban élők között. Igaz, ezekben különböző mesterségeket és tudományokat űznek, a közöttük lévő eltérés alapja azonban a nagyobb tudás. Ha tehát van valami, ami megkülönbözteti egymástól Napváros polgárait, az a tudás, és nem a születés vagy a gazdagság. Ez tükröződik a városrészek elsősorban funkcionális elválasztásában, amihez viszonyítva a társadalmi elkülönítés teljesen formális. Megfigyelhettük, hogy a foglalkozások szerinti beosztást az utópiák szerzői általában érvényesítik városaikban, sőt – nem egy esetben – igen éles a társadalmi jellegű elkülönítés is. Patrizinál például ez egyenesen a társadalom (és a város) két ellentétes „osztályra” bontásához vezet. Talán ezúttal is Doni felfogása áll a legközelebb Campanellához, ő az, aki a legkövetkezetesebben érvényesíti társadalmi (és városi) értelemben az emberek közötti egyenlőséget.<sup>44</sup>

Végül a Campanella által javasolt város lényeges tulajdonsága az épületek uniformizáltsága. A falakon belül minden övezetben a körívet követve állnak a házak, amelyek annyira egyformák, hogy szinte egynek látszanak. De még ezekben a teljesen uniformizált házakban (és lakásokban) is állandó a lakók cserélése: félévenként jelölik ki az új lakóhelyet, amelyet az ábécé betűivel tartanak nyilván.

<sup>43</sup> Ez Giorgio SIMONCINI nézete, aki végső megállapításként a négyszögű formában (laikus utópiák) a földi, míg a körben (vallásos utópiák) az égi valóságot véli szimbolikusan visszatükröződni. Ezt írja (i. m. I. 253.): „A magyarázatot erre a különbségre, amit nem tekinthetünk véletlennek, a formai és számszimbolika területén kereshetjük, amelynek a kor kultúrájára gyakorolt hatását már felismerték, eszerint a négyzet és a kör a földi, illetve az égi valóságot fejezi ki.” Más nézeten van R. PERUGINI (*La Memoria Creativa. Architettura ed Arte tra Rinascimento e Illuminismo*. Roma, 1984. 220. skk.), aki a négyzettel szemben (archetípusa Amaurosz) a centrikusságot hangsúlyozza, amelynek egyik alaptípusa a radiális, a másik a koncentrikus modell (Doni, illetve Campanella városai).

<sup>44</sup> A Napváros leírásának városépítészeti kritikáját lásd részletesen SIMONCINI, i. m. II. 241–261.

Bármennyire is egyenlőségre, közös tulajdonra és szabad munkatevékenységre van alapozva e társadalmi/városi struktúra, nem leplezheti az egyenlő és egyöntetűre formált tömeg kiszolgáltatottságát. A hatalmas templom uralja – és nemcsak vizuális értelemben – az egész várost, amelyben minden elosztás, juttatás „fölről” jön. Az egyforma építészeti struktúra is valójában kétszintű; a mesterségek gyakorlása az alsó szinteken folyik, az „alsó udvarokban”, míg a szellemi tevékenységek a felső részeken, „ahol a festmények vannak”. Campanella tehát, ha nem is húzott olyan merev választóvonalat eszményi társadalma polgárai közé, mint több utópista társa, a különbségeket alávetettek és hatalmon lévők között ő sem tudta kiküszöbölni. Ehhez hiányzik nála is a társadalmi igazságosság pontos programja.

## 6. Német utópiák

### 6.1. Stiblin

A reneszánsz utópiái között általában Johann Valentin Andreae művét, a „Christianopolis” nevű köztársaság leírását tekintik a műfaj utolsó jelentős alkotásának: az a sor, amely Morus remekművével kezdődött, és Platón nyomdokain új műfaj létrejöttéhez vezetett, a német teológus munkájával zárul. A *Christianopolis* mellett kevesen ismerik és említik egy másik német szerző, Stiblin *De Eudaemonensium Republica* című utópiáját, amely mintegy hatvan évvel Andreae művének megjelenése előtt keletkezett. Jóllehet tárgyalásunkban nem törekedhettünk az utópiák teljes bemutatására, Stiblint nem szeretnénk kihagyni, mivel könyvében a városnak egy sajátos víziójával találkozunk.

Kaspar Stiblin a görög és latin nyelv professzora volt a würzburgi egyetemen, és utópiáján kívül klasszikus görög tragédiák (elsősorban Euripidész műveinek) fordítása fűződik a nevéhez.<sup>1</sup> Alapos ismerője volt Platónnak, és minden bizonnyal olvasta Morus *Utópiáját* is. Bár műve igazán kevés eredeti momentumot tartalmaz, mégis fontos alkotás. Az utópisztikus városok története szempontjából lényeges az eddigiektől eléggé eltérő formai megoldása, amely így újabb változattal gazdagítja a sémák tárházát.

Ami a műfaji sajátosságokat illeti, Stiblin jelentősen egyszerűsíti Morus technikáját. Mindenekelőtt nem használja a párbeszédés formát, hanem egyszerűen elbeszéli a történetet. Mellőzi a „keretelbeszélést”, vagyis a maga, továbbá az esemény és a

<sup>1</sup> Kaspar Stiblin (Stüblin) „de Vangio” 1526-ban született. Egy 1548-as adat szerint a Freiburg in Breisgau-i egyetem hallgatója volt. A következő évben „magister artium” lett, majd 1551-ben a latin grammatika lektora. Freiburgból 1553-ban Elzászba, Sélestat (Schlettstadt) városába ment, ahol megházasodott. Itt írta utópisztikus művét is. Mint a görög és latin grammatika tanára működött, közben Euripidész-fordításain dolgozott. Mint-hogy Melancthon fordításai megelőzték az övéit, ezek nem jelentek meg, kivéve az *Élekrát*, amelyet a reformátor-humanista nem fordított le. Halálának időpontja nem ismert; Würzburgba kinevezték professzornak, ahol még megírt egy hőskölteményt. Halála nem sokkal a Würzburgba történt kinevezés után következett be, valószínűleg 1562 körül. Az *Eudaemonensium Republica* kéziratban maradt fenn. A művet 1959-ben Luigi Firpo adta ki és látta el bevezetővel. Stiblin életrajzi adatait az ő bevezető tanulmányából merítettük; STIBLIN, K., *De Eudaemonensium Republica. Con una introduzione e la bibliografia dell'autore di L. FIRPO. Torino, Bottega d'Erasmus, 1959.*

szereplők kapcsolatának Morusnál látott, kifinomult megoldását, és egyes szám első személyben, saját élményeként adja elő az eseményeket. Ezek hihetővé vagy valószínűvé tételére azonban nem tesz semmiféle kísérletet; úgy tűnik, nem zavarja a történet fiktív jellege. Csakis ez lehet a magyarázat arra, ahogy az utazás megkezdését leírja: nem oldja fel a nyilvánvaló ellentmondást az utazó (maga a szerző) valóságos létezése és az általa kezdetben felkeresett ideális városok fiktív mivolta között. A mű elején ugyanis először Platón, Arisztotelész és Xenophón városaiba jut el a szerző-utazó, és ezután indul tovább, hogy felkeresse Macaria szigetét.<sup>2</sup> Ebből pedig logikusan az következik, hogy mindannak, amit ezt követően elmesél, ugyanolyan „irodalmi” valósága van, mint a klasszikus szerzők városainak.

Stiblin városa főbb jellegzetességeiben tipikusan utópisztikus város. Távolságban, hosszú utazás végén lehet elérni: utazónk az Indiai-óceánon hajózva érkezik meg. Szigeten fekszik, mégpedig – ahogy általában lenni szokott – a sziget közepén. A város leírása ezúttal is megelőzi a társadalmi berendezkedés ismertetését.

Macaria sziget fővárosa Eudaemone, ahogy Utópiáé volt Amaurosz, azzal a különbséggel, hogy ezúttal kisebb városokról esik említés, és a leírtakat illusztráló rajzon nincs más város a szigeten. Alaprajza kör, és hármas, téglából épült falgyűrű veszi körül, közeikben árok húzódik. A belső falgyűrű és a házak között üresen hagyott sáv van, a védők szabad mozgásának megkönnyítésére. Négy kapuja van a városnak, mindegyik egy-egy égtáj felé néz, amelyeknek megfelel a város négy főútvonala. A sugarasan haladó utakat egy belső nagy útgyűrű vagy körút szeli át. Ahol az utak a városközpontban metszik egymást, emelkedik a büszke kormányzati palota, benne sok szobor, festmény és felirat. A város többi épülete is díszes, és erőteljes tornyai vannak. A leírást megjelenítő rajz korántsem követi ezt a sémát: a falgyűrűn belül nyomát sem találjuk a középpontba összefutó sugaras útrendszernek, és az említett körút is csak nagy jóindulattal fedezhető fel rajta (31. kép). Olyasmi sémát várnánk, mint amilyen Filarete *Trattatójában* szerepel, és később Doni és Bene műveiben tűnik fel. Ehelyett a jellegzetes középkori várost látjuk, az itáliai alaprajzokon megszokott geometrikus rendezettség nélkül. Paradox módon tehát a rajz ellentmond a szövegnek, és egy képzeletbeli, tökéletes város helyett egy szinte realiztikus várost állít elénk. Ennek magyarázatát abban kereshetjük, hogy a rajz készítője előtt nyilvánvalóan ismeretlenek voltak az itáliai ábrázolási eredmények.

A társadalom patríciusokra és plebejusokra oszlik, az előbbieket kiválóak, az utóbbiak műveletlenek. Államuk köztársaság, amelyet a szenátus kormányoz. Kizárólag a patríciusok közül kerülnek ki a szenátus tagjai, akiket szintén csak patríciusok választhatnak. A politikai gyakorlat alapja a szenvedélymentesség. Akit magisztrátusi méltóságra jelölnek, ellenszolgáltatást nem kap, kizárólag Isten jutalmát remélheti. A köznép durva és szeszélyes, de nem gyűlöli a patríciusokat. Kétkezi munkát csak a plebejusok végeznek, a patríciusokhoz ez méltatlan. Megvan azonban a felemelkedés lehetősége.

<sup>2</sup> A *Macari* (μακάριοι) szó – jelentése 'boldogok' – Morus művében is előfordul (id. kiad. 46.). Nem lehetetlen, hogy Stiblin az *Utópiából* merítette szigete elnevezésének ötletét.

MACARIAE ET EUDAE  
MONIS TABELLA.



31. Kaspar Stiblin:  
Utópisztikus város,  
1550-es évek

E szigorúan hierarchikus társadalomnak nincs nyoma a városi struktúrában, mint ahogy például Patrizinál volt. Erre némiképp találunk magyarázatot abban a tényben, hogy a polgárok uniformist hordanak, ami összefügghet a homogén épületek ideájával is. Mindez nem jelent ellentmondást Stiblin gondolkodásában; alapelve az erkölcsösség, amely mind a két társadalmi szférához tartozóknál általános: „Beatum vitam iudicant, quae cum virtute coniuncta” – szögezi le.<sup>3</sup> Az erkölcs alapja pedig a műveltség, következésképp a nevelésnek hatalmas szerep jut. Stiblin itt van igazán elemében: a műveltség érték, és a belőle való részesülés nem a patríciusok privilégiuma, hanem az egész nép számára hozzáférhető. Az állami iskolákban görög és latin képzés folyik, a nevelés szigorú, állandó a testedzés, ünnepnapokon nagyszabású sportünnepélyeket tartanak. Külön tanulnak a „szofisták”, akik Homéroszt és

<sup>3</sup> De Eudaemonensium, id. kiad. 79.

Vergiliust tanulmányozzák. Stiblin – a kormányzati épületen kívül – a legnagyobb figyelmet az iskolák leírásának szenteli. Az állam imponáns épületeket emel az oktatás számára.

Különös megbecsülésben részesíteti szerzőnk a teológiaprofesszorokat, akik jártasak a görög, latin és héber nyelvben. Az ő működésük nyomán – írja Stiblin – a város lakói az értelem felől közelítenek a hithez. Idegenkednek a babonáktól és mentesek a dogmáktól. A hit dolgaiban a papok az illetékesek, akik igen nagy számban vannak, de a politikai ügyekben nem szólnak bele. A nép számára ők testesítik meg a kívánatos magatartás modelljét.

Stiblin, az egyetemi professzor, a műveltséget és értelmet tartja a társadalmi bajokból való kilábalás útjának, és ezért nem véletlen, hogy a nevelés terén nyújtja a legtöbbet. Igen előremutatón állapítja meg, hogy a kultúra elsajátítása joga és kötelessége az egész népnek. Mint társadalombölcselelő azonban igen archaikus jellegű közösségi képet alakít ki: társadalmi hierarchikus, amely visszasírja a régi patriarchális viszonyokat és az eszményített középkori állapotokat. Korszerűtlen a túlságosan rigorózus erkölcsi rendje is (a tolvajokat is halálbüntetés sújtja, tilos a külföldre utazás, az idegen szokásoktól való elzárkózás miatt, stb). Ahogy Luigi Firpo megállapítja, ezen a téren Stiblin köztársasága – igencsak koraérett módon – előrevetíti az ellenreformáció puritán szellemiségét.<sup>4</sup> Vele ellentétben Andreae protestáns.

## 6.2. Andreae utópisztikus városa: a Christianopolis

Andreae-t méltán sorolhatjuk a legjelentősebb utópiászervezők, Morus és Campanella mellé: műve jelentőségében ezekéhez mérhető, és e művekkel rokonságot is mutat. Sorrendben az ő munkája a legkésőbbi, így a rokon vonásokat természetesen tarthatjuk. Ugyanakkor egyértelműen és vitathatatlanul önálló műnek kell ítélnünk, a benne meglévő egyéni motívumok alapján. Mindezt azért kell hangsúlyozni, mert sokáig tartotta magát az a nézet, hogy Andreae túlságosan kötődik nagy elődeihez, elsősorban Campanellához, akinek művét – mint tudjuk – még megjelenése előtt, kéziratban ismerte.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> FIRPO, Introduzione, in: De Eudaemonensium, id. kiad. 11.

<sup>5</sup> Bizonyos, hogy Andreae mind Morus, mind Campanella művét ismerte. Utóbbinak 1619-ben néhány szonettjét lefordította, és úgy beszélt róla mint hősről, aki harcot kezdett Arisztotelész ellen. Ebben az évben ismerte meg a *Civitas Solis* kéziratát, amely Tobia Adami révén került hozzá. Mint tudjuk, Adami a mű kiadásán fáradozott, ami meg is történt, 1623-ban, a *Philosophia Realis* részeként. Vö. HELD, F. E., Historical Introduction, in: Christianopolis an Ideal State of the Seventeenth Century. New York, Oxford Univ. Press, 1916. 12. skk. Andreae utópisztikus államáról lásd még GRUNEISEN, K., Die Christenburg von Johann Valentin Andreae. Zeitschrift für die Theologie, Bd. VI, 231. skk.; KLEIN, R., L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreae. In: Les utopies à la Renaissance. Liège, 1963. 209–230.

A *Christianopolis*, teljes címén *Reipublicae Christianopolitanae descriptio* 1619-ben jelent meg Strasbourgban.<sup>6</sup> Jellegzetes terméke volt a kezdődő vallásháború rémségeibe merülő német társadalom ellentmondásainak. Ha az itáliai utópiák egy általános csalódás, kiábrándulás és irracionálisba menekülés szülöttei voltak, akkor ez a hangulat Németországban is megvolt. Némi egyszerűsítéssel azt mondhatjuk, hogy míg Itáliában a humanizmus és reneszánsz eszméinek krízise volt a legdöntőbb motívum, addig német földön a reformáció befejezetlensége és sikertelensége volt az, ami kiváltotta a csalódottság érzését. Andreae Luther tanításához fűződő viszonya, továbbá rózsakeresztes aktivitása, végül, de nem utolsósorban utópisztikus műve jelzik, hogy miként reagált a kor (protestáns) német értelmisége az adott kérdésekre.<sup>7</sup>

Andreae művének leíró technikája megfelel a címben feltüntetettnek: valóban „descriptio”, azaz leírás, mégpedig az eddigiekhez képest szokatlan, levél formájú. Maga a könyv száz (nem túlságosan hosszú) fejezetből áll, és időrendben „írja le” az eseményeket, mellőzve a Morus és Campanella által egyaránt követett (platóni eredetű) dialógus-formát. Az elbeszélőt azonosítani lehet a szerzővel, erre azonban semmiféle utalás nincs a szövegben, így tehát Stiblinétől eltérő módszerrel van dolgunk. Az eddig megismert utópiák közül talán ez a leginkább irodalmi jellegű, szinte regénynek tekinthetnénk. Ebben fontos szerepe van a hajótörés motívumának, ami kalandossá teszi az elbeszélést.

A városnak, Christianopolisnak megvannak az utópisztikus városra általában jellemző tulajdonságai, de vannak olyan jellegzetességei is, amelyek a többi városnál nem szerepelnek. Mindenekelőtt távol van, megtalálhatatlan és mindentől elkülönült. Az utazó a „Fantázia” nevű hajón az Etiópiai Tengeren hajózik, ahol a hajótörés következtében egyedül marad. Így jut el Caphar Salama szigetére,<sup>8</sup> amely valahol az Antarktiszon van, a Déli-sarkhoz inkább közelebb, mint a napjegylenlőségi zónához.<sup>9</sup> Ezen a (háromszög alakú, 30 mérföld területű) szigeten van Christianopolis, az egyetlen város, és még csak kisebb városok sincsenek, mint Stiblin szigetén, Macarián.

<sup>6</sup> Argentorati, Sumptibus haeredum Lazari Zetzneri. Anno M. DC. XIX. Német kiadása: *Reise nach der Insul Caphar Salama*, ford. D. S. Georgi, 1741. Az általunk használt kiadás: *Christianopolis an Ideal State*, id. Andreae-ről és a *Christianopolis*ról lásd továbbá DULMEN, R. v., *Die Utopie einer christlichen Gesellschaft*. Johann Valentin Andreae (1586–1654). Teil I. Stuttgart, Bad Cannstatt, 1978; PERUGINI, R., *La Memoria Creativa. Architettura ed Arte tra Rinascimento e Illuminismo*. Roma, 1984. 219. skk.

<sup>7</sup> Andreae nagy csodálója és követője volt Luthernek. A *Christianopolis* ajánlásában így említi: „Hősünk, Doktor Luther . . .” Mindazonáltal meggyőződése volt, hogy szükséges egy második reformáció. Utazásai során eljutott Genfbe is, amelynek életformája tetszett neki; talán leginkább ez készítette eszményi köztársaságának megírására. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a reformáció kálvini ága rokonszenvesebb lett volna számára. Andreae életére és működésére lásd HELD, *Historical Introduction*, in: id. kiad.

<sup>8</sup> A név egy palesztinai falué, ahol Judás Maccabeus legyőzte Nichanort.

<sup>9</sup> Andreae szándékosan lehetetlen helyre teszi utópisztikus városát.

A város leírását a könyv elején találjuk. Miután az első fejezetekben az utazás, a hajótörés és a megérkezés epizódjai szerepelnek, további három fejezet (IV–VI.) az idegen előzetes vizsgáit beszéli el. Ez a jellegzetesség eddig nem fordult elő, és a továbbiakban – a hajótöréssel együtt – az utópiák kedvelt motívuma lesz. A hetedik fejezet tartalmazza a város leírását, amely tehát ezúttal is megelőzi a társadalmi modell tárgyalását. Alaprajza szabályos, de nem kör alakú, hanem a négyszögű forma hagyományát követi (Morus). Miként a szigetnek, ennek is pontosan megismerjük a méreteit: a város oldalai 700 lábnyiak.

Az utazó leírása alapján a várost erős fal veszi körül, a négy sarkon erős tornyokkal, ezenkívül nyolc további toronnyal. A városnak négy kapuja van, rajtuk keresztül jutunk a lakóházak, majd a kereskedők házai közé, ezt követően a kormányzat épületeihez, végül a városközpontba. Itt fellegrvár van, amelyet négy oldalról vesznek körül az említett épületek, amelyek tulajdonképpen házsorok (a kormányzati és kereskedelmi épületek egy-egy, a lakóépületek két házsort alkotnak). A városnak egyetlen piactere van, igaz, ez igen nagy méretű. A fellegrvár közepén kör alaprajzú templom áll, amelynek száz láb az átmérője.

A leírást rajzok szemléltetik: az egyik alaprajz, a másik távlati kép. Ahogy az alaprajzra pillantunk, nyilvánvaló, hogy nem az itáliai városok formáját követi: a négyzetes alapsémában derékszögű útrendszer érvényesül, amely azonban inkább labirintusra emlékeztet, mintsem a megszokott ortogonális szisztémára. A négyzetes városközpontot derékszögű épületblokkok veszik körül, amelyek közül a négy legközelebbi (a rajzon B, C, D és E betűkkel jelölve) a kormányzat épületei, például arzenál, könyvtár, „Collegium”. Az épületblokkok között mindenütt kertek (*Hor-tulí*) vannak. A város középpontjában van a kör alakú templom (*Templum cum Prytaneo*),<sup>10</sup> ezt a tér négy sarkán levő szökőkutak veszik körül. A város négyzetes alaprajzi elrendezése arra mutat, hogy a rajzoló (talán maga Andreae) minden bizonnyal ismerte Dürer erődítésrajzait, amelyek 1527-ben jelentek meg a városok erődítéséről szóló traktátusában.<sup>11</sup> Dürer rajzán ugyanez a négyzetes, blokkos és négykapus séma látható, azzal a különbséggel, hogy a templom a város sarkában van, és a városközpontban a fejedelmi palota áll.<sup>12</sup>

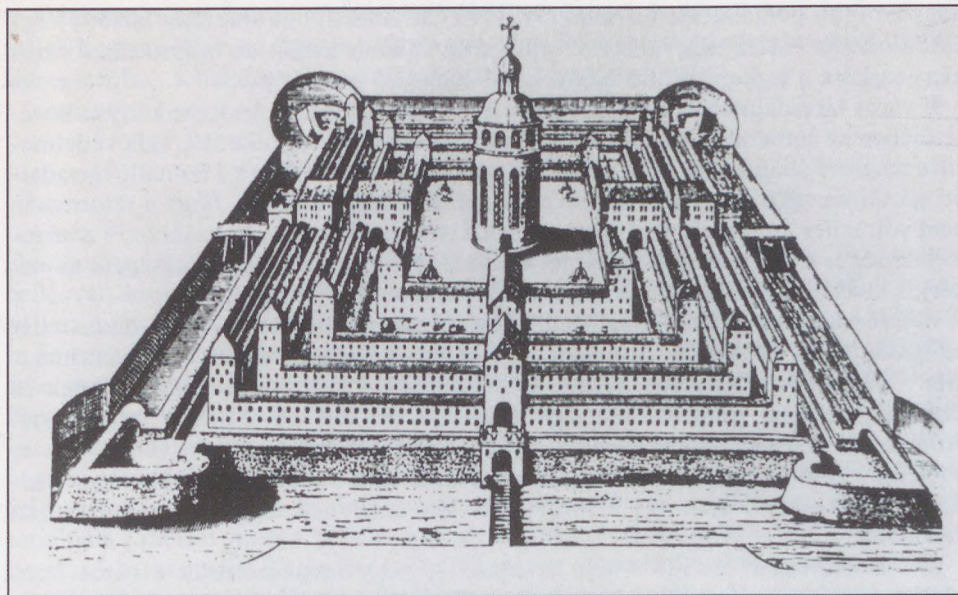
Andreae tehát restaurálta a középkori városközpont hagyományos sémáját, követve ebben a vallásos utópiák ismert megoldását. A pontosság kedvéért hozzá kell tennünk, hogy a rajz készítőjének ismernie kellett az itáliai erődítésirodalom eredményeit is. Városának sarkaira szabályos olasz háromszögbástyákat rajzolt (ilyenek Dürer rajzain még nincsenek), és a magyarázó szövegben is olasz terminológiát használt (*propugnaculo, pomerio*). A város távlati képe megerősíti az épületek labirintusszerű elrendezését: a hosszú blokkokon sehol sincs átjáró, haladni csak a

<sup>10</sup> Andreae a görög *prytanok* mintájára képzeli el papjait, akik egyszerre töltötték be vallási és politikai funkciót (a *prytan* egyike a legfőbb városi magisztrátusoknak: Athénben egyike az ötven szenátornak).

<sup>11</sup> Etliche Unterricht zur Befestigung der Stett, Schloss und Flecken. Nürnberg, 1527. Lásd a 3. fejezetben részletesen!

<sup>12</sup> NOWALD, I., Stadt und Utopie – Beispiele aus der Vergangenheit. In: Stadt und Utopie. Berlin, 1982. 30a–b old.

32. Johann Valentin  
Andreae: Christianopolis  
távlati képe, 1619



hosszú és derékszögben forduló utcákban lehet (32. kép). A házak uniformizáltak, a blokkok homlokzatának egyhangúságát csak a balkonok oldják. A városkép uralkodó eleme az impozáns méretű templom a középpontban. Formája toronyszerű. Igaz, könyve ajánlásában Andreae azt írja, hogy új „államának” forrása Jeruzsálem, az ábrázolásban mégsem követi az ismert megoldásokat: az építmény egyszerű, puritán henger, nagyszabású oszlopok és kupola nélkül.

Amint látjuk, Andreae városalapróját meglehetősen nehéz egyértelműen ehhez vagy ahhoz a hatáshoz kapcsolni. Az alaprajz négyzetes formája, továbbá a négy kapu, a két szabályos alapséma: a négyzet és a kör együttes jelenléte – a Dürer-féle analógián túl – korábbi, középkori előképeket is felidéz. Különösen fontos szerepe van a központi toronynak, amely Dürer rajzán hiányzik. Itt van hitele azoknak az interpretációknak, amelyek a hermetikus forrásokat hangsúlyozzák, és Christianopolis alaprajzában a képzeletbeli Adocentyn kései változatát tételezik fel. Mindez azonban még nem magyarázat az olasz sarokbástyákra. Valószínűleg annak a nézetnek is hitelt kell adnunk, amely szerint Christianopolis modellje Freudenstadt volt. Pierre Lavedan szerint Andreae meg akarta volna teremteni Freudenstadt elméleti alapját, míg Schickhardt inspirációt merített volna az Andreae-vel folytatott beszélgetésekből.<sup>13</sup> Az analógia nem minden alap nélkül való, ha meggondoljuk,

<sup>13</sup> PERUGINI, i. m. 221. skk.; LAVEDAN, P., Histoire de l'urbanisme, II. Renaissance et Temps modernes. Paris, 1959. 26.: „Egyáltalán nem valamiféle könyvízü fantazmagóriáról van szó. Volt már egy gyakorlati megvalósítása Freudenstadtban, 1599-ben, és nehéz észre nem venni az összefüggést a két tény között, akár úgy, hogy Andreae elméletet akarhatott adni

hogy az 1599-ben elkezdett Freudenstadt és Christianopolis alaprajza közötti nagy hasonlóságon túl ez magyarázatot adna arra, miként került az utópisztikus város négy sarkára a legkorszerűbb igényeket is kielégítő bástyatípus.

E város társadalmában a legfontosabb a morális tisztaság. Andreae könyve bevezetőjében az embereket két csoportra osztja: az egyiket azok alkotják, akik védelmezik a meglévő állapotokat, míg a másikat azok, akik elégedetlenek a fennálló társadalmi körülményekkel, és meg akarják változtatni. Meggyőződése, hogy a reformáció nem volt teljes, és hogy el kell jutni egy igazi testvériség megvalósításához.<sup>14</sup> Szerinte lehetséges olyan emberi közösséget alkotni, amelyben teljes a szabadság, és az élet helyes elvei érvényesülnek. Erre példa Christianopolis lakóinak élete.

Először is, lényeges az, hogy itt minden polgár szabad és egyenlő; nincs tehát szolgaság, mint Morusnál. A társadalmi élet alapja a család, a házasság szent intézmény. Egyáltalán, Andreae nőkkal szembeni etikai elvei sokkal megértőbbek és emberségesebbek, mint másik nagy elődjéé, Campanelláé. Minden család saját otthonában étkezik, nyoma sincs a kietlen közösségi étkezéseknek, ahol a nők és a férfiak külön ülnek. Az ételmet hetente osztják ki a családoknak, nagyságuk szerint. A társadalom élén egy triumvirátus áll, amelynek tagjai a főtemplomban székelnék:

„Most elérkezett az idő – írja az utazó –, hogy megközelítsük a város igazi középpontját, amit joggal nevezhettek a város lelkének és életének... Itt van a vallás, az igazság és tudomány központja, és övék az ellenőrzés joga a város fölött... Sohasem láttam az emberi tökéletességnek ekkora mennyiségét...”(VII. könyv).

A triumvirátus tagjai tehát egyszerre papok, bírák és tanítók. Eltérően Morus és Campanella vallásról alkotott felfogásától, Andreae egyértelműen a kereszténység híve; műve ajánlásában az állam lakóit a már említett testvéri közösség tagjaiként képzei el, ahol Krisztus cselekedeteinek utánzására törekszenek. Az államberendezkedés és a kormányzás szisztémáját tekintve megállapíthatjuk, hogy végeredményben Andreae esetében is teokráciáról van szó, ha nem is olyan szigorúan hierarchikus formában, ahogy azt Campanellánál láttuk.

A *Christianopolis*ban a legjobban részletezett téma a nevelés és az ifjúsággal való foglalkozás. Jóllehet ez az utópiákra általában jellemző, Andreae minden eddigit felülmúló, alapos rendszert dolgozott ki. Ennek tárgyalása nyilván nem lehet a mi témánk. Annyit azonban meg kell jegyezzünk, hogy bár felosztásában a teozófia a csúcs, ahol megtalálni Istenben azt, amit fizikai tapasztalással lehetetlen, a misztika

---

Freudenstadthoz, akár úgy, hogy Schickhardt, Freudenstadt építészé meríthetett ihletet Andreae eszméiből és elbeszéléseiből.”

<sup>14</sup> Andreae az ún. Rózsakeresztes Testvériségre utal, amelynek minden valószínűség szerint maga is tagja volt. Erre látszik utalni az a körülmény, hogy a *Christianopolis* mellett másik fontos műve a *Fama Fraternitatis*, amely először 1614-ben jelent meg. Mint ismeretes, e mű Christian Rosenkreuz utazását beszéli el, aki a Rózsakeresztes Testvériség alapítója volt. A legendás figuráról a mai napig sem döntötték el, hogy történelmi személyiség-e, avagy csupán mitikus alak. A rózsakeresztesekről egyik legalaposabb feldolgozás: YATES, F. A., *The Rosicrucian Enlightenment*. London and Boston, 1972.

és alkímia mellett fontos a kísérletezés jelentőségének hangoztatása. Andreae azt vallja, hogy az állam az oktatás támogatásával és felügyelésével szembeszáll a három legrosszabbal, a háborúval, a szolgasággal és a korrupcióval.

### 6.3. Az utópisztikus város és a valóság

Összevetve végül Andreae koncepcióját két nagy elődjével, Moruséval és Campanelláéval, kitűnik, hogy alapvető eltérések vannak közöttük. Említettük a maga helyén, hogy Morus mintája az angol társadalom volt, Campanelláé pedig a kolostor és az egyházi hierarchia. Andreae esetében a modell a Rózsakeresztes Testvériség, amelynek mintájára az eszményi társadalmat keresztény testvériségként képzei el. Ez a magyarázata annak, miért csupán négyszáz (!) polgárból áll Christianopolis lakossága. Morus és Campanella esetében az utópisztikus város funkciója a kritika és az ellenmodell létrehozása volt a kor társadalmával szemben. Andreae-nál nem a kritikán van a hangsúly, és nem érzékelünk semmiféle aspirációt a megvalósításra sem: nála a messiás város a béke és a megnyugvás helye, ahova az utazó visszakivánczik, sőt vissza is tér. Talán itt érzékeljük igazán az eszményi város megvalósíthatóságáról való lemondást. Végül, mindhármuknál fontos a vallás. Morusnál és Campanellánál azonban valamiféle sajátos szinkretizmussal találkozunk, amely bizonyos észvallás és a nagy vallások keveréke. Andreae-nál félreérthetetlenül a kereszténységről van szó. Igaz, mint említettük, utazásai során Genf társadalma volt rá nagy hatással, az azonban csupán az impulzust adta egy eszményi állam ideájához. Andreae vallásosságát nem a katolicizmus és protestantizmus ellentétpárjában kell értelmezzük: ő az igazi, az egyszerűséget és szeretetet valló kereszténység híve, amelynek újrateremtését csak egy szűkebb testvériség keretei között véli elérhetőnek, de azt sem a vallásháborúkba merült Európában, hanem nagyon messze innen.

Andreae vallásról alkotott felfogásával függ össze városának alapvetően teokratikus jellege. Doni és Campanella városához hasonlóan az övében is a templom a legfontosabb épület, ami egyben a vallás és a papok politikai szerepét szimbolizálja az állam irányításában. E jelenség tulajdonképpen egy paradoxon eredménye. Tudjuk, hogy mindhárom szerző egyházi személy volt (Doni kiugrott szerzetes, Campanella eretnek dominikánus, Andreae evangélikus prédikátor), és többé-kevésbé szembekerültek az egyházzal. Az egyház korrupciójának és teológiai álláspontjának bírálata nyomán azonban mindhárman eljutottak egy olyan eszményi köztársaság víziójához, amelyet egy, a tiszta vallásosság és magasrendű erkölcsiség szerint élő klérus kormányoz. Némileg eltérő módon ugyan, de azonos utat jártak be, amennyiben az isteni köztársasághoz való eljutásnak tudományos, asztrológiai, hermetikus-kabalisztikus, mágikus eszközeit alkalmazták, és e különféle tradícióknak megfelelően alkották meg városaik formáját és társadalmát.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> A hermetikus és kabalisztikus hagyományról Campanella és Andreae műveiben lásd YATES, i. m. 149. skk. Doni, Campanella és Andreae kapcsolatáról, valamint utópiáik kozmikus, filozofikus-mnemonikus jellegéről PERUGINI, i. m. 217. skk.



# REALITÁS



A XVI. századi hadmérnökök által megteremtett erődítmény ugyanúgy az előző évszázad építészetteoretikusainak eredményeire épül, mint ahogy azokra épült az utópisztikus város is. Amikor a tökéletes, azaz a külső támadóval szemben ellenálló, és belül ésszerűen elrendezett erődítmény kidolgozói a centrális-radiális városlaprajzot használták fel, éppen úgy jártak el, mint az utópisztikus gondolkodók: ez a séma volt az a vívmány, amely a legtermékenyebbnek bizonyult az előző évszázad hagyatékából.

Míg azonban az utópisztikus gondolkodók a sémában lévő tökéletesség-szimbolikát és a kozmikus jelentéstartalmakat használták fel, addig a katonai építések a gyakorlati értékeit: a sugaras útrendszert, a központ mindenhol való megközelíthetőségét és hasonlókat. Ez utóbbi teoretikusok és tervezők ugyanis egy, szinte kizárólag a célszerűségnek alárendelt létesítmény létrehozásán fáradoztak, ami az erődítmény vagy erődváros volt. Az új, az eddiginél sokkal hatékonyabb tüzérség gyökeresen megváltoztatta a megszokott védekezési technikát, és így teljesen át kellett dolgozni a városok erődítésének módját. Ennek nyomán született meg az önálló erődítmény koncepciója, amely kisebb a városnál, tehát olcsóbb, tökéletesen védhető, mert az egész létesítmény korszerű elvek szerint épült. Jellege teljesen katonai, minthogy csak katonák lakják. E koncepciónak megfelelően egy minden részletében olajozottan működő rendszert képzeltek el, amelynek – az eddigi tanulmányozott városkonceptiókkal ellentétben – a szó szoros értelmében a véres valóság, vagyis az ostrom volt a próbája. Persze, ezek az erődítési teóriák nem maradtak meg a szűk értelemben vett, száraz, katonai racionalizmusnál, és a későbbiekben számos esztétikai kérdést is érintettek. Ugyanígy szakítottak a tisztán katonai lakosság elvével, hogy teret engedjenek a katonák által védett város koncepciójának. A lényeg azonban megmaradt: e városok kidolgozásánál mindig a valóság parancsoló szüksége kellett hogy a döntő szempont legyen. Ilyen programnak szinte önként kínálkozott az előző században Filarete, majd Francesco di Giorgio által alkalmazott közép-pontos-sugaras alaprajz, mivel a falakon lévő bástyáktól a központba, innen pedig a bástyákhoz a legjobban lehetett megoldani a védők, fegyverek és ágyúk mozgását.

A XVI. század derekán jelent meg az a katonai várossal foglalkozó elméleti irodalom, amely a XV. század legvégén bekövetkezett haditechnikai változásokra reagált. Amiképpen az utópiák létrejötténél mély társadalmi, ideológiai és tudomá-

nyos változások bábáskodtak, amelyek így új műfajt segítettek világra, nem volt ez másképpen az erődteóriánál sem. A középkori várívó-várvédő hagyománnyal végérvényesen szakítani kényszerülő katonai teoretikusok új traktátusműfajt teremtettek, amelynek legfőbb témája a tökéletesen védhető erődítmény, illetve erődváros volt. E művek, bár – az utópiákhoz hasonlóan – nem álltak műfaji előzmények nélkül, a tematikához alkalmazkodó tárgyalási és illusztrációs technikát dolgoztak ki. Szerzőik általában – az elengedhetetlen katonai ismereteken kívül – jártasak voltak az eltelt egy évszázad építészetelméleti irodalmában, jól ismerték Vitruviust, sőt, nemritkán a klasszikus auktorok műveit. Így távolról sem egysíkú, szakmai kézikönyvet hoztak létre.

Ezúttal tehát ismét egy műfajjal van dolgunk, egy szövegtípussal, amely – az előző mechanizmusokkal analóg módon – létrehoz egy várostípust. A szövegek igen változatos tematikát tárgyalnak az erődítménytől (*fortezza*) a fellelgyáron (*cittadella*) át az erődített városig (*città fortificata*): mi nem egyikükkel vagy másikkal foglalkozunk, hanem magával a műfaj által teremtett típussal, amelyet – az *ideálissal* és az *utópisztikussal* való összehasonlítás és a jellegzetességek megállapítása céljából – *reális* vagy *valóságos* városnak fogunk a tanulmány lapjain nevezni. Ennek legfőbb – és banális – oka, hogy e tárgyalt három várostípus közül ez az egyetlen, amely tényleg megvalósult.

## 7. A várostervezők és a védelem problémája

### 7.1. Építészek mint hadmérnökök

Az a döntő változás, amelynek során a középkori várak helyébe az újkori erődítmény lépett, a lőfegyverek, elsősorban az ágyú tökéletesedésének következménye volt. A római hajítógépek után a középkorban csak viszonylag későn, a XIV. század első harmadában kezdték alkalmazni az ágyút várak megvívására.<sup>1</sup> A század második felében egyre gyakoribbá vált a használata, de átütő jelentőségre – több, kedvezőtlen technikai feltétel miatt – egyelőre nem tudott szert tenni. Szinte megoldhatatlan volt például az ágyúk szállítása: a hatalmas súlyú ostromfegyvereket ökrökkel vontatták, és a nehézségek csak fokozódtak hegyes terepen vagy esős időben. Másik fogyatékoságuk a korlátozott határfok volt. Ekkor ugyanis még nagy kőgolyóbisokát lőttek ki velük, amelyeket később ugyan megvasaltak, mégis törékenyek maradtak. Ennél fogva az így felvonultatott várívó tüzérség, amelyet először itáliai ostromoknál alkalmaztak,<sup>2</sup> nem okozott sokkal több kárt, mint az ókori római ostromgépek. Ezek támadásának pedig a középkori, tornyos-bástyás várak ellen tudtak állni.

A nehézségek sorozatát, úgy tűnik, egyetlen nagy találmány, az acélgolyóbis alkalmazása oldotta meg: az ágyú először is lényegesen könnyebb lett, jobban lehetett mozgatni, és a vontatására ökrök helyett lovat használtak, másodsorban pedig az ereje a többszörösére növekedett. Azok az erősségek, amelyek az eddigi ostromtechnikának ellenálltak, most, az új rendszerű tüzérség számára nem jelentettek komoly feladatot: a függőlegesen emelkedő falakat és a hengeres vagy hasáb alakú tornyokat a korszerű ágyúk rövid idő alatt romba döntötték. Ez a jelenség is Itáliában játszódott le.

<sup>1</sup> A legújabb kutatás már nem osztja azt a korábbi álláspontot, amely szerint először az 1346-os crécyi csatában alkalmazták volna ágyút. Sokkal inkább annak a véleménynek ad hitelt, amely az ágyú használatának kezdetét Itáliába teszi, mégpedig pontosabban Cividale (Friuli) 1331-es német ostromával kapcsolja össze. Hasonlóképpen fontos momentum eme álláspont helyessége mellett Terni ostroma, amelyben a pápai seregek ostromágyúkat használtak: ez az ostrom 1340-ben volt, tehát még ez is korábban, mint a crécyi csata. Lásd ezzel kapcsolatban DE LA CROIX, H., *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*. The Art Bulletin, Vol. XLII, No 4 (Dec. 1960), 264. o. és 8. j., továbbá DELBRUECK, H., *Geschichte der Kriegskunst*. Berlin, 1920; MAGGIOROTTI, L. A., *Architetti e architetture militari*. I–III. Roma, 1933–1939. II. köt.

<sup>2</sup> DE LA CROIX, i. m. 264–265., MAGGIOROTTI, i. m. II. 13–14.

A franciák VIII. Károly vezetésével 1494-ben indított hadjáratában már a fentebb leírt, új technikájú tüzérség jelent meg. A könnyebb és mozgékonyabb ágyúk gyorsabb és váratlanabb manőverezést tettek lehetővé, igazi jelentőségük azonban tűzerejükben mutatkozott meg. A korábban bevehetetlennek tartott erősségek és várak szinte napok, sőt – némi túlzással – órák alatt estek el. Amennyire élen járt Itália a tüzérség alkalmazásában a század első felében, annyira lemaradt a későbbiekben. Az 1494-es háborúban ezért keserves árat kellett fizetnie.<sup>3</sup>

Mégis azt kell mondjuk, hogy ez a hadjárat és az általa okozott megdöbbenés váltotta ki az erődítésépítészeti egész rendszerének a megváltozását és az új típusú erődítmény elvének megszületését. Természetesen ez nem egyetlen momentumként következett be, hanem folyamatként ment végbe, és nem egyetlen zseniális felismerésnek az eredményeként, hanem a helyes megoldás tulajdonképpen már meglévő elemeinek egyé alkotásával.

A XV. század első két nagy építészetteoretikusa, Alberti és Filarete szinte alig foglalkoztak az erődítés problémájával, és a tüzérség szerepének semmi jelentőséget sem tulajdonítottak. Ennek magyarázata nyilván abban keresendő, hogy a század ötvenes-hatvanas éveiben, amikor a két szerző traktátusa született, a változtatás igénye nem merült még fel. E szerzők tehát megismételték mindazt, amit Vitruvius erről a kérdéstről mondott, és kiegészítették a középkori szisztéma ismertetésével. Ennek lényege az alapvetően defenzív harcmodorból eredő védekezési technika volt.

Az erődítményt vagy a várost elsősorban megközelíthetlenné igyekeztek tenni, így, védelmi szempontból, a hegyre való építést tartották a legmegfelelőbbnek. Meg kell rögtön jegyezzük, hogy az új rendszerű erődítmény kialakulásával párhuzamosan nem szűnt meg a helyszín problémája: a kérdés, hogy vajon a hegyvidéki vagy a sík vidéki fekvés-e a megfelelőbb, a XVI. század folyamán végig témája maradt az erődítményekkel foglalkozó építészeti és hadmérnöki értekezéseknek. Az erősség védhetőségének másik hangsúlyozott elve a falak vastagítása és magasítása volt. Ezekben a falakon aztán hengeres tornyokat vagy bástyákat emeltek, és a hengeres bástya annál is inkább megfelelt a XV. századi teoretikusoknak, mert Vitruvius is ezt tartotta a leghelyesebb formának.<sup>4</sup>

Most mindez szinte az ellenkezőjére fordult: el kellett vetni a magas falakat, a hengeres bástyákkal egyetemben, amelyek kiváló célpontot nyújtottak a támadó tüzérségnek, és függőleges építkezés helyett vízszintes rendszert kellett kialakítani. Az is tudatossá vált lassanként, hogy az ágyú nem csupán a támadásnak, hanem a védekezésnek is hatékony eszköze lehet. Így először is olyan, egyenes falszakasz alakult ki (*cortina*), amelyet tüzérséggel védtek a merőlegesen jövő támadással szemben. A sarkokra kerültek aztán a bástyák (*belovardi* vagy *baluardi*), a védekezés legfontosabb elemei. Ezekből részben a szögben érkező fenyegetést védték ki a várvédők, részben pedig – és ez lett később a fontosabb – a falak előterét, illetve a másik bástya oldalát. Ez merőben új funkció volt, aminek folytán a bástya három-

<sup>3</sup> Az 1494-es francia hadjáratról lásd TAYLOR, F. L., *The Art of War in Italy, 1494–1529*. Cambridge, 1921, idézi DE LA CROIX, i. m. 265/10. j.

<sup>4</sup> *De architectura*, I. 5, 5.

szög alakú lett, szinte ék alakban nyúlt előre, ezzel is mintegy szimbolizálta, hogy többé nem passzív védelmi berendezés, hanem maga is támadó fegyver.

A falszakaszok és bástyák ritmikus váltakozása körben szabályos geometriai alakzatot, többnyire szabályos sokszöget alkotott, amely ennél fogva középpontos területet zárt magába. Az e területtel szemben támasztott védelmi igények a következők voltak: lehetővé kellett tennie a katonaság, a hadfelszerelések és a puszkapor elhelyezését, továbbá a bástyák akadálytalan megközelítését (ágyúkkal is). Szinte önként kínálkozott erre a már említett sugaras-középpontos városlaprajz: az utak átlós irányban tehát átfutottak a központon, ahol megfigyelőtorony volt. Ezzel tulajdonképpen az új erősség legfőbb elemei kialakultak.

Mint említettük, a bástya volt az új védekezési rendszer legfontosabb tényezője. Valóban, itt mérhető le leginkább a döntő változás, amely az egész erődépítészetet jellemzi. Talán nem lényegtelen mindenekelőtt arra utalni, hogy megváltozott a neve: az évszázad második felében íródott hadmérnöki traktátusokban általában már a modern *belovardo* vagy *baluardo* néven szerepel.<sup>5</sup> Ezt az ék alakú formát Vasari szerint először Michele Sanmicheli alkalmazta, az utókor azonban kiderítette, hogy az elv már Francesco di Giorgio vázlataiban előfordul.<sup>6</sup>

Az új formát a hengeres bástya előterének védhetetlensége tette szükségessé. Két szomszédos bástya a hengerek érintői mentén tudta védeni egymást, az érintők azonban a henger előterében holt teret alakítottak ki, amit meg kellett szüntetni. A bástya formáját tulajdonképpen a két szomszédos bástya oldalából, helyesebben a „füléből” (*orecchione*) leadott lövések által alkotott szög határozta meg.<sup>7</sup> A szöveget azonban nem volt helyes sem túl hegyesre, sem túl nagyra méretezni. A szöveget nem lehetett abszolút értelemben meghatározni, mivel nagysága a bástyák számának

<sup>5</sup> A szó valószínűleg a klasszikus és középkori latin *Belliguardo* származékából eredeztethető: jelentése 'háborús őrizet', 'háborús védelem'. Vö. ROCCHI, E., *Le origini della fortificazione moderna*. Roma, 1894. 9.

<sup>6</sup> „Ennél fogva azt, hogy a bástyákat hegyesre csinálják, Michele találta fel, mivel korábban hengerek voltak; a bástyáknak azt a fajtáját nagyon nehéz volt szemmel tartani, de most, hogy ezeknek kívülről hegyes sarka van, könnyebben védhetők, vagy a két bástya között épített *cavalieróról*, vagy a másik bástyáról, ha az közel van és az árok pedig széles.” VASARI, G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*. Firenze, Ed. Milanese, 1878. VI. 352.

Carlo Promis jutott először arra a megállapításra, hogy a háromszögű bástya első alkalmazója Francesco di Giorgio volt; lásd PROMIS, C., *Memorie storiche*, IV. In: *Trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini*. Torino, 1841. I. köt. Ezt a véleményét később MAGGIOROTTI (i. m. II. 13–14.) megerősítette, majd DE LA CROIX (i. m. 267–268. o. és 19. j.) további érvekkel alátámasztotta.

<sup>7</sup> Az új típusú bástya elvének egyik legvilágosabb leírását Gabriello Busca *Della architettura militare* (Milano, 1601) című traktátusában találjuk. Mint írja, Dürer helytelenül járt el a körbástya megítélésében, és csak a követői jöttek rá, hogy annak egy része védetlen. Ezért helyesebb a négyszögletű bástya (*belouardo quadro*), azaz egy négyszögnek a csúcsát tenni oda, ahol eddig a kör védetlen része volt. A magyarázatot kísérő rajzon megvilágítja, miként szerkeszthető meg a körbástyából a helyes forma (126. o., 3. ábra). Ezt a rajzot idézi DE LA CROIX, i. m. 267. o., A ábra.

függvénye volt, vagyis minél több bástyát alkalmaztak, azok hegyének szöge annál nagyobb lett, és megfordítva. A bástyás rendszerrel a védekezés hangsúlya a falakról a bástyákra tevődött át: a falak védelme szinte teljesen megoldódott, és a bástyák váltak a sebezhető pontokká, amiért a katonai építésszek igyekezete ezek technikai tökéletesítésére irányult.

A XVI. századi erődítéstechnika elemei tehát már az előző század folyamán, de legkésőbb a végére kialakultak, és főként Francesco di Giorgiónak köszönhető a kigondolásuk. Ez a – bátran mondhatjuk – zseniális mester a katonai építészet terén is úttörőnek bizonyult, és joggal tekinthetik őt a mesterség „atyjának”. Az ő működésében vált a hadmérnöki munka az építészet igazi részévé, és ez az építészetelméletben is bekövetkezett. A *Trattatóban* az erődítés problematikája olyan súllyal szerepel, mint bármelyik épületé vagy városé.

A *Trattato* első változatában<sup>8</sup> még meglehetősen sok középkori elemmel találkozunk, így Francesco di Giorgio „tornyok”-ról beszél (*torri*) és nem bástyákról, a védelem hatékonyságát a falak vastagításától reméli stb. Ugyanakkor megfigyelhető már azok a momentumok is, amelyek a szemlélet változásáról tanúskodnak. Mindenekelőtt azt hangsúlyozza, hogy az ókoriakkal szemben a mai erődítéstervezőknek a tüzéséggel kell elsősorban megküzdeniük. Kijelenti, hogy az ókoriak nem ismerték az ágyúk pusztítását („*le infestazioni e molestia delle macchine delle bombarde*”), mert ha ismerték volna, akkor nyoma lenne Vegetius *De re militari* című művében.<sup>9</sup> Az erődítményt (*fortezza, rocca*) várostól különálló, kisméretű fellegrádként írja le. Antropomorfisztikus szemléletének megfelelően az erődítmény a fej, míg a város a test:

„Amint Vitruvius mondja, minden művészet és ráció a jól formált és arányított emberi testről van véve . . . akként a város testének fő testrésze az erődítmény kell hogy legyen, lévén a fej az egész test legfőbb része . . . És ennél fogva nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy amint a testen minden testrész megfelel a másiknak és tökéletes méretekkel van ellátva, azonképpen a templomok, városok, erődítések és kastélyok tervezésénél ezeket tekintetbe kell venni.”<sup>10</sup>

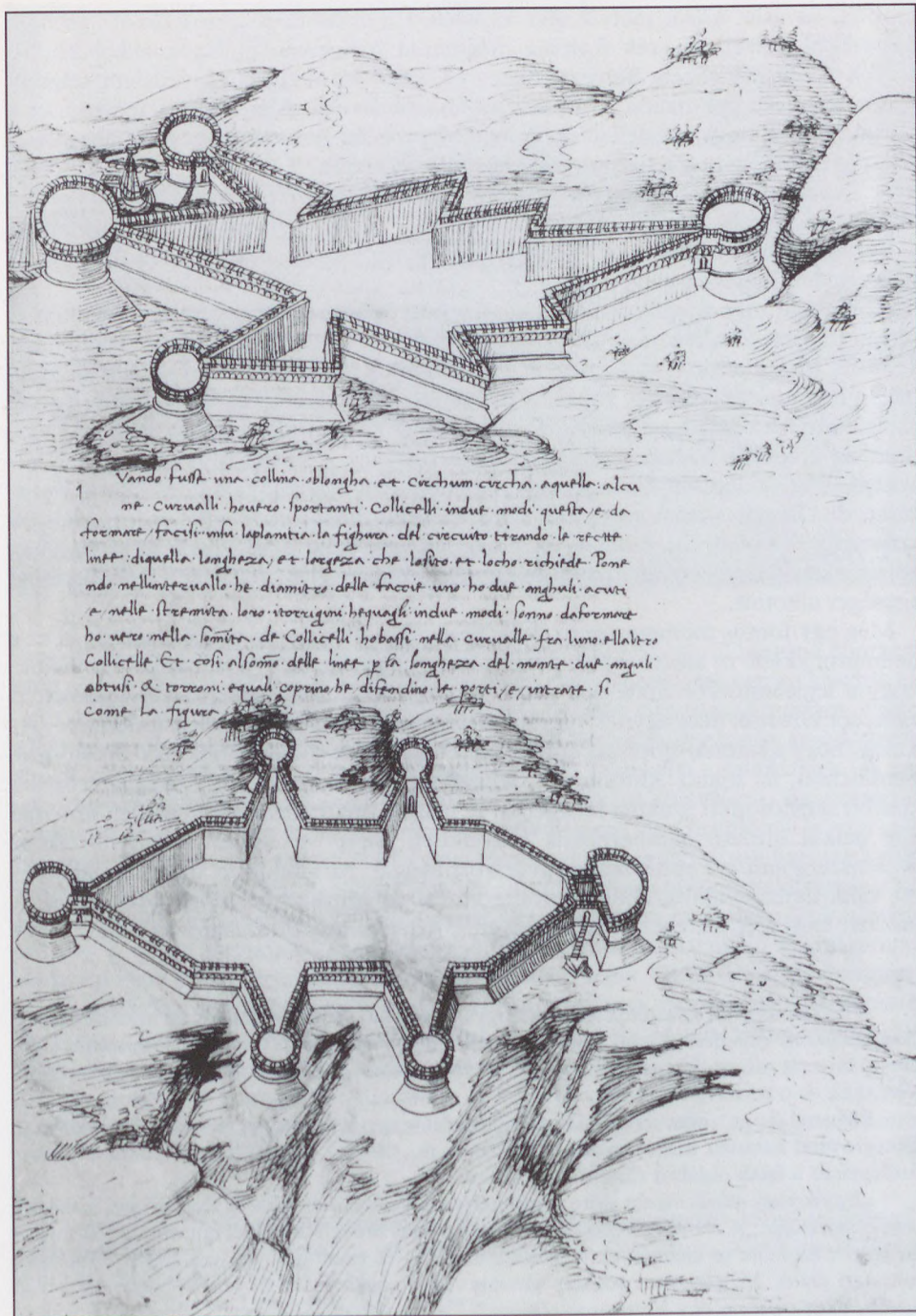
A *Trattato* második változatában, ha lehet, még erőteljesebb az ágyú pusztító erejének hangoztatása. A sorokból kitetszik, hogy szerzőjük személyes tapasztalatai alapján ír (Francesco di Giorgio Nápolyban volt a francia hadjárat idején). Nála szerepel először az ágyúk típusainak precíz leírása. Fontos megjegyeznünk, hogy a leírt tíz ágyúfajta közül nyolcnak kölövedéke van, és csak kettőnek fém (ólom). Legfontosabb felismerése az, hogy az ágyú nem csupán támadó, hanem védekező fegyver is.

Ehhez hasonló, talán még fontosabb megállapítása a falakkal kapcsolatos. Kijelenti, hogy a falak vastagítása nem megoldás többé az ágyúval szemben. Az ellenszert, a helyes megoldást azonban egyelőre csak keresni tudja, de nem sejtí, hogy a

<sup>8</sup> Francesco di Giorgio *Trattatójának* két változatáról és azok kronológiájáról lásd dolgozatunk első részében a részletes leírást: 1. fejt., 48. j.

<sup>9</sup> *Architettura ingegneria e arte militare*, id. kiad. 5. skk.

<sup>10</sup> Id. kiad. 13.



1 Vnde fuisse una collina oblonga et circuitum circiter aquella: alcu  
 na. Cuenalli. hentes. spertanti. Collicelli. indur. medi. quitta. e. da  
 formate. facili. una. loplantia. la. figura. del. circuito. tirando. la. recta.  
 linea. di. quella. longhezza. et. larghezza. che. la. loro. et. loco. richiede. Pon  
 ndo. nella. interualla. be. dimittes. della. faccit. uno. ho. due. anguli. acuti  
 a. nella. streamita. loro. stercigini. be. quagli. indur. medi. sonno. de. formate  
 ho. uere. nella. somita. de. Collicelli. ho. basti. nella. cuenalli. fra. luno. et. laltre.  
 Collicelli. Et. cosi. al. somo. della. linea. y. la. longhezza. del. mura. due. anguli  
 obtusi. & torroni. equali. coprine. ha. dispendio. la. pezzi. e. uirtutis. si  
 come. la. figura.

többféle javaslat közül melyik lesz az igazi.<sup>11</sup> Továbbra is „tornyokról” és nem bástyákról beszél, és ezek formája megmarad hengeresnek. Ugyanakkor kiugró sarkok (*puntoni*) végére helyezte őket (33. kép), az oldalirányú védelem céljából („con le offese per fianco”). Ennek az elgondolásnak a háttérben nyilván az a felismerés állt, hogy a védelem egyik legfőbb problémája a merőleges tűz elkerülése, ami végeredményben a háromszögű bástya elvi alapja.<sup>12</sup>

A *Trattato* második változata megerősíti az erődítmény és a város megkülönböztetését: az Ötödik könyv („Quinto trattato”) foglalkozik az erődök formájával („Forme di rocche e fortezze”), amelyek a várostól továbbra is elkülönített létesítményekként jelennek meg.

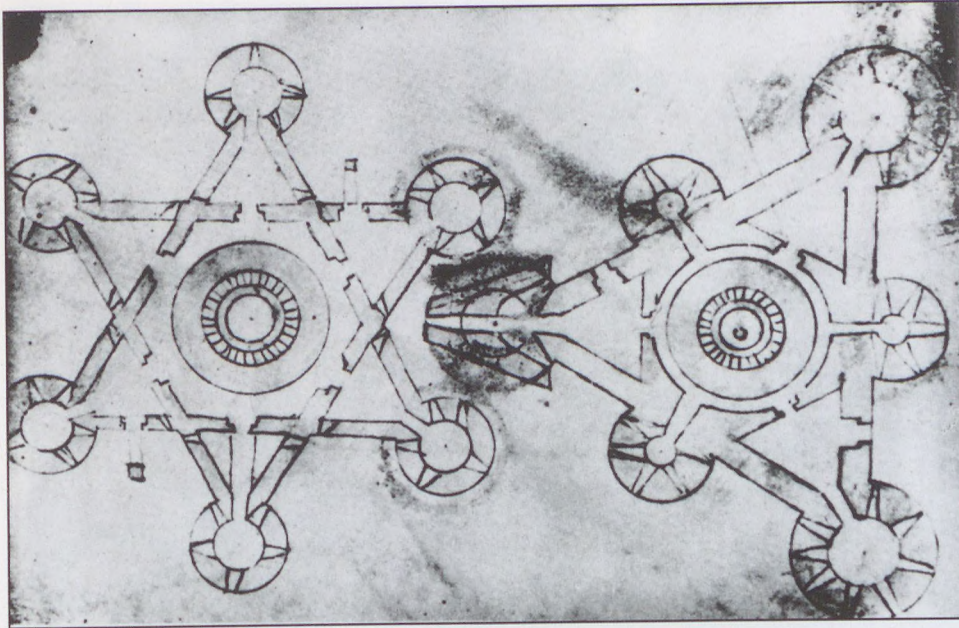
Korábban már megfigyeltük, hogy a középpontos-sugaras városi szisztémát ugyan Filarete alkalmazta először, de a központi tér és a beérkező utcák problémáját Francesco di Giorgio oldotta meg. Azt mondhatjuk tehát, hogy ezen a téren is ő tette meg a legfontosabb lépést, vagyis a városépítészeti területén ugyanúgy az ő eszméi szolgáltatták a legfontosabb impulzusokat a XVI. századi katonai építészek számára, mint az erődtervezésben. Egyáltalán nem túlzó az a megállapítás, hogy a XVI. század végén felépített Palmanova erődjének alaprajzában tulajdonképpen Francesco di Giorgio városi sémáinak egyik változata valósult meg.<sup>13</sup> Az új erődítési szisztéma és a centrális-radiális városalaprész egyesítése a XVI. század közepén az építészek és hadmérnökök munkáiban történt meg, és ettől kezdve elválaszthatatlan egységet alkotott.

Még egy fontos momentum fűződik Francesco di Giorgio működéséhez, és ez a hadmérnökként is alkotó építész típusának megszületése. Nyomában azt látjuk, hogy a legjelentősebb építészek majd mindegyike komoly erődítési feladatokat is ellát, sőt közülük nem egynek pályája során évekre ez a munka válik a döntővé. Az a tény, hogy a katonai építészeti első mesterei építészek voltak (Francesco di Giorgio, Sanmicheli, az ifjabb Antonio da Sangallo, Michelangelo stb.), meghatározta a később önállósodott szakma jellegét is. A maguk önállóságát nem minden szakmai gőg nélkül hirdető hadmérnökök műveikben félreérthetetlenül bizonyították az *architettura militare* építészeti meghatározottságát. Az általuk írt traktátusokban ez ott válik nyilvánvalóvá, ahol az erődtervezést az építészeti részének deklarálják. A katonai építészeti történelmi előzményeit Vitruviushoz, Pliniushoz és Vegetiushoz

<sup>11</sup> A helyes védelmi szisztéma feltalását ugyanolyan fatális valaminek tartja, mint az ágyúét, csak ellenkező előjellel: „Colui adunque che a questa offensione trovasse la defensione più presto doveria essere chiamato divino che umano ingegno.” *Architettura civile e militare*, id. kiad. 424.

<sup>12</sup> PROMIS (i. m.) nem véletlenül tulajdonított nagy jelentőséget ennek a Francesco di Giorgio által használt megoldásnak. ROCCHI (i. m. 58–59.) szintén hangsúlyozza a *puntoni* fontosságát a falak oldalról történő védésében.

<sup>13</sup> „Egyik vagy másik rajzán előre megsejtette a XVI. századi sugaras alaprajz gyakorlatilag összes sajátosságát. A többi építésznek igen kevés feltalálnivaló maradt, aminthogy ők meg is elégedtek azoknak az elemeknek a rendszerezésével és finomításával, amelyeket Francesco mutatott nekik. Még az olasz sugaras várostervezés csúcsteljesítménye, Palmanova sem volt egyéb, mint variáció egy Francesco-témára.” DE LA CROIX, i. m. 271.



34. Giuliano da Sangallo:  
Erődített város terve,  
1495 körül

vezetik vissza, részletesen tárgyalják az építőanyagok fajtáit, végül magát a hadmérnöki traktátust mindenben az építészeti traktátus műfaji szabályai szerint készítik el.

Francesco di Giorgio elgondolásai nagy hatással voltak a kortársak terveire. Talán a legközvetlenebbül Giuliano da Sangallo esetében érvényesült e hatás, ami döntően annak köszönhető, hogy – egymással szemben álló felekként – találkoztak, és így ismerhették egymás eredményeit.<sup>14</sup> Giuliano tervei főként a sienai ún. Taccuinóban maradtak fenn,<sup>15</sup> s rajtuk megfigyelhetők a Francesco di Giorgiónál is szereplő hengeres tornyok az ék alakú falak végein (*puntoni*). Az egyik rajzon hatszögű erőd tervét látjuk, amely alaprajzi idom két háromszög elforgatásából keletkezett (34. kép). Bástyái – helyesebben tornyai – a már leírt megoldást mutatják. A tanulmány érdekes a városi elrendezés szempontjából is: az egész konstrukció kör alaprajzú központi elem köré szerveződik, amely talán kastély lehet. Ez az uralkodó építmény részben felidézi a korabeli építészeti és képzőművészeti törekvéseket (Bramante, Perugino, Raffaello), részben javaslatként is szolgál az ideális város-koncepciók számára (a rajz 1495 körül keletkezhetett).

Hasonlóképpen a személyes kapcsolat is közrejátszhatott Francesco di Giorgiónak Leonardo terveire gyakorolt hatásában: a két mester ugyanis 1490-ben Milánó-

<sup>14</sup> Castellina del Chianti ostrománál, 1478. július 26-tól augusztus 18-ig, az ostromló nápolyi-urbinói és pápai seregben ott volt Francesco di Giorgio is, míg a védők között Giuliano da Sangallo. Vö. ROCCHI, i. m. 51.

<sup>15</sup> Siena, Biblioteca Comunale, Ms. S. IV. 8.

35. Leonardo da Vinci:  
Vázlatok erődtített  
városhoz



ban találkozott, és akkor kicserélhették eszméiket erről a témáról is. A Codex Atlanticusban lévő Leonardo-rajzokon<sup>16</sup> – mind a koncepciót, mind a módszert illetően – Francesco di Giorgio hatása érezhető (35. kép). Egy, Baldassare Peruzzi-nak tulajdonított traktátusban<sup>17</sup> pedig szinte Francesco di Giorgio-rajzok vannak (36. kép).

Francesco di Giorgio *Trattatójának* eredményei minden bizonnyal ismertek voltak az ifjabb Antonio da Sangallo előtt, erre utalnak ugyanis a nyilvánvaló egyezések, amelyek a két építész tengeri város kikötőjéhez készített rajzain megfigyelhetők.<sup>18</sup> Az ifjabb Sangallo nevéhez fűződik egy másik városi tervrajz is,<sup>19</sup> amely nem csupán Francesco di Giorgio, hanem Giuliano da Sangallo befolyásának nyomát is

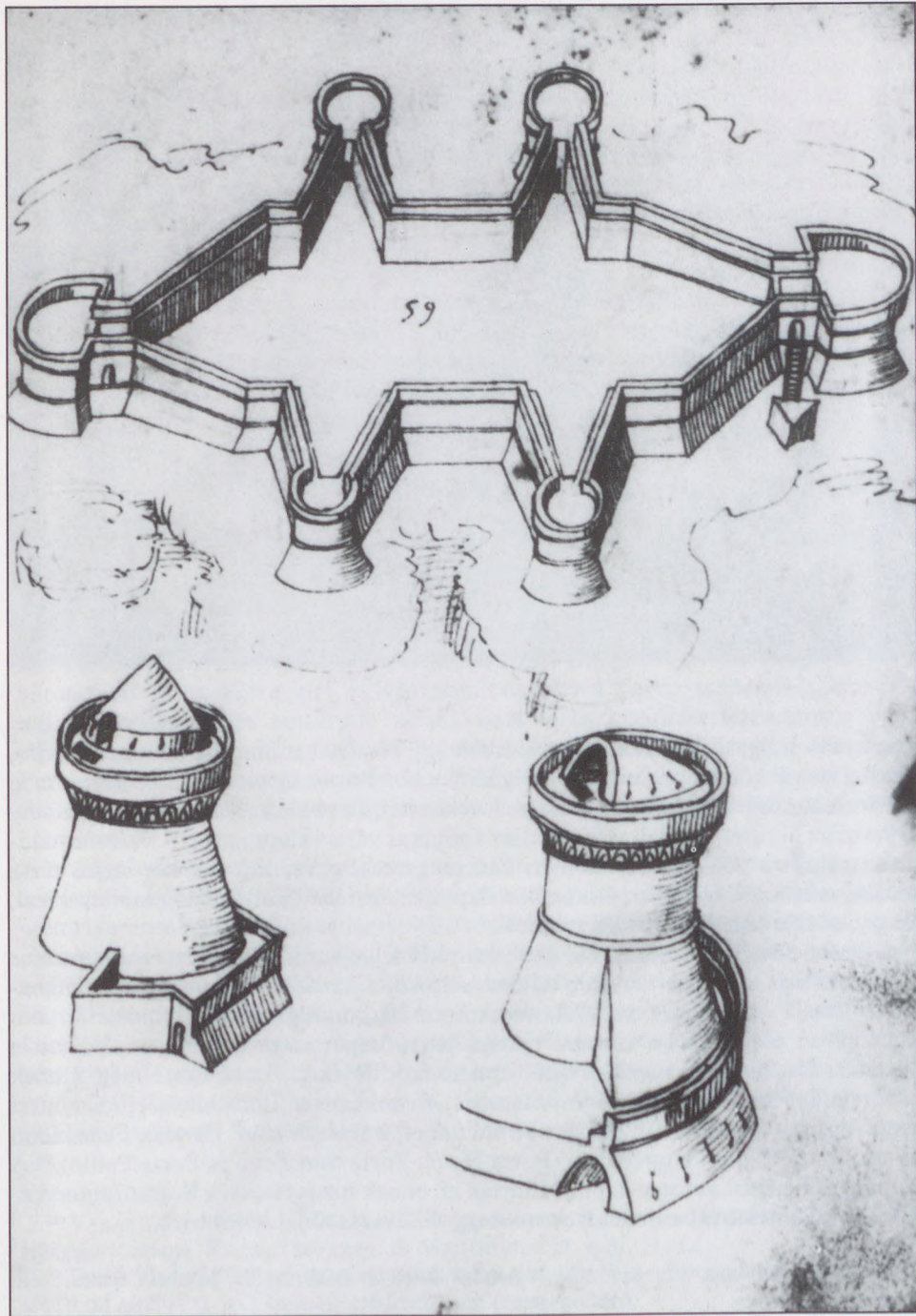
<sup>16</sup> Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano. Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1894–1903. ff. 41v-b, 43r-a, 43v-b stb.

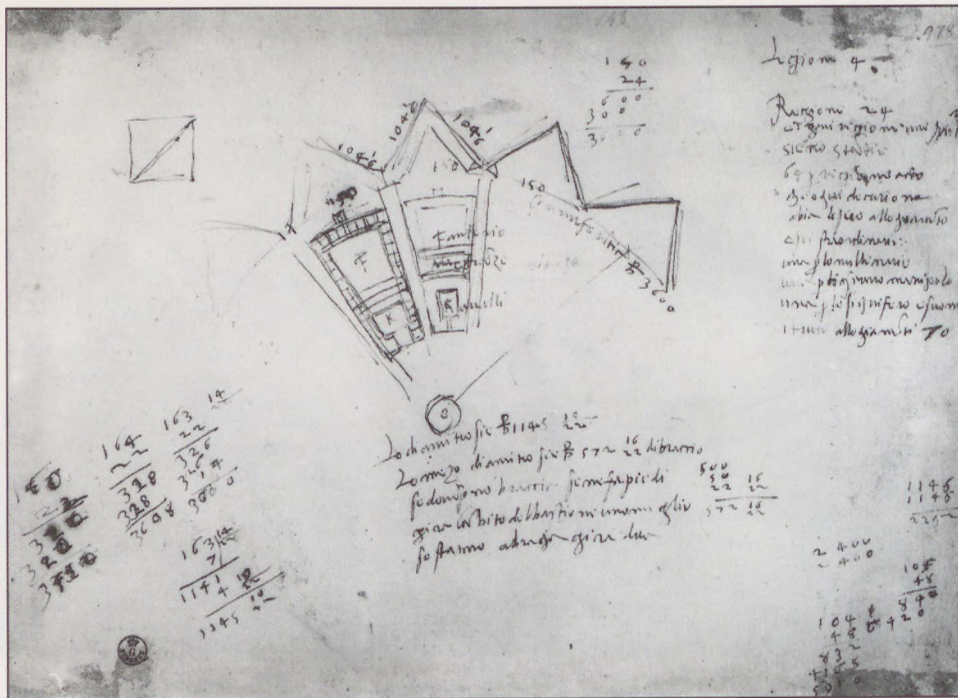
<sup>17</sup> A firenzei Accademia di Belle Arti Coll. E. 2. I. 28 jelzetű kéziratos traktátusát Alessandro Parronchi Peruzzinak tulajdonítja. PERUZZI, Baldassare (?), *Trattato di architettura militare*. Firenze, Gonnelli, 1982.

<sup>18</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Dis. Arch. 1302r.

<sup>19</sup> Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Dis. Arch. 1245. A rajz 1507-ből származik. Korábban tekintették Giuliano művének is, ma azonban általában elfogadják az ifjabb Antonio da Sangallo szerzőségét; vö. DE LA CROIX, i. m. 270. és SIMONCINI, G., *Città e società nel Rinascimento*. I–II. Torino, 1974. II. 92–93.

36. Baldassare  
Peruzzi (?):  
Tervek erősített  
városhoz, XVI. század  
első fele





magán viseli (37. kép). A rajz ugyan csak egy részletet mutat, de ebből is látható, hogy a város kör alaprajzú. Ha elfogadjuk, hogy a kerületen látható, háromszög alakú elemek bástyák, akkor ezt a sémát tekinthetjük az első olyan vázlatnak, amely egyesíti az új típusú védelmi megoldást a sugaras városi alaprajzzal. A város úthálózata ugyanis a kör sugarai mentén van megszerkesztve, az utak kör alakú térre futnak, amelynek közepén szintén kör alaprajzú kastély (?) áll, analóg módon azzal, ahogy ez Giulianónál is megfigyelhető.

A Francesco di Giorgio utáni generáció két legjelentősebb erődtervező építész Sanmicheli és az ifjabb Antonio da Sangallo volt. Az előbbi nevével már találkozunk: Vasari – tévesen – neki tulajdonította a háromszögű bástya feltalálását, ami önmagában érzékelteti a veronai építész jelentőségét ezen a területen. Főként a Velencei Köztársaság megbízásából épített erődítéseket: ő erősítette meg többek között a malamocói kikötőt és Maranót, ő tervezte a Lido kikötőjénél épített Sant'Andrea-erődöt, de működött Kréta szigetén (Hérakleion, Canea), Padovában és saját hazájában, Veronában is (Porta Nova, Porta San Zeno és Porta Pallio).<sup>20</sup> A legnagyobb hatást veronai kapui váltották ki: ennek bizonyítékai a Scamozzi tervezte kapuk Palmanovában, amelyek mintegy fél évszázaddal későbbiek.

<sup>20</sup> VASARI, Le vite, VI. 341. skk., valamint LANGENSKIÖLD, E., Michele Sanmicheli. Uppsala, 1938.

Az ifjabb Antonio da Sangallo kezdetben még – Francesco di Giorgio hatására – hengeres bástyákat alkalmazott (pl. Civitavecchia erődjénél), később aztán fokozatosan áttért a háromszögű bástya használatára. Ennek a fejlődésnek fontos állomása a firenzei Fortezza da Basso ötszögű építménye, amelyen már háromszög alakú sarokbástyák épültek. Úgy tűnik – ezt támasztja alá a kortársak és az utókor egyöntetű véleménye –, az első tökéletesen megoldott bástya a Rómában épített ún. Bastione Sangallo volt, a Porta Ardeatina közelében, amely építészünk nevéhez fűződik.<sup>21</sup>

Ezzel a Sangallo-művel az erődítésépítészet fontos állomásához érkezett: a bástya megépítése ugyanis a III. Pál pápa által kezdeményezett erődítési munkák keretében történt, amelyek hosszú éveken keresztül folytak Róma különböző részein. E munkálatokat alapos szakértői megbeszélések kísérték, amelyeken részt vettek a kor legjobb építészei és hadmérnökei. E megbeszélések története érzékelteti, miként formálódtak ki az erődépítés korszerű elvei, és hogyan teremtődtek meg a feltételei annak a „szakadásnak”, amely a XVI. század második felében a katonai építészek önállóságát kísérte.

## 7.2. Tervek Róma megerősítésére a török ellen. „Civil” építészek mint hadmérnökök

Róma megerősítésének szükségességét egy török támadás tette égetővé. Hatalmas török flotta jelent meg Itália déli partjainál 1534. augusztus 20-án, felégette Fondi városát, elfoglalta Terracinát, és felnyomult egészen a Tevere torkolatáig, közvetlenül Róma alá. Egyes kortársak szerint, ha a török kísérletet tett volna a Város elfoglalására, az sikerült volna neki. Az akkor III. Pál néven trónra lépő Alessandro Farnese ígéretet tett, hogy megvédelmezi Rómát. Szavának azokkal a munkálatokkal adott hitelt, amelyek egész uralkodása alatt folytak, és amelyek jelentős eredményeket hoztak.<sup>22</sup>

A nagyszabású erődítési program megfelelő előkészítésére a pápa a legnevesebb építészeket és hadmérnököket hívta össze Rómába, akiknek tanácskozásain gyakorta személyesen is részt vett. A tanácskozásokon felmerült kérdésekről és elhatározásokról maguktól az egykori részvevőktől értesülhetünk, ugyanis kezdetben meghívást kapott Francesco De Marchi, Girolamo Maggi d'Anghiari, Nicolò Tartaglia, Vincenzo Scamozzi, Pietro Cataneo, Jacopo Lanteri, Giacomo Castriotto, Giangiacomo Leonardi és mások: csaknem mindegyikük későbbi traktátusok szerzői. A felsorolaton kívül fontos személyiségek voltak az ifjabb Antonio da Sangallo, Galasso Alghisi da Carpi, végül Michelangelo, akinek köréhez tartozott Laparelli és a már említett Castriotto. Az építészekon és „kapitányokon” kívül rendszeresen megjelentek

<sup>21</sup> VASARI, *Le vite*, V. 475. skk., GUGLIELMOTTI, A., *Storia delle fortificazioni nella spiaggia Romana*. Roma, 1880. 339. és MAGGIOROTTI, i. m. II. 14.

<sup>22</sup> Róma megerősítésének és a vele kapcsolatos szakértői megbeszéléseknek a leírásában GUGLIELMOTTI (i. m.) kutatási eredményeire támaszkodunk.

a tanácskozásokon (amelyeket a korabeli szóhasználattal *Dietának* neveztek) nemesek is, Ottavio Farnese, Giulio Orsini és Mario Savorgnan, ez utóbbi maga is kiváló katonai építész.

Az minden résztvevő előtt nyilvánvaló volt, hogy az aurelianusi falak elégtelenek, és egyetértettek abban is, hogy a leghelyesebb lebontani őket. Hatalmas új fal terve született meg, amelynek legfőbb feladata a Tevere bal partjának védelme volt. Minden ötszáz méterre terveztek egy bástyát, és minden kétszázötven méterre egy kisebb bástyát (*piattaforma*). Összesen tizennyolc bástya megépítését határozták el. A hatalmas mű tervének szószólója és a munkálatok irányítója Sangallo volt, aki feltétlenül élvezte a pápa bizalmát.

Két bástya építését kezdték el: az egyiket a San Paolo-kapu közelében, a másikat a San Paolo- és a San Sebastiano-kapu között. Ezek közül csak az utóbbit fejezték be: ez volt az ún. Bastione Sangallo. A mű nagy elismerést váltott ki; építészek (pl. Scamozzi) és hadmérnökök (pl. De Marchi) egyaránt benne látták elképzeléseik megvalósulását. Az egyenes vonalú falszakaszok sarkán emelkedett a háromszög alaprajzú bástya, két-két rövid oldallal, amelyek „füleiben” (*orecchioni*) ágyúállások voltak.<sup>23</sup>

Amint várható volt azonban, az idő múltával és a roppant költségek miatt a vállalkozás lelassult. A munkálatoknak az 1541-ben Algériában elszenvedett vereség adott újra lendületet, amikor a Város megint veszélybe került. Az ismét összeült Dieta résztvevői (akik között ismét ott találjuk Castriottót, Alghisit, Sangallót és Michelangelót) elhatározták, hogy felhagynak az eddigi munkálatok folytatásával, és az ún. città Leonina – más néven Borgo – megerősítésébe kezdenek. Az 1542-től folytatott megbeszélések eredményeképpen a jobb part megerősítésének terve bontakozott ki: a Santo Spirito-kapunak kellett a kiindulópontnak lennie. Az 1543 tavaszán megkezdett építkezések során, mintegy két év alatt, három bástyával készültek el.

A Dietában eddig sem volt mindig teljes az egyetértés, de a negyvenes évek közepén mind feszültebbé vált a viszony Sangallo és Michelangelo között. Az ellentétek az erődítés eltérő felfogásából származtak. Míg Sangallo esetében a falak szisztémájának pártfogását találjuk, addig Michelangelo inkább a bástyás (*terrapieni*) rendszert részesítette előnyben. Ahogy Vasari rekonstruálja a dolgot, Michelangelo véleménye talált több (és főként magasabb) támogatóra, aminek Sangallo háttérbe szorulása, valamint a Santo Spirito-kapu építésének félbehagyása lett a következménye.<sup>24</sup> Valószínűleg a viták és a munkálatok felfüggesztésének izgalmai is közrejátszottak Sangallo hamarosan bekövetkezett halálában (1546).

Michelangelo, megörökölvén Sangallótól a munkák fő irányítójának tisztét, tervmódosítást javasolt, és ekkor született a Belvedere védelmére építendő *baluardo* gondolata. Ezt a bástyát sikerült is kivitelezni, aminek megkezdésekor Michelangelo lemondott (1548 elején), s utódjául Castriottót javasolta. Ha a munkálatok irányítóinak személyére figyelünk, akkor észrevehetjük, hogy itt következett be a minőségi

<sup>23</sup> A bástya alaprajzának rekonstrukcióját közli: MAGGIOROTTI, i. m. II. 7. ábra.

<sup>24</sup> VASARI, *Le vite*, XII. 225.

változás. Eddig két nagyszerű építész vezette az építkezéseket, és most történt meg először, hogy hadmérnök vette át az irányítást egy ilyen nagy horderejű vállalkozás felett. Bátran tekinthetjük építészettörténeti jelentőségű momentumnak az eseményt.

Miután III. Pál 1549-ben meghalt, a munkák abbamaradtak, és csak tizenkét évnyi szünet után, 1561-ben folytatódtak. Ennek folytán a Borgo erősített fala, amelyet még Sangallo tervezett és Michelangelo módosított, majd Castriotto folytatótt, az új irányító, Francesco Laparelli alatt készült el: teljes hossza három kilométer lett, készült tiz erős bástya (*baluardi reali*) és öt kapu. Mindez tízévi munka eredményeként.<sup>25</sup>

A római erősítéseket és a velük kapcsolatos tanácskozásokat azért tartottuk fontosnak talán szokatlanul részletező módon tárgyalni, mert meghatározó jelentőségük volt nem csupán Itália, hanem – túlzás nélkül mondhatjuk – egész Európa erődépítészete szempontjából.

E munkálatok jelentőségét először is az adja, hogy itt egyértelműen alkalmazták már a bástyás védelmi rendszert, és építészek alkalmazták. Ez azt jelenti, hogy a Francesco di Giorgio által elindított folyamat egyik követője, Sangallo munkásságában első csúcspontjához jutott. Nem lényegtelen momentum továbbá, hogy az építész-hadmérnökök „második generációja” (Sangallo, Michelangelo) mellett ott látjuk a „harmadik generáció” képviselőit, Cataneót és Scamozzit is. Nem érthetünk egyet azzal a véleménnyel, amely a katonai építész specializálódásával megszűnni látja az építész-hadmérnök típusát.<sup>26</sup> Ebben a folyamatban Cataneót semmiképpen sem tekinthetjük a típus utolsó képviselőjének, és Scamozzit kivételnek, pusztán azért, mert Palladio teoretikusi és gyakorlati tevékenységéből hiányzik az erősítési problematika. Éppenséggel Scamozzi a betetőzője e folyamatnak, és szinte szimbolikus jelentőségű, hogy sokan őt tartják a század végén elkezdett Palmanova tervezőjének.

Nem lehet eléggé hangsúlyozni a római összejövetelek és építkezések fontosságát a katonai építészek specializálódása szempontjából sem. Alghisi, Maggi, Castriotto és De Marchi mind Rómában kezdték a pályafutásukat, és itt merítették impulzusokat traktátusaik megírásához. Műveik kivétel nélkül a műfaj meghatározó alkotásai-vá váltak. Lényeges közös vonása sorsuknak, hogy karrierjüket külföldön futották be; ez magyarázza ama megállapításunkat, hogy a római összejöveteleknek európai jelentőségük volt.

\*

Az építészek szerepe az erődépítészetben nem szűnik meg a katonai tervezők fokozatos előtérbe kerülésével. Azt mondhatjuk, hogy a század folyamán továbbra is létezik a Francesco di Giorgio-féle építészstílus, amelynek egyik legjelentősebb képviselője Pietro Cataneo lesz.

<sup>25</sup> GUGLIELMOTTI, i. m. 375.

<sup>26</sup> DE LA CROIX, i. m. 274.

Korábban már szoltunk Cataneo városépítési nézeteiről, és ott érintettük a városfal formájának, a város belső rendszerének kérdéseit. Az alábbiakban Cataneóról mint hadmérnökről lesz szó.

Úgy tűnik, Cataneót elsősorban az érdekli, hogyan lehet a város lakhatóságát (egészség, kényelem stb.) és védhetőségét összeegyeztetni. Tisztában van azzal, hogy a város és az erődítmény két különböző dolog, ezért nem kísérletezik a kettő egyesítésével. Megoldásként a védelmi technika általános ismertetését kínálja, majd az elmondottakat igyekszik alkalmazni nagyobb, városi méretekben. Kísérlete felmás eredményhez vezet, mivel koncepciója végeredményben eklektikussá válik; mihielyt a védelem kérdésével kezd foglalkozni, azonnal kénytelen az erődépítés katonai szempontjait követni.

Cataneo nem használja a korban bevett 'erődítés' (*fortificazione, fortezza*) kifejezést, a védelem szisztémáját a kastély vagy kis város (*castello o città piccola*) példáján ismerteti. Szabályos négyzet alaprajzú „castello”-ról van szó, amelynek erősebb típusú háromszögű bástyái (*baluardi reali*) vannak. Cataneo jól ismeri a bástyák nagysága és a városfal sokszögű alaprajza közötti összefüggést: arra int ugyanis, hogy tartsák be a rajzon látható méreteket és arányokat, mert ellenkező esetben a bástyák túl hegyesek és nagy alapterületűek lesznek.<sup>27</sup> Mint írja, a nagyobb városoknál, mivel ott több bástya készül, azok közelebb kerülnek egymáshoz, és könnyebben lehet védeni őket, akár kézfegyverekkel (*archibusi*) is. A falakkal védett városi területen merőleges utcarendszert találunk, az ismert elrendezés szerint: az alaprajzon valóban be vannak rajzolva az utcák, terek és háztömbök, a perspektivikus változaton azonban csak a várost körbevevő falgyűrűt látjuk.<sup>28</sup>

Cataneo ezt a védelmi szisztémát aztán sokszögű, már városméretű alaprajzoknál is alkalmazza: ötszögű, hatszögű és hétszögű alaprajzoknál. Minden esetben háromszögű bástyák védik a falakat és egymást, a város belsejében pedig a szokásos centrális-ortogonális városi elrendezés látható.

A falakkal, bástyákkal és egyéb védelmi berendezésekkel (*terrapieni, pomerio* stb.) foglalkozó részek – mint említettük – teljesen a hadi építészet logikáját követik. Itt a meghatározó végeredményben a védelemre használt ágyú hordereje és mérete, mert ettől függ a bástyák távolsága, amely meghatározza a város falának hosszát és szögeinek számát.

E katonai szakszerűséggel tárgyalt erődítési problematika mutatja, hogy a hagyományos városelméletbe milyen mértékig volt integrálható a kor hadművészete. Cataneo kísérlete a hagyományos vitruviusi városvédelem eltűnését jelenti, amely még teljes harmóniában volt az urbanisztikai elvekkel. De egyben azt is mutatja ez a kísérlet, hogy az építészetelmélet milyen választ tud adni a haditechnika által a városrendezéssel szemben megfogalmazott kérdésekre.<sup>29</sup> Ettől eltérő a kép Scamozzi esetében.

<sup>27</sup> L'architettura di Pietro Cataneo Senese. Venezia, 1567. I. könyv, 9. fej., 17–18. o.

<sup>28</sup> A négyzet alaprajzú erődített város rajza a traktátus 18. oldalán van.

<sup>29</sup> SIMONCINI (i. m. II. 133.) írja ezzel kapcsolatban: „Pietro Cataneo az első teoretikus, aki a város iránt kimondottan katonai igényekkel összefüggésben érdeklődött.”

Az *Idea* (Scamozzi traktátusának rövid címe) programját az „egyetemes” építészeti elméletének megalkotása jelenti, és ebbe illeszkedik be az erődítés és az erődített város témája. Scamozzi felfogása szerint az erődítmény is épület, amelynek megtervezése és kivitelezése az építész hatáskörébe tartozik. A modern erődítménynek olyan általános szabályait igyekeznek lefektetni, amelyek Vitruvius és Alberti leírásainak világosságával rendelkeznek. Ez úgy oldható meg, ha az erődítménynél is érvényesíti az építészeti alkotásokra vonatkozó kompozíciós törvényszerűségeket. Minthogy az egyes épület és az egész város esetében ezek egyaránt az arányosságban fejeződnek ki, nem csodálkozhatunk, ha Scamozzi az arányosság (vitruviusi eredetű) antropomorfiztikus elvét vonatkoztatja az erődítményre is:

„Mert egy erős és jól kigondolt Erődítményen minden részt olyan jól kell elrendezni és azok saját rendeltetése szerint elhelyezni, ahogy a Természet, a dolgok igazi mestere megalkotta és elrendezte a részeket az emberi testen: anélkül, hogy egyiket a másikkal felcserélte volna.”<sup>30</sup>

A Francesco di Giorgiónál már aktualizált vitruviusi elv, úgy tűnik, annyi idősebb elvi érvénnyel rendelkezett, hogy az egész reneszánsz kori teóriát lezáró Scamozzi még mindig eleven gondolatként idézi. Nézete szerint ez az a princípium, amelynek érvényesítése kizárja a tervezői önkényt és szakszerűvé („di certa scientia”) teszi az erődítménytervezést.

E megállapításnak nyilván van kritikái éle is, amit a hadmérnököknek szánt. Az építészek részéről velük szemben valószínűleg meglévő ellenszenv a traktátus más helyein is előfordul. A rajzi ábrázolással kapcsolatban Scamozzi megjegyzi, hogy nem kevesen beszélnek az erődítésekről, a végén aztán kiderül, hogy egyikük sem képes lerajzolni az elmondottakat. Ez – szerinte – azért lehet, „mert hivatásuk inkább a katonai mesterség, semmint a jó rajztudás”.<sup>31</sup> Az építész a történelmi előzményekkel felmagasztalt mesterség/művészet erkölcsi magasából beszél. Kijelentéseinek alapja a mélységes hit az építészeti egységében és tudományos jellegében.

Mint említettük, Scamozzi az erősséget építészeti, városépítési feladatként fogja fel, és ennek megfelelően a város beosztása szempontjából közelít hozzá. Nem azt mondja tehát, hogy az ellenséggel szemben ilyen és ilyen falat, bástyát stb. kell építeni, hanem azt, hogy a puskaporraktárak, kaszárnyák és lóistállók elhelyezéséről ugyanúgy gondoskodni kell, mint a templomok, középületek és mészárszékek helyéről. A hadi készülséget béke idején is a város normális tartozékának tekinti, és – antik példákra hivatkozva – természetesnek tartja a katonaság városon belüli állomásoztatását. A katonai és a „civil” szférát összeegyeztethetőnek tartja a városon belül, és azt tartja kívánatosnak, hogy a katonai dolgok ne zavarják a lakosságot („non apportino incomodo, e disturbo a'proprij Cittadini”). Ezért a létesítményeket a város főútvonalain kívülre tanácsolja elhelyezni.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> SCAMOZZI, Vincenzo, *L'idea della architettura universale*. Venezia, 1615. I. rész, II. könyv, 26. fejt., 191. o.

<sup>31</sup> „... e ciò avviene forse perchè la loro professione, è più tosto al mestier dell'armi che del saper bene disegnare...” Id. kiad. I. rész, II. könyv, 27. fejt., 195. o.

<sup>32</sup> Id. kiad. I. rész, II. könyv, 22. fejt., 177–178. o.

Scamozzi a várost lakott organizmusnak tekinti, amelynek feladata, kezdetektől fogva, a lakók védelme. Ezért logikusnak érezzük, hogy a kérdéskör tárgyalásakor kezdetben a „város erősítéséről” beszél („fortificar la città”), és csak később tér át az erődítményekre (*fortezze*). Logikusnak vesszük továbbá azt is, hogy az alkalmas hely eldöntésénél első szempontként a jó levegőt említi, és ezután sorolja csak fel az alkalmas fekvést, valamint az egyéb gyakorlati kritériumokat.<sup>33</sup>

Az erődtervezés terén építészünk vitathatatlan szaktekintélynek bizonyul. Az alaprajzi sémák közül a három-, illetve négyszögű formát nem helyesli. Az ötszögűtől egészen a tizenhat szögűig összeállítja az alaprajzok rendszerét, megadva az egyes sémák pontos kerületi és területi adatait.<sup>34</sup> Az erődítmények között különböző fajtákat állapít meg: a már említett kétféle *Fortezzan* kívül vannak kisebbek is – ahogy már Cataneónál is láttuk –, a *Rocca*, a *Castello* és a *Cittadella*. Mint megjegyzi, ezek felett eljárt az idő, nem érdemes ilyen kis erődítményeket építeni, mert nem lehet hatékonyan védeni őket.<sup>35</sup>

Ami a város beosztását illeti, szinte teljesen „polgári” szemlélettel találkozunk. Már önmagában az megkérdőjelezi a katonai racionalizmust, hogy a bástyák száma tizenkettő. Ennyi ugyan a hadmérnököknél is előfordul, Scamozzinál azonban ez az egyetlen javaslat szerepel. A katonai építészek általában a kisebb számú bástyát ítélik helyesebbnek, mégpedig a katonák száma miatt: kevesebb bástyához kevesebb várvédő kell.

Ellentmond a hadmérnöki követelményeknek a merőleges utcarendszer. Ez ugyanis lehetetlenné teszi a bástyák központi ellenőrzését. A katonai építészek általában a sugaras utcarendszert részesítik előnyben a bástyák közvetlen megközelítése miatt. Scamozzi a főtér és a kapuk kapcsolatára helyezi a hangsúlyt. A

<sup>33</sup> „Nel fortificar la città si deve haver principalissimo riguardo alla bontà dell’Aria, poi al sito idoneo . . .” Id. kiad. I. rész, II. könyv, 23. fejt., 179. o.

<sup>34</sup> Az erődítmények (*Fortezze*) két típusát különbözteti meg: a kisebbeket, ezek a *Fortezze ordinarie*, és a nagyobbakat, ezek a *Fortezze reali*. Az előbbi erődítményben olyan ágyúk vannak, amelyekhez 12 font alatti golyóbisok kellene: az ilyen ágyúkkal az öt-, hat- és hétszögű erődítményeket lehet sikerrel védelmezni. Az ún. *Fortezze reali* a nyolcszög alaprajzútól alakulnak egészen a szabályos tizenhat szögűig.

A kilencszögű erődítmény adatai a következők (ezt Palmanova miatt tartjuk érdekesnek leírni): sugara (semidiametro) 270 lépés (passa; kb. 472 m), kerülete 1620 lépés (kb. 2835 m), területe pedig 206 112 „felület-lépés” (kb. 360 696 m<sup>2</sup>).

Tekintettel arra, hogy a következőkben néhány adat közlése mindenképpen szükséges lesz, az alábbiakban megadjuk a fontosabb korabeli távolságmértékek egymáshoz való viszonyát, illetve hozzávetőleges mai értéküket.

1 (firenzei) braccio = 58 cm (használatos Toscanában, Milánóban);

1 (velencei) passo = 3 braccia = kb. 175 cm (Venetóban);

1 (római) canna = 1 1/2 passo = kb. 250 cm (Róma, Nápolyi Királyság).

A mértékek részletes táblázatát lásd SCAMOZZI, L’idea, id. kiad. I. rész, I. könyv, 24. fejt. A mai értékekre nézve lásd DE LA CROIX, i. m. 280. o., 70. j.

<sup>35</sup> „. . . a várak és a kisebb erődítmények nem nyújtanak jó védelmet és elegendő helyet a visszavonulásra, mint a komáromi vár Magyarországon és sok más . . .” L’idea, id. kiad. I. rész, II. könyv, 24. fejt., 186. o.

városnak négy kapuja van, és ezektől – a kisebb terek átszelésével – közvetlenül el lehet jutni a főtérre.

Végül, minden térnek zárt sarkú kiképzése van. Ez régi építészeti lelemény, amely a városi térnek a terem hangulatát adja. A korábbi mesterek hasonló törekvései mellett Palladiónál is megfigyelhető ez a tendencia.

Maradt azonban az erődített fal és a városszövet egységének problémája, amelyet Cataneo sikertelenül próbált megoldani. Scamozzi nem néz szembe vele, hanem külön tárgyalja a kettőt. Az erődített falat a maga szakszerű katonai egzaktságával írja le, és két szomszédos bástyát, valamint a közöttük lévő falszakaszt rajzban is ábrázolja. Nem veti fel azt a kérdést, hogy ez a védelmi rendszer miként illeszkedik az utak, utcák, terek városi textúrájához. Ennek oka nyilván az lehetett, hogy erre a kérdésre nem lehetett építészeti választ adni. Saját hadmérnöki tapasztalatokra támaszkodva, a történeti és a kortárs szakértők műveinek ismeretében, úgy tűnik, kifogástalan elveket lehetett alkotni, és hasonlóan kiváló védelmi megoldásokat javasolni, mindezt azonban – legalábbis vizuálisan (vagyis rajzban) – egyelőre nem volt lehetséges egyesíteni a városi kontextussal. Ebből a szempontból tehát fennmaradni látszik a kétféle mentalitás közötti ellentét, amely már Cataneo esetében sem volt áthidalható.

### 7.3. A katonai építész önállósulása

A III. Pál pápa által szervezett római megbeszéléseknek igen nagy hatása volt a katonai építészetre és különösen a katonai építészek önállósulására. Természetesen ez az eseménysorozat nem kiváltója, legfeljebb meggyorsítója volt a folyamatnak, amely a haditechnika rohamos változásával és a nyomában született újfajta igényekkel függött össze. Éppen a római tárgyalásokon jelentkezett az az új típusú tervező, aki kizárólag katonai megbízásoknak tesz eleget, és általános építészeti feladatokat már nem lát el. Ezzel látványosan bekövetkezett az a régen érlelődő „szakadás”, amely az építészsakmán belül elválasztotta egymástól a „katonai” és a „civil” építészeket.

Ha pontosan akarjuk jellemezni a helyzetet, akkor azt mondhatjuk, hogy a katonai építészek kiváltak az építészek közül. Mint láttuk például Scamozzi esetében is, az építészekben kevésbé tudatosodott az új „szakma” megjelenése, ami nem mondható el viszont a katonai építészekről. Deklarálták az építészet új területének létrejöttét, és hirdették a katonai építész emancipációját a „civil” építésszel szemben.

Minthogy Giovanni Battista Bellucci fejtette ki a legkategorikusabban a katonai és nem katonai építészet egymáshoz való viszonyának kérdését, kézenfekvő, ha az ő álláspontját idézzük. Traktátusa, a *Nuova inventione di fabricar fortezze*, halála után látott napvilágot, 1598-ban.<sup>36</sup> Bellucci műve első fejezetében arra a kérdésre, vajon

<sup>36</sup> „Minthogy a San Marinó-i Giovanbattista Bellucci veje volt Girolamo Gengának, úgy ítélem, helyes, ha nem hallgatom el azt, amit el kell mondanom róla. . .” – írja szerzőnkéről

mit kell ismernie az erődöt tervező mérnöknek, azt válaszolja, hogy mind a háborús dolgokat, mind pedig az építészethez tartozó matematikát. Ennek megfelelően kétféle tudás szükséges, a háborús dolgoké, ezt Bellucci „spekulatív”-nak nevezi, és a matematikáé, aminek az „operatív” elnevezést adja. A spekulatív ismeretek a támadás különféle eshetőségeinek kiszámítását, az ágyúk körében való tájékozottságot jelentik, míg az operatív tudás a matematikában, az építészetben és a tervezésben való jártasságot. E kétféle ismeretet azonban – Bellucci szerint – egyetlen ember ritkán tudja megszerezni, ezért az erődöt két szakember fogja létrehozni: az egyik katona lesz, míg a másik a kőművesek „kapitánya” („un buon Capitano maestro di muratori”), az építész. E két szakember elválaszthatatlan, mindkettőnek szüksége van a másikra.<sup>37</sup> De ha valaki mégis mind a két mesterséghez szeretne érteni – fejezi be a gondolatsort Bellucci –, akkor először menjen el a háborúba, és próbálja megérteni, mi a támadás és védelem, majd később, béke idején, igyekezzen megtanulni a matematika és az építészet dolgait, tökéletesítve magát a rajzolásban.

E felfogás értelmében csak hadtudományban jártas katona építhet erődítést, építész erre alkalmatlan, mert mindazt, amit létrehozna, a tüzéség ügyis elpusztítaná.

„Ezért az erődítések nem igényelnek Építészeket, nem lévén szükség sem párkányra, sem antikos gerendázatra, sem levéldiszekre, sem frízekre, mivel az ágyú mindezt füstté változtatja, hanem igenis szükség van erős sarkokra és erős férfiakra.”

„És hogy ez igaz, azt mondom nektek, hogy mindazok az erődítmények, amelyeket Itáliában építészek emeltek a hadmérnökök [*soldati*] tanácsa nélkül, komoly kritikával illelhetők, mint a firenzei, amelyet a piacenzai Antonio Sangallo épített Zanstefano Negro rendeletére, és sok más Itáliában és Itálián kívül, amelyek hiányosságokban, komoly hiányosságokban szenvednek, és ezért a fejedelem, aki erődítményt akar építtetni, hadmérnökök tanácsát kell kérje, valamint azokat, akikre a szükség idején az őrzését bízta, és nem a doktorokét, mert sem vonalzókkal, sem könyvekkel nem lehet harcolni. . . .”<sup>38</sup>

Bellucci határozottan szétválasztja tehát az építész két típusát, lehetetlenné téve minden kapcsolatot vagy átmenetet a kettő között. Nem minden ironia nélkül nevezi az építészeket „építész-doktorok”-nak, besorolva ide mindazokat, akik nem gyakorló hadmérnökök.

---

VASARI a Girolamo és Bartolomeo Genga-életrajzban (Le vite, VI. 330. skk.). Bellucci San Marinóban született 1506-ban, és traktátusának tanúsága szerint működött Franciaországban, valamint Magyarországon, végül I. Cosimo, Toscana nagyhercege szolgálatába állt mint katonai építész. Nem volt hosszú életű, 1554-ben halt meg harci sebesülés következtében.

<sup>37</sup> „. . . io stimo esser cosa conveniente, per voler adurre a perfettione una fortificatione, che il speculativo sia soldato, qual per esperienza di guerra sappi bene speculare, quanto sia il bisogno occorrente. L'altro operativo sia un buon Capitano maestro di muratori, qual habbia qualche buon principio dell'Architettura, e che nell'operar sia bene esperto, ancora che il speculativo ha bisogno dell'operativo, e l'operativo del speculativo, . . .” Nuova invenzione di fabricar fortezze . . . Venezia, 1598. 3.

<sup>38</sup> Id. kiad. 51.

„És ezért [az erődítmények] olyan férfiak kezétől kell készüljenek, akik értenek hozzájuk, békén hagyva az Építész-doktoroktól, egyszóval mindazoktól, akik nem katonák . . .”<sup>39</sup>

Az ő dolguk, mármint az építészeké, a paloták, templomok, síremlékek, párkányok, antikos gerendázatok, lábazatok és oszlopok tervezése, mivel az erődítményekhez erős falak és hasonlók szükségesek.<sup>40</sup>

Bellucci egy merőben új építéstartípusú állít elénk a hadmérnök figurájában. Nincs már szó arról az egyetemességről, amely az építész képzésében – Vitruvius szerint – követelmény lenne, helyébe a specializálódás lépett. Ez az építész már csupán egyetlen feladattal foglalkozik. Szerzőnk, ellentétben az Alberti óta érvényes hagyománnyal, figyelmen kívül hagyja a történelmi előzményeket: az antik építészet és a klasszikus auktorok nem jelentenek többé morális igazolást. A „doktoroktól” való elhatárolódás azt jelenti, hogy nincs szükség az elődök műveinek ismeretére, mivel azokból a mai problémákra úgysem lehet útmutatást kiolvasni.

Bár a katonai építész alakjának és működésének leírásában Bellucci meglehetősen nyers hangnemet használt, véleményével nem állt egyedül. A XVI. század második felében született hadmérnöki traktátusok szerzői többé-kevésbé hasonló nézeten voltak, még ha árnyaltabban és türelmesebben fogalmaztak is. A *Della fortificatione della città* című traktátusban Castriotto a katonai építészetet hasonlóképpen elválasztja a nem katonaitól, és „erős” építészetnek („arte di Architettura grossa”) nevezi. Azt az építészetet érti alatta, amelyet a hadmérnökök (*soldati*) gyakorolnak, „akiket köznapian mérnöknek [*Ingegneri*] neveznek”.<sup>41</sup> Busca szerint<sup>42</sup> az építészetnek az erődítésekkel foglalkozó része a legnemesebb, legnagyobb és leginkább dicséretre méltó, mert mint jószágos anya ölében tartja, átkarolja a város többi részét, biztosítva és őrizve azt. Az erődök megépítéséhez – még mindig Busca szerint – nem elegendő a matematika és az építészeti gyakorlat, hanem mindaz kell, ami az erődítés támadásához és védelméhez szükséges. A köz- és magánépítészetben elkövetett hibák anyagi veszteséggel járhatnak, a katonai építészetben a hibák az emberélet és a város pusztulását okozhatják. Nem elég az építész műveit tanulmányozni, hanem ismerni kell az ágyúk rettenetes hatását az épületekre és az emberekre – fejezi be Busca.

Jóllehet a katonai építészek alapvető álláspontja a tervezés hatáskörét illetően egységes, vannak árnyalatok az egyes részletkérdésekben. De Marchi, aki egyébként traktátusában kísérletet tesz a katonai építészetnek az építészet egészébe történő beillesztésére, elfogadja az építész közreműködését az erődítés megalkotásában. Ezt írja:

<sup>39</sup> Id. kiad. 53.

<sup>40</sup> „. . . pero sara bene che li architetti vadino a far palazzi, chiese, sepoltre, cornise, architrave, base, colonne, foggiami, scudi, termini, maschere et trofei, perche a fortezze convengano bone spale, bone parapetti, bone sortie e bone homeni. . .” Uo.

<sup>41</sup> *Della fortificatione delle città di M. Girolamo Maggi e del Capitan Iacomo Castriotto. . . Venezia, 1564. I. könyv, 9. fej., 18r:* „. . . arte di Architettura grossa, che cosi chiamo io quella de’soldati, che volgarmente in cio son chiamati Ingegneri”.

<sup>42</sup> *Della architettura militare, id. kiad. I. könyv, Előszó, 2. o.*

„Bármilyen Erődítmény vagy Város létrehozásához először egy Építésztt kell keresni, aki el tudja készíteni a rajzokat, és képes vezetni a munkálatokat, aztán egy gyakorlott és a katonai dolgokban jártas Hadmérnököt [*Soldato*], aki ismeri az Erődítmény számára alkalmas fekvést, amely megfelelő védelmet nyújt az ellenség-gel szemben. . .”<sup>43</sup>

A továbbiakban szükség van orvosra, aki meg tudja ítélni a levegő és a víz minőségét, mezőgazdászra, aki megállapítja, hogy termékeny-e a föld, továbbá mérnökre, aki a bányászatban jártas. Kellenek ezenkívül egyéb szakemberek és szakmunkások, akik az építkezés és a későbbi élet szempontjából fontosak (kőműves, pék, asztalos stb.).

A XVI. század második felében tehát végbement a katonai építészettől elkülönülése az építészettől többi területétől, és maguk a katonai építészek határolták el mesterségüket az építészettől „civil” részétől. Ahogy azonban nem volt lehetséges az építésztt teljesen kizárni az erődtervezés és -építés gyakorlatából, ugyanúgy nem lehetett az elmélet terén teljesen elhatárolódni az egy évszázados hagyománytól és a kortárs építészettől. Éppen De Marchi műve bizonyítja, mennyire szükségük volt a katonai teoretikusoknak ezekre az elméleti eredményekre. Míg Bellucci mélyen lenézte a „doktorokat”, De Marchinál azt látjuk, hogy gyakran hivatkozik klasszikus auctorokra (nemcsak Vitruviusra, hanem például Arisztotelészre is). Általában megállapíthatjuk tehát, hogy a gyakorlat terén végbement a katonai építészett függetlenedése, ez azonban nem jelentette a tökéletes elkülönülést. Egyrészt a kor építészei továbbra is kaptak védelmi feladatokat, másrészt a hadmérnöki munka sem volt gyakorolható az építészeti és esztétikai szempontok figyelmen kívül hagyásával.

<sup>43</sup> Della architettura militare del Capitano Francesco de'Marchi... Brescia, 1599. I. könyv, 19. fejj., 5b old.

## 8. Katonai építészek és az új erődváros

### 8.1. A tökéletes erődítmény koncepciója

A modern védekezési módszer alapvető eszköze a bástyás szisztéma volt, amelynek technikáját a XVI. század második felének hadmérnökei igen nagy tökéletességre fejlesztettek. Ennek következtében a bástyákon elhelyezett tüzérséggel teljesen védhető falgyűrűt alakítottak ki. A továbbiakban fontos felismerés volt az, hogy a külső falgyűrű védelmi hatékonysága a belső rendszer, vagyis a városi struktúra milyenségétől is nagyban függ. Így született meg a bástyás falrendszer és a sugaras belső úthálózat szintézise (38. kép). A bástyás védelmi szisztéma és a középpontos-sugaras városi séma összekapcsolása valószínűleg nem a rajzasztalon ment végbe,<sup>1</sup> a század második felében mindenesetre elmélet és gyakorlat szintjén egyaránt általánosan elterjedt, és a minden tekintetben kifogástalan erődítésnek ez lett az alapja.

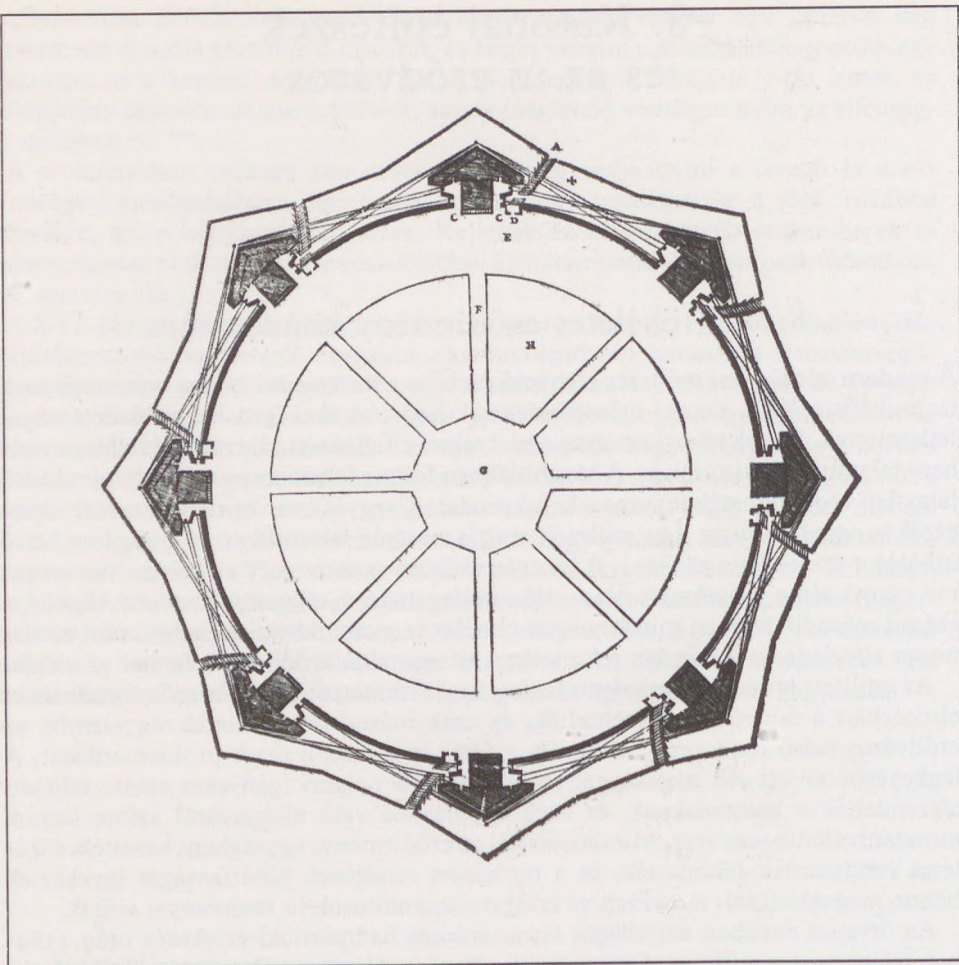
Az említett korszak nagyszámú hadmérnöki traktátusában a szerzők figyelmüket elsősorban a falgyűrűnek szentelték, és csak másodsorban vették figyelembe az erődváros belső rendszerét, az utcák, a főtér és a kisebb terek problematikáját. A legkevésbé az ott élő lakossággal foglalkoztak: a polgári igényeket szinte teljesen alárendelték a katonaiaknak, és ezek egymáshoz való viszonyáról szinte semmi mondanivalójuk sem volt. Mindazonáltal az erődítményt egységként kezelték, tökéletes rendszernek tekintették, és a természet rendjének hibátlanságát igyekeztek benne megvalósítani: ennyiben az építészetteoretikusok jó tanítványai voltak.

Az ötvenes években napvilágot látott számos hadmérnöki értekezés után 1564-ben jelent meg a műfaj első komolyabb alkotása, Giacomo Castriotto és Girolamo Maggi műve.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> DE LA CROIX [Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy. The Art Bulletin, Vol. XLII, No 4 (Dec. 1960), 276/60. j.] szerint a franciák által épített erődváros, Villefranche-sur-Meuse alaprajzában (1544-46) már megfigyelhető ez a tendencia. Tervezője a bolognai származású Girolamo Marini volt. Traktátusában Castriotto az itt látottakat használhatta fel, hiszen maga is a francia király szolgálatában állt. Lásd erre nézve MAGGIOROTTI, L. A., *Architetti e architetture militari*. I-III. Roma, 1933-1939. II. 28. és SIMONCINI, G., *Città e società nel Rinascimento*. I-II. Torino, 1974. II. 146.

<sup>2</sup> Giovanni Battista Zanchi műve, a *Del modo di fortificare le città*, 1554-ben jelent meg Velencében, majd 1559-ben a római megbeszéléseken is részt vett híres „kapitány”, Mario Savorgnané: *Arte militare*. . . Jelentek meg latin nyelvű hadmérnöki értekezések is; így pl. Giulio Ferretti munkája, a *Consiglia et tractatus* (Venezia, 1562), amely később *De re et*

38. Az új típusú bástyás falrendszer és a közép-pontos-sugaras séma szintézise, 1598



Tanúi lehetünk, mint teremtik meg a szerzők a tökéletes erőd koncepcióját, sajátos egységgé ötvözve a falgyűrű katonai-műszaki, valamint a város belsejének urbanisztikai-esztétikai problematikáját.

*disciplina militari* címen ismét napvilágot látott. Ilyen előzmények után ugyancsak Velencében adták ki a *Della fortificatione delle città* című művet, amely alapvetően Castriotto munkája, és amelyet Maggi alaposan kiegészítve rendezett sajtó alá. A kettős szerzőség meglátszik a művön. Maggi az erődítés általános kérdéseiről ír, és szövegrészeit elkülönítve közli a többitől. Castriotto a valódi szakember, és neki tulajdonítható valószínűleg az összes rajz is. A mű teljes címléírása: *Della fortificatione delle città di M. Girolamo Maggi e del Capitan Iacomo Castriotto Ingegniero del Christianiss. Re di Francia Libri III... In Venetia, Appresso Rutilio Borgominiero, e al segno di San Giorgio, M D LXIII.*

A mű elején megtörténik az erődítmény és a város definiálása, helyesebben csak a városról van szó, amelyről a későbbiekben derül ki, hogy egyben erődítmény is. Maggi – az elméleti fejtegetések szerzője – a város létrejöttét az emberi közösség létrejöttével hozza összefüggésbe. Arisztotelészre hivatkozva állapítja meg, hogy az ember a civilizáció szülötte (*animale civile*), és társadalomban tud csak élni. Ami a város helyét illeti, Vitruvius véleményével egyezően az egészséges levegőt mondja a legfontosabbnak, és csak második szempontként említi a védelmet.

A kisebb erősségek (*cittadella, rocca, castello*) városhoz való viszonyában szinte a XV. századi építészek nézetét halljuk visszhangozni, amikor az emberi test analógiáját említi a szerző:

„Lévén a város az emberi testhez hasonlatos, amint annak legmagasabb pontján ott van a fej, ahonnan a testet kormányozzák és uralják, ennek megfelelően úgy kell eljárni, hogy az erősség [*Rocca*] a városban legyen, és olyan helyre tervezve, ahonnan az egészet uralják és ellenőrzik, továbbá erősebb legyen, mint a város.”<sup>3</sup>

Mint látjuk, e kisebb erősségek szerepe inkább a városi lakosság féken tartása, semmint a külső támadás visszaverése.

Ami a város alaprajzi formáját illeti, a három- és négyszög alkalmatlan, mivel ezeknél a bástyák túl hegyesek.<sup>4</sup> Az ötszög már jobb, és minél több szögű az alaprajz, annál kedvezőbb a forma. Ahogy a sokszögű forma közelít a körhöz, úgy lesz nagyobb a területe, és jut több hely a lakosoknak („tanto più sarà capace d’habitationi”). Ez azonban csak az egyik előny. A másik az, hogy növekszik a sarkok szöge, következésképp nagyobb szögű bástyákat lehet rájuk építeni. A másik szerző, Castriotto megjegyzi, hogy szerinte a nyolcszög a legjobb forma, amely minden fekvés esetén alkalmazható.<sup>5</sup>

A védelem problematikája tulajdonképpen két alapvető kérdéskörre oszlik, a falszakaszokéra és a bástyákéra. A szerzők arra keresik a választ, milyen hosszúnak kell lennie a bástyák közötti falnak (*cortina*). Maggi nem tartja célszerűnek a *reale* (‘nehéz’) és *non reale* (‘könnyű’) megkülönböztetést a falakra vonatkoztatni; mint írja, a *non reale* ágyúk gyengék, tehát csak a nehezekkel érdemes foglalkozni (*Artiglieria grossa = reale*). Végeredményben 250–300 braccio (145–174 m) hosszú falat tart szerencsésnek.<sup>6</sup> Castriotto véleménye megegyezik ezzel: ő a két bástya közötti távolságot 157 canna (azaz 142,5 m) távolságban határozza meg.<sup>7</sup> Az említett falszakaszt általában egyenesnek írják le, és nem helyeslik a befelé megtört fal-megoldást. Castriotto kivétel ez alól, ő helyesli nemcsak a megtört, hanem a meghajlított falak alkalmazását is („le cortine oblique, e ripiegata in dentro”).<sup>8</sup>

A másik fontos kérdés a bástyáé. Ék alakú, két oldalának végén ágyúállásokkal rendelkező elem. Minthogy a formája ekkorra már konvencionálissá vált, a szerzők

<sup>3</sup> Id. kiad. I. könyv, 6. fej., 12v.

<sup>4</sup> „... e cantoni di tai forme disegnar e Balluardi, le punte loro vengono ad esser troppo acute, massimamente nelle forme triangolari...” Id. kiad. I. könyv, 3. fej., 7v.

<sup>5</sup> Id. kiad. II. könyv, 10. fej., 51v.

<sup>6</sup> Id. kiad. I. könyv, 11. fej., 24v.

<sup>7</sup> Id. kiad. I. könyv, 15. fej., 35v.

<sup>8</sup> Id. kiad. II. könyv, 10. fej., 51r.

az alapterülete és oldalmérete tekintetében igyekeznek szabályokat megállapítani. Minthogy a csúcs hajlásszögét nem lehet abszolút értelemben megadni, az említett adatokat az egyes sokszög formákhoz kapcsolják a szerzők. Így Maggi egy hatszögű városalaprajznál például 16,5 canna (kb. 40 m) oldalhosszat ad meg.

A főkaputól a város belseje felé haladva, Maggi leírása szerint, széles utca következik, amely valójában egy térség. Ezen a téren két ágyúállás helyezkedik el. Érthető módon Maggi nem tanácsolja, hogy magánházak ablakai nézzenek ide. Szerzőnk elutasítja, hogy az utcák a kapuktól egyenesen a főterre vezessenek: ha ugyanis az ellenség valahogy bejut a városba, azonnal a főtéren terem, hacsak a megtört vonalú utcákon nem találkozik valami ellenállással.<sup>9</sup> Látjuk, az utcák megtörésének régi hagyománya mint kap új értelmet a katonai szemléletben.

Az utcák rendjéről a két szerzőnek nem egyezik a véleménye. Castriotto – Maggi megfigyelt nézetével ellentétben – az egyenes utcákat javasolja, és rajzain sugaras útrendszerű városalaprajzokat közöl illusztrációkként.

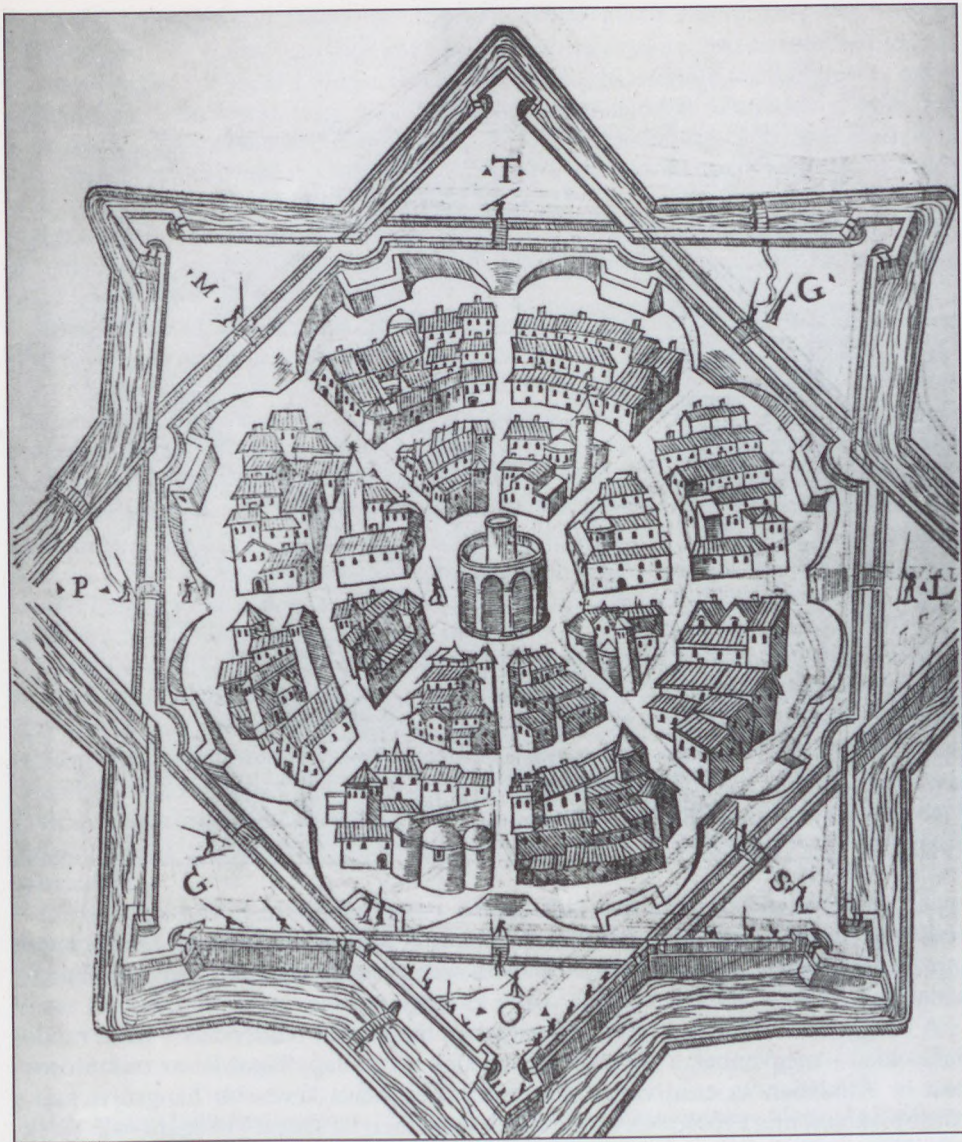
A Castriotto által legjobbnak tartott nyolcszögletű forma (39. kép) két, 45 fokkal elforgatott négyzetből jön létre (mint annak idején Filarete nyolcszöge). Nyolc utca vezet a kör alakú főterre, amelynek közepén hengeres, toronyszerű építmény áll. Castriotto szemléletének kettősségét fejezi ki a város beosztásának indoklása: az utcák rendje és a tér kialakítása ugyanis egyszerre hivatott szolgálni a városlakók kényelmét és a védelem igényeit. Mint Castriotto írja, az utcákat a nyolc szélirány szerint alakította ki, hogy minden lakó megtalálja a kényelmét, és mindegyiküknek legyen a térre vezető utcája. Védelmi szempontból a tér és az utcák azért vannak így szervezve, hogy a középponti torony magasából az utcákon oda lehessen látni az egyes bástyákhoz.<sup>10</sup> Castriotto esetében tehát a sugaras-középpontos városi séma „militarizálásának” klasszikus példájával állunk szemben: tanúi vagyunk, mint lesz az utcák irányának meghatározója a bástyák elhelyezkedése (és mellékesen a szélirányok is), valamint hogyan kerül a város középpontjába egy katonai megfigyelőtorony.

Érdeemes ennél a toronynál megállni egy pillanatra. Mint látjuk, más rendeltetése van, mint az eddig látott példákon volt, és ez a szerepváltás jelképesen is felfogható. Ha az utópiák esetében a város közepére kerülő főtemplomnak meghatározó jelentősége volt a város/állam rendje és kormányzása szempontjából, nincs ez másként a jelen esetben, a katonai teóriákban sem. Tulajdonképpen a „középpont meghódításának” egy újabb esetével találkozunk. A különbség csupán annyi, hogy itt nem a kormányzást is ellátó papok „foglalták el” a város középpontját, hanem a katonák, akik valószínűleg ugyanolyan hatalmi viszonyban vannak a lakosokkal, mint a teokratikus rendszer papjai voltak.

<sup>9</sup> Id. kiad. I. könyv, 8. fejj., 16v és alább.

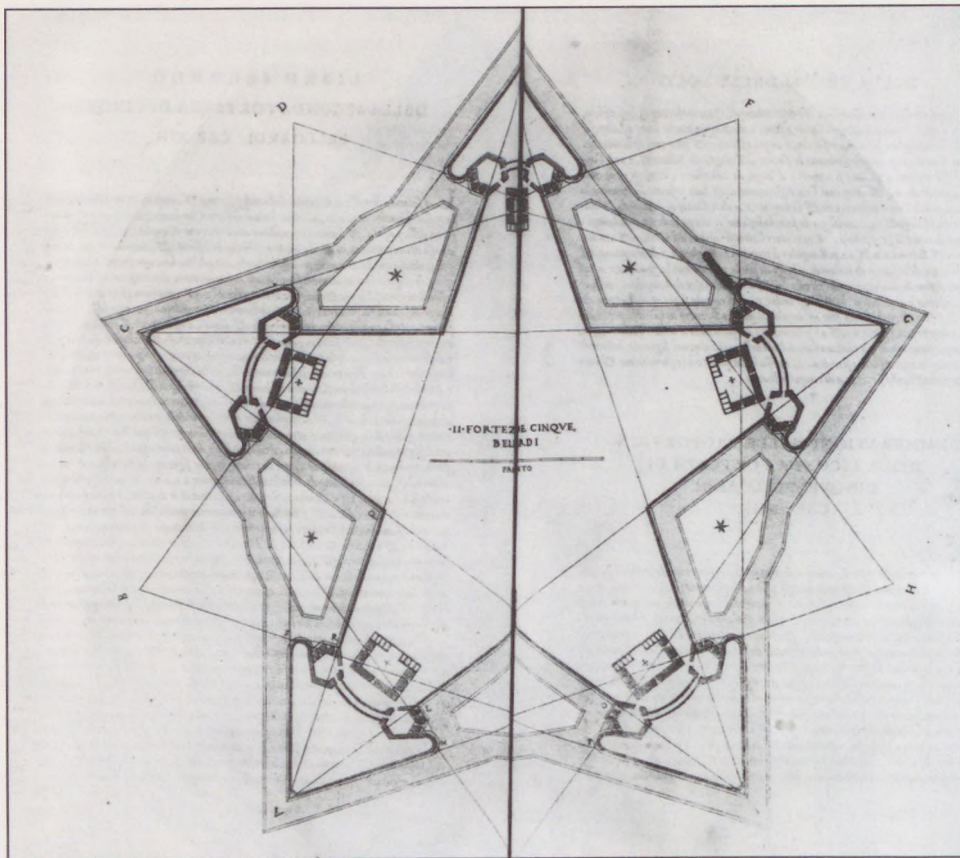
<sup>10</sup> „...ella vien posta à gli otto venti, à causa ch'ogni habitante si possa accomodare secondo il suo bisogno, e per dimostrare ancora come ciascuno ha la sua strada volta alla piazza, e come stando uno nella tribuna e altezza che è nel mezzo, vede per ogni strada tutti i Balluardi, à quali può mandar aiuto, quando facesse bisogno.” Id. kiad. II. könyv, 10. fejj., 51v.

39. Girolamo Maggi  
és Jacomo Castriotto:  
Nyolcszög alaprajzú  
erődített város, 1564



Abból a kevés utalásból, amely a városi lakosságra vonatkozik, csak néhány felületes megállapítást szűrhetünk le. Az mindenestre nyilvánvaló, hogy nem „társadalomról” van szó. A másik jellegzetesség, amit megfigyelhetünk, az az igények elhatárolása. Igazi igényei ugyanis csak a védelemnek vannak, a lakossági szempontok ennek alárendelődnek. Igaz, ez így nincs megfogalmazva, aligha valószínű azonban, hogy ennek az átgondolt védelmi rendszernek bármily jelentéktelen

40. Galasso Alghisi:  
Ötszögű város alap-  
rajza, 1570



részét is megváltoztatnák a lakók érdekében. A számukra kedvező körülmények ugyanis egytől egyig egybeesnek a védelem szempontjaival, egyéb igényekről pedig nincs szó.

A Maggi és Castriotto által írt traktátusban megfigyelt tendenciák – némi módosulásokkal – megvannak a következő évtizedek során napvilágot látott traktátusokban is. Általában az erőd/város belsejének megoldása kevesebb hangsúlyt kap a továbbiakban, míg erősödik a védő falgyűrű geometriai szabályosságára való törekvés. Ez utóbbi irányzat legmarkánsabb képviselője Galasso Alghisi volt, akinek műve, a *Delle fortificationi libri tre* 1570-ben jelent meg Velencében.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Galasso Alghisi da Carpi életrajzi adatai bizonytalanok. Már a harmincas években neves hadmérnöknek kellett lennie, mert ő is meghívást kapott a római erődítésekkel foglalkozó megbeszélésekre. Ezeken a kezdetektől (1534) részt vett. Vö. GUGLIELMOTTI, A., *Storia delle fortificazioni nella spiaggia Romana*. Roma, 1980. 321., MAGGIOROTTI, i. m. II. 28. skk.

Alghisi a Maggi–Castriotto-féle bástyás, csillag alakú alaprajzot alakítja mind tökéletesebbre,<sup>12</sup> és szinte elvont geometriai problémának tekinti az erődített városfal kialakítását. Az általa javasolt változatok szabályos mértani szerkesztések, amelyekben semmi sem utal arra, hogy ezek valójában városok lennének: a falgyűrű határolta terület minden esetben üres (40. kép). Az Alghisi által képviselt tendencia már a kortársak részéről is sok kritikát kapott, és tulajdonképpen magányos kezdeményezés maradt az erődtervezés irányzatai között.

Két további hadmérnök-szakíró a Maggi–Castriotto által alkalmazott séma további lehetőségeit igyekszik kiaknázni, Alghisitól eltérően új megoldásokat keresve a belső városi struktúra problémájára.

Közülük Antonio Lupicini traktátusa, az *Architettura militare...* jelent meg előbb, 1582-ben Firenzében,<sup>13</sup> míg Bonaiuto Lorinié, a *Delle fortificazioni...* 1596-ban, Velencében.<sup>14</sup> Mindketten az erődített falgyűrűből indulnak ki, és ehhez alkalmazzák a belső városi struktúrát. Ez főként az utóbbi szerzőre érvényes, akinél a városbelső szinte vázlat a külső falgyűrű kidolgozottságával szemben. Érdekes megfigyelni – és ezért említjük együtt őket –, mint hangsúlyozzák mindketten a főtemplomot a város központi terén: ez az egyetlen azonosítható épület városalaprajzaikban (41., 42. kép). A latinkereszt alaprajzú templomok egyikükénél sem foglalják el a város mértani középpontját, hanem egy azzal összefüggő téren állnak. Lupicini üresen hagyja városa főterét, míg Lorini talán az előzőekben megismert toronyépítményhez hasonló megfigyelőt helyez el rajta.

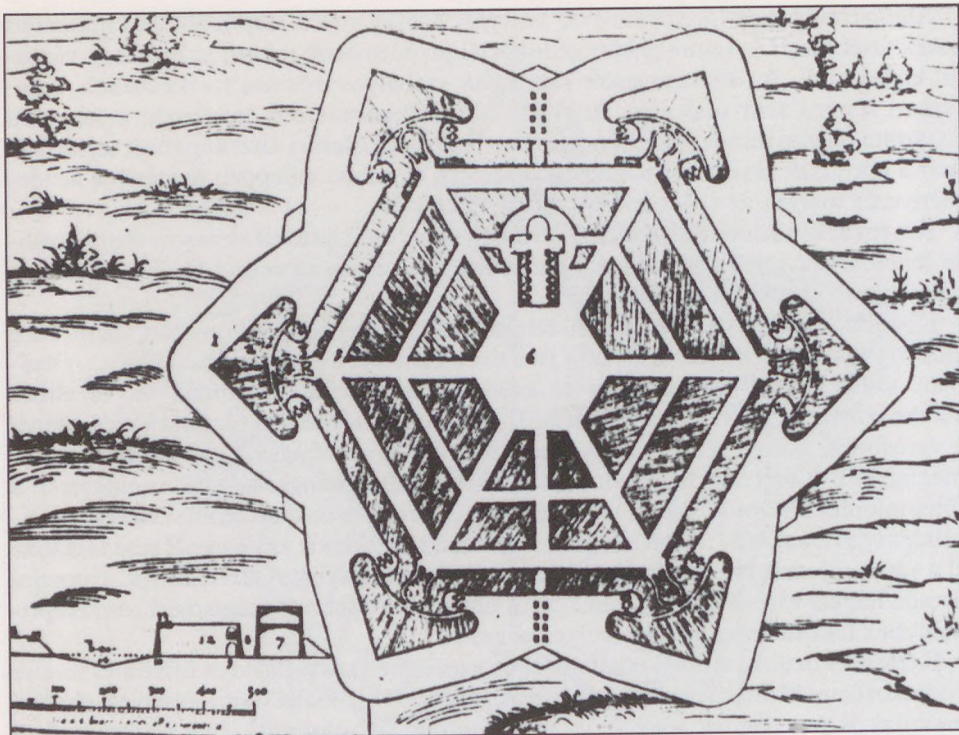
Kettejük közül Lorininál található több szövegbeli utalás a város útjaira és tereire vonatkozóan. Mint írja, először a város főutcáit kell kialakítani, amelyek egyben hadiutak is (*strade dell'arme*). Aztán a főteret a templommal, és a főterre befutó utcákat, amelyek összeköttetést létesítenek egy-egy bástyával. A város főterét – írja Lorini – árkádosra kell építeni, és itt épülnek a város előkelő palotái. Ezekben valószínűleg a katonai vezetők (*Signori Capi*) laknak, akik innen állandóan szemmel tudják tartani a bástyákat („possono in ogni occorrenza vedere tutti i predetti baluardi”).

Lorini elvei között újra felbukkan a Maggi által már kifejtett követelmény, hogy a kapuktól az utcák ne vezessenek közvetlenül a főterre. Azt írja, „sok szempontból nem jó, ha a városkapun belépve közvetlenül felfedezhetők az Erődítmény vagy Város fő részei, és ilyen rövid és egyenes utcán minden akadály nélkül végig lehet

<sup>12</sup> ALGHISI (*Delle fortificazioni...*, I. 9) plágiummal vádolja Girolamo Maggit és Castriotto-t, amiért a csillagformát saját megoldásuként szerepeltetik, holott az az ő ötlete volt eredetileg. Alghisi nyilván jóhiszeműen gondolta sajátjának az ötletet, de az már szerepel többek között az idézett, Antonio da Sangallo-féle rajzon (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Dis. Arch. 1245) is. Vö. DE LA CROIX, i. m. 275/54.

<sup>13</sup> Lupicini Itáliában és külföldön egyaránt működött. Többek között járt Magyarországon is. Lásd MAGGIOROTTI, i. m. II. 29.

<sup>14</sup> M. D'AYALA (*Bibliografia militare italiana antica e moderna*. Torino, 1854. 104.) szerint Lorini traktátusa először 1592-ben jelent meg, ebből azonban szinte alig maradt példány.



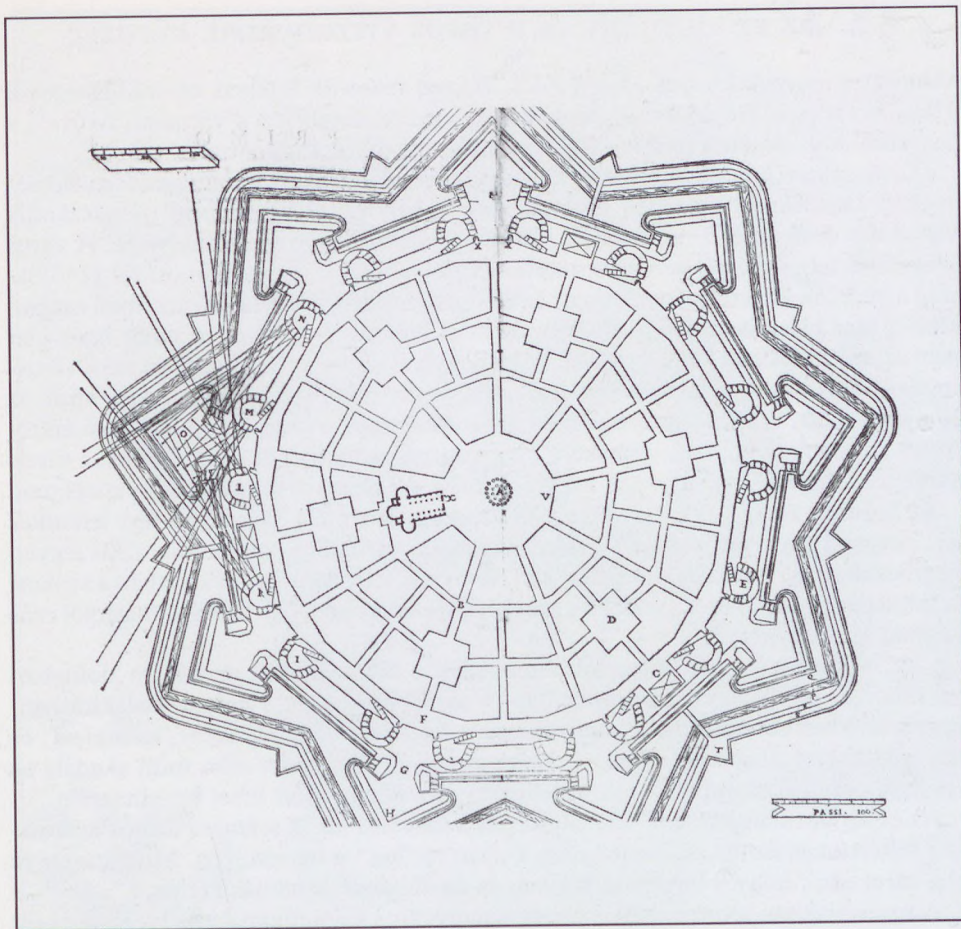
futni”.<sup>15</sup> Az elvnek megfelelően a városba vezető három kapu egyikétől sem lehet közvetlenül a főtérrre jutni.

Lupicini és Lorini műveiben nyilvánvaló az azonosság az erődített falgyűrű és a városbelső megítélésében. Míg a bástyarendszert egy alapvetően technikai-katonai törekvés alakítja ki, addig az úthálózat csupán absztrakt geometriai sémaként jelenik meg. Ez utóbbinak csak az a szerepe, hogy biztosítsa a bástyák közvetlen megközelíthetőségét a főtérről.

Már az eddigiekből is látszik, hogy a hadmérnökök által leírt erődítmény nem tisztán katonai létesítmény. Azt nem lehet általában meghatározni, hogy milyen mértékig gondolták katonainak, és mennyire polgári jellegűnek. Ez azért van így, mert a szerzők többnyire nem tisztázták, tulajdonképpen mit értenek erődítményen, vagyis fogalmilag az mennyire önálló, várostól független valamit fejez ki. S ha tisztázták is közülük egyesek, az vagy természetlen absztrakcióhoz vezetett, vagy a meghatározást nem lehetett következetesen érvényesíteni. Itt minden bizonnyal két tendencia érvényesüléséről van szó, amennyiben a katonai tervezők a tökéletes erőd kidolgozásában igyekeztek függetlenedni a várostól, annak építészeti, urbanisztikai

<sup>15</sup> LORINI, Le fortificationi . . . , I. 12.

42. Bonaiuto  
(Bounaiuto) Lorini:  
Középpontos-sugaras  
városi séma, 1596



és szociális problémáitól. Minthogy azonban az erődtervezés során számos építészeti és városépítési eredményt használtak fel, ez a függetlenedési törekvés nem volt maradéktalanul megvalósítható. Az erődítmény tehát szükségképpen bizonyos mértékig város is volt. Ez valószínűleg csak részben tulajdonítható a középpontos-sugaras városlaprajz alkalmazásának, hiszen érvényesülhettek más elméleti és főként gyakorlati megfontolások is. További gondolatmenetünkben nem is ez a kérdés foglalkoztat bennünket, hanem az, hogy az erődítés milyen mértékig maradt város, és ennek következtében a későbbi szerzők műveiben miként mutatkoznak meg a sajátos, hadmérnöki módon tárgyalt urbanisztikai témák.

## 8.2. Az erődítmény és a város viszonyának kérdése

Mindazon szerzők között, akik a XVI. század második felében az erődítményről írtak, Francesco De Marchi<sup>16</sup> foglalkozik legrészletesebben a várossal. Műve<sup>17</sup> a hadmérnökök elméleti munkásságának legfontosabb dokumentuma.

Míg az eddigi szerzőknél utalások formájában találkoztunk a klasszikusok véleményével, De Marchi esetében egészen más a helyzet: ő közvetlenül támaszkodik Vitruvius, Alberti és Francesco di Giorgio építészeti és esztétikai elveire. A város leírásában teljes mértékben az ő nézeteiket reprodukálja, és csupán ott tér el tőlük, ahol a védelmi követelmények miatt ez elengedhetetlen. De Marchi azonban csupán idézi a már klasszikussá vált elveket, de nem fejleszti tovább őket, tehát igazi újat nem mond a várossal kapcsolatban. Minthogy valójában erődtervező és nem város-építész, közömbös a társadalom iránt, így csak pontosan elismétli azt, amit az építészek írtak. E fogyatékosága mellett vitathatatlan erénye, hogy a katonai építészetet igazi építészeti diszciplínaként akarja megfogalmazni, és – ellentétben a türelmetlenül újító kollégáival – azt a hagyományhoz igyekszik minél inkább közelíteni.

Az erődítés koncepciójában imént említett kettősség De Marchinál úgy jelentkezik, hogy ugyan erődítményről (*fortezza*) ír, de városról gondolkodik. „Mi legyen az erődítmény?” – teszi fel a kérdést az I. könyv 2. fejezetében. A válaszban a szokott kettősséggel találkozunk: egyfelől a lakók minél kényelmesebb hajléka, másfelől erős katonai létesítmény.

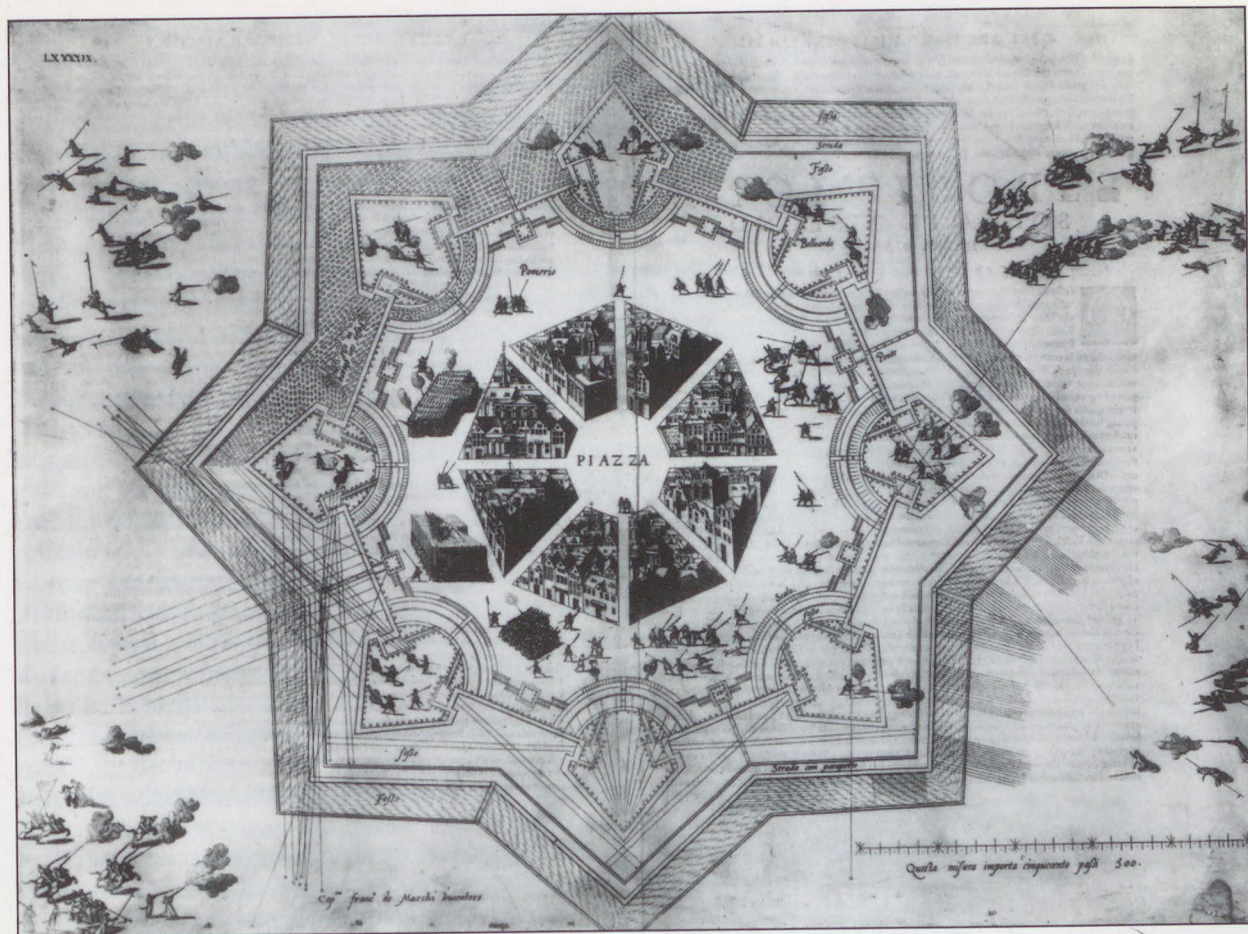
„Az erődítmény nem más, mint menedék a lakóknak, és ez három dologban jelentkezik, az emberek biztonságában, a jó fekvésben és a helyes kialakításban: vagyis árokkal, ellenrézsűvel [*contrascarpa*], falakkal, földbástyákkal [*terrapieni*] és bástyákkal való megerősítésben. . . Ezért az Erődítmény nem más, mint akadály az ellenség erejével szemben, és az erődítmény sokféle módon lehet bevehetetlen.”

Az erőd/város alapításánál De Marchi is a majdani lakók számára fontos környezeti feltételeket említi elsőként, tehát a „városjelleg” a hangsúlyos. Mint írja, arra kell törekedni, hogy a levegő jó legyen, és ne fújjanak ártalmas szelek.

A továbbiakban a város, helyesebben a nagyváros vagy főváros elhelyezésénél azt javasolja, hogy kerüljön az ország közepére. Ebben tulajdonképpen Platón, továbbá Alberti nézetét ismétli meg. Ami a város nagyságának kérdését illeti, az eddigiekkel ellentétben a védelmi megfontolásokat veszi alapul (I. 6 és II. 3). Felfogása szerint a nagyobb várost könnyebb védeni, mégpedig több okból. Először is, mivel a bástyák között így nagy a távolság, a tűzéréség jobban érvényesül. Minthogy nagyobbak a bástyák, lényegesen tágasabb hely van az ágyúk mozgására. Végül egy nagy

<sup>16</sup> Francesco De Marchi 1504-ben született Bolognában. Mint hadmérnök működött Toscanában, Rómában és Itálián kívül is, főként Németalföldön. Elsősorban katona és hadmérnök volt, a tollforgatásban autodidakta (harminckét éves korában tanult meg írni). A traktátus teljes kiadását 1576-ban bekövetkezett halála miatt nem érte meg. Lásd MAGGIOROTTI, i. m. II. 32.

<sup>17</sup> Della architettura militare del Capitano Francesco de' Marchi Bolognese, Gentil' Huomo Romano, libri tre. In Brescia, M D XCIX [1599], Appresso Comino Presegni, Ad istanza di Gasparo dall'Oglio.



erődítmény megvívásához hatalmas költségek kellenek, mert nagy hadsereget kell mozgósítani.

Nagyra becsült elődeinek véleményét oly híven követi, hogy a város alaprajza számára a kört tartja a legmegfelelőbb formának.

„Az összes fekvés közül, amelyet erődítés céljából választani lehet, az lesz tökéletesebb és a többinél alkalmasabb, amelynek kör alakja lesz” (II. 4).

Mint gyakorló mérnök azonban jól tudja, hogy ez a forma az ágyúkkal szemben nem megfelelő. Ezért hozzáteszi, hogy védelmi szempontból bizony kellenek a sarkok, ahol a szükséges bástyákat elhelyezik.

A város belső rendszerének leírásában De Marchi egy tökéletesen megkonstruált középpontos elrendezésű, sugaras útszerű sémát tár elénk (43. kép). Szinte pontosan olyat, amilyen Castriottónál is szerepel. A különbség talán az, hogy De Marchi összességében lényegesen „lakhatóbb” várost ír le, és a város középpontjá-

43. Francesco De Marchi:  
Sokszögű városalaprajz,  
1599

ból elhagyja a katonai megfigyelőtornyot. Részletesen tárgyalja a világi és egyházi épületeket, gondosan számba veszi a különféle intézmények, mesterségek rendjét a városi életben, és igyekszik egységbe foglalni a polgári és katonai létesítményeket. Ez utóbbi vonatkozásban leginkább Vincenzo Scamozzihoz hasonlít.

Az I. könyv 30. fejezetében van szó a város beosztásáról. A főtér a város közepére kerül, formáját azonban nem tudjuk meg. Ide futnak be a kapuktól vezető egyenes utcák, amelyek kisebb tereken haladnak keresztül, és ezekből a terekből további, a tér körül futó körutak indulnak. A Fejedelem vagy a Signoria palotája a legszebb helyre épül, a város középpontjába, és mellette épül fel a város főtemploma (*Chiesa Cathedrale*), árkádsorral körülvéve („con molte loggie all’intorno”). Ezután mindjárt a katonai őrség (*Servitori e Guardie de Soldati*) épülete következik, amelyben gyalogság és lovasság számára egyaránt elegendő helyet kell kialakítani. A városközpont közelébe kerül továbbá a fegyvertár, a tüzérség, minden muníciójával, valamint a lőportár.

De Marchi a továbbiakban a különféle épületeket veszi sorra. A városközpont közelébe helyezi a bíróság palotáját, a bank épületét (*Cambij*), továbbá a pénzverdét, a vámházat és a sóhivatalt. Ezt követik a templomok, a szerzetesi konventek és az apácázárdák, a kórházak, a testvériségek és egyéb jámbor helyek, az iskolák, az akadémiák, az egyetemek (?) („le Sapienze dove si legge pubblicamente”), majd a könyvtárak, a nyomdák, a magtárak, a malmok, pékségek, mészárszékek, halboltok, az ünnepek megtartására alkalmas helyek, vízvezetékek a víziünnepek (*feste Navali*) rendezéséhez, fűtőházak (?) (*Stuffe*), fürdők, állatvásártér, kocsmák és más, hasonló épületek, a város minden részében szétosztva. Arra mindenképpen ügyelni kell – írja De Marchi –, hogy kenyér, bor, fa, hús, zöldségek és gyümölcs a város minden részében kapható legyen. Ezeket leginkább a tereken kényelmes árusítani. Szerzőnknek arra is van gondja, hogy a „piszkos dolgokat” a városfal közelébe telepítse, ahol a víz (a csatorna?) kifolyik a városból.

E felsorolás ugyanazt a jelenséget vetíti elénk, amelyet az építész-városteoritikusoknál már észleltünk: a valóságos épületek (templomok, kórházak, mészárszékek) vegyülnek klasszikus vagy merőben képzeletbeli létesítményekkel (fürdők, víziünnepelemek vízvezetékei stb.). De Marchi tehát észrevehetően elszakad a hadmérnököknél megszokott száraz realizmustól, és követi az építészetteoretikusok humanista elveken nyugvó elképzeléseit. Mindehhez elméleti alapvetést igyekszik alkotni, amelyben természetesen ismét csak humanista elődeinek nyomdokain jár.

A gyakorlat és az elmélet viszonyáról éppen az ellenkezőjét mondja annak, mint amit Bellucci állított: az építésznek szüksége van a filozófiára, mert ennek tanulmányozása teszi alkalmassá a lelkét arra, hogy a nagy vállalkozásokat végrehajtsa. Ebben – és elméleti kinyilatkoztatásainak nagy részében – Vitruviusra támaszkodik, s a II. könyv 38. fejezetében szinte követelményként írja elő: akik építészek, azoknak olvasniuk kell a „jó” Vitruviust („il buon Marco Vitruvio”).

De Marchi szerint az alkotás alapja a tapasztalás: „Minden művészet a tapasztalatból születik” – jelenti ki.<sup>18</sup> A dolgokban három tényező hat, az isteni, a természeti

<sup>18</sup> II. 36. „Nasce ogni Arte dalla esperienza. . .”

és a művészi, azaz Isten, a természet és az ember. E hármasságban De Marchinál nincs meg a természetnek tulajdonított azon tökéletesség, amely a manierizmus előtti művészetteóriában általános. Az arányosságról szólva elismétli a tételt, hogy az nem más, mint az emberi testen lévő harmónia,<sup>19</sup> amely tökéletes valami. Ezután hozzáteszi, hogy az arányosság a természetben van meg először és aztán a művészetben, míg aránytalanság csak a természetben. Az, hogy a természet képes „hibázni”, s hogy az elme által teremtett mű tökéletesebb, mint ami a tapasztalat útján hozzá eljutott, a manierista esztétika elvei között szerepel. De Marchi ezek szerint nem csupán a korábbi teoretikusok műveit használta, hanem merített saját korának, a XVI. század második felének művészetelméleti munkáiból is.

Míg az első két könyvben a városban van a hangsúly, a harmadik könyvben De Marchi az erődítmények részletes tárgyalását adja. Itt mutatkozik meg igazi hadmérnöki karaktere: a közölt város/erőd-terveken a következetes funkcionalizmus uralkodik, és a szerző az esztétikai megfontolásokat (pl. szabályosság), valamint az urbanisztikai szempontokat (pl. útszabályozás) alárendeli a katonai igényeknek. Így igen sok szabálytalan alaprajzú várostervvel találkozunk, és a merőleges utcarendszernél is érvényesül a bástyáknak a főtérről való közvetlen összekötésének követelménye. Az itt közölt alaprajzi javaslatok megmutatják, mennyire alakultak ki ekkorra már az erődtervezés „urbanisztikai” alapszabályai. Az egyik ilyen az alaprajz sokszögű formája, amelynek azonban nem kellett szükségképpen szabályosnak lennie. A másik szabály, hogy a főtérről való közvetlen összekötésnek követelménye. Az itt közölt alaprajzi javaslatok megmutatják, mennyire alakultak ki ekkorra már az erődtervezés „urbanisztikai” alapszabályai. Az egyik ilyen az alaprajz sokszögű formája, amelynek azonban nem kellett szükségképpen szabályosnak lennie. A másik szabály, hogy a főtérről való közvetlen összekötésnek követelménye. Ezt a szabályt a hadmérnökök akkor is érvényesítették, ha történetesen ezzel a merőleges úthálózatba egy átlós rendszert kellett beleszerkeszteni.<sup>20</sup>

A hadmérnöki traktátusok XVI. századi nagy sorozatát a milánói Gabriello Busca már említett, 1601-ben megjelent, *Della architettura militare* című munkája zárja le.<sup>21</sup> Tekintve, hogy esetében egy ténylegesen kései műről van szó, benne a hosszú évtizedek alatt kiérlelt megoldások higgadt előadását találjuk.

Busca a klasszikus szerzőket ugyanúgy ismeri, mint a kortársakat, és mindenkit érdeme szerint értékeli: úgy tűnik, a század végére elenyészett az az ellentét, amit – túlzó módon – hadmérnökök és „doktorok” között szítottak egyes katonai építészeti. Ennek – sok más mellett – az is oka lehet, hogy a katonai építészeti önbizalma

<sup>19</sup> II. 64. „La proportione si trova nell' huomo, il qual sia formato senza macula nel corpo, e ancora nella virtù e sostanza, e nella qualità, e in più altre cose. . .”

<sup>20</sup> III. 100., a rajz a 162v oldalon.

<sup>21</sup> Gabriello (vagy Gabrio) Busca, ágyúöntő, tüzérségi szakember és katonai építész, 1540 táján született Milánóban. Élete nagy részét Észak-Itáliában töltötte, és mint hadmérnök dolgozott, egy ideig a spanyolok szolgálatában. Vö. MAGGIOROTTI, i. m. II. 29. skk. Traktátusa a leglogikusabban felépített elméleti mű, amely a fél évszázad során ebben a témakörben megjelent. A szerző a mű elején utal a második és a harmadik könyvre, amelyet, ha „Isten engedi”, szeretne még megírni. Ezek valószínűleg nem készültek el, így a megjelent mű címe megtévesztő: *Della architettura militare. . . Primo libro. . .* Lásd előző fejezetünk 7. sz. jegyzetét!

időközben megcsappant, miután csak elméletileg lehetett tökéletes erődítményt létrehozni. Busca igen szerényen mondja műve elején, hogy ő – másokkal ellentétben – nem bevehetetlen erődről kíván írni, hanem arról, mit kell tenni, ha hosszan ellen akarnak állni a támadásnak.

Az erődítmény fogalmának definiálásához Busca az épületek Vitruvius óta érvényben lévő felosztására támaszkodik. Eszerint az erődítmény a középületek közé tartozik, ahova a város, a templomok, a fürdők stb. Itt végre szerencsés kísérlet történik a város és az erődítmény elválasztására, és kettejük viszonyának megállapítására. Választ kíván adni arra is, miként kapcsolódik e kettőhöz a történelmileg létező *rocca* és a *cittadella*.

„...általában ... erődítményeknek nem a városokat és a nagyon nagy helyeket hívják, amelyeket erődített vagy megerősített helységeknek mondanak, hanem közmegegyezéssel, úgy tűnik, a *fortezza* nevet a kisebb helyeknek adják, amilyenek a kastélyok [*castello*], várak [*rocca*] és fellegvárak [*cittadella*].”

„És az olyan helyre fogják azt mondani, hogy *fortezza*, amelyben belül nem lesznek mások, csak katonák vagy hasonlók, akik harcra vannak rendelve, és hogy parancsnak engedelmeskedjenek háború idején. Ezért a népes helyeket és a nagy városokat erődített helyeknek vagy erődített városoknak lehet mondani, nem pedig erődöknek; amiből kitűnik, hogy nem kell az erődítményeknek túlzottan nagyoknak lenniük.”<sup>22</sup>

Busca viszonya a klasszikus elődökhöz más természetű, mint a korai hadmérnök-traktátusíróké, sőt, mint De Marchié: Vitruviust mesterének tartja, de nem reprodukálja, hanem felhasználja elveit. Követi az építészeti rajz vitruviusi felfogását, az építészetet a természet imitációjának tartja stb. Ennek ismeretében természetesen tekinthetjük, hogy kijelenti: az épület arányai az emberi test harmóniáját követik.<sup>23</sup>

Ezt a szabályt szerzőnk egyetlen épületre, az erődítményre alkalmazza, és tulajdonképpen ezzel integrálja végérvényesen az új épülettípust az épületek egészébe. Csupán emlékeztetünk rá, hogy az elvet Vitruvius a templomokról szóló, harmadik könyvének elején fogalmazza meg; Busca a bástyák arányítására aktualizálja. A bástyák nagyságát és alapterületét úgy kell – ezek szerint – arányítani az egész nagysághoz, hogy az a természet alkotásának tűnjék. Amint az emberi fej viszonyul az egész testhez, úgy legyen harmóniában a bástya az erődítmény egészével. És ez – teszi hozzá – talán inkább „elmés dolog lenne, mint szükséges” („più curiosa, e impegnosa che necessaria”).<sup>24</sup>

A város alaprajzának formája tulajdonképpen a várost körülvevő fal (*recinto*) alakját jelenti, amely egymással szöveget bezáró falszakaszokból (*cortina*) áll. A fal sarkaira kerülnek a bástyák (*Belouardi*), „amelyek nélkül nem erődítmények, ha-

<sup>22</sup> Della architettura militare, id. kiad. 53–54.

<sup>23</sup> „Et tutte le parti in fra di loro secondo l'operationi, e usi loro talmente ordinate, e proportionate sieno, che e paiano uno intero, e ben finito corpo. Et à ciò fare ci darà sempre certi, e infallibili essempli se mireremo, e imiteremo l'opera della Natura.” Id. kiad. 108.

<sup>24</sup> Id. kiad. 157.

nem harmatgyenge sáncok lennének”.<sup>25</sup> Teoretikusunk, eddigi szemléletének megfelelően, nem csupán technikai és védelmi szempontokkal foglalkozik, hanem van gondja az esztétikaiakra is. Előírja, hogy a jól tervezett bástya arányos legyen az erősség többi részével. Az ideális mintát erre az emberi test kínálja – fejezi be a gondolatsort a már ismert formulával.<sup>26</sup>

Míg De Marchi erődítményének elsősorban a városi jellege volt a hangsúlyos, addig Buscáénak a katonai. Ez utóbbi szerzőnél válik végérvényesen nyilvánvalóvá, hogy a civil és a katonai jelleg két ellentétes valami, amely a városról való gondolkodásban feloldhatatlanul áll egymással szemben. A város belső beosztásáról írottak ezt egyértelműen igazolják.

Az első döntő momentum az, hogy az épületek csakis katonai rendeltetésűek. Az erődítmény nem az épületek védelmére létesül, hanem azok vannak a védelmi célnak alárendelve. A középpontban nagy teret kell hagyni – írja szerzőnk –, ahonnan közvetlenül minden bástya megközelíthető.

A város főkapujától haladva az utcák részekre osztják a területet: így az egyik oldalra kerül a templom (*Chiesa per i Religiosi*), aztán a kórház, majd az orvos és a sebész háza, a szemben lévő oldalra az erődítmény kormányzójaé vagy kapitányáé és a nemesuraké. Ismét más „negyedbe” kerül a muníció, aztán az „arzenál”, azoknak a mesterembereknek a műhelyeivel, akiknek munkája elengedhetetlen az erőd működéskéhez.

A kisebb méretű erősségekben csak katonák vannak. Ettől eltér a város, amely alighanem nagyobb méretű erődített hely, s ebben a katonákon kívül ott van a civil lakosság is. Busca számára a városi lakosság jelentőségét nem az adja, hogy őket kell a támadással szemben megvédeni, hanem hogy alkalmasak a katonaságot mentesíteni az erődépítés terhei alól. Sőt – teszi hozzá – a lakosok alkalomadtán a falak védelmében is részt tudnak venni, így a városban veszély esetén megsokszorozódnak az erők.<sup>27</sup>

A város és az erődítmény viszonyának külön fejezete a fellegrvár kérdése, amely – mint Busca traktátusából kitűnik – nem szűnt meg foglalkoztatni a katonai teoretikusokat. Az általa leírtakból azonban az is egyértelművé válik, hogy ebben a témában tulajdonképpen nem sok hozzátennivaló volt ahhoz, amit egy évszázaddal korábban az építészteoretikusok már leírtak. Busca tehát megismétli a fellegrvár ismert előnyeit: kisebb méretek, könnyebb védhetőség. Elismeri viszont, hogy igazi jelentősége a város lakosainak lázongásaival szemben van. Végül nála is feltűnik az a – Francesco di Giorgiónál már megismert – felfogás, miszerint a cittadella olyan a város egésze számára, mint a fej a test egésze számára. Ehhez a parabolához Busca még hozzátesz egy másikat is: eszerint a városnak a fellegrvár olyan, mint a lónak a fék és a gyeplő, amely a Fejedelem kezében van. Ez azonban nemcsak az uralkodó

<sup>25</sup> „senza i quali non fortezze; ma debolissimi ripari sarebbono”. Id. kiad. 154.

<sup>26</sup> Id. kiad. 157.

<sup>27</sup> „Ma oltre nelle Città, e luoghi grandi, oltre i soldati v'è il popolo il quale, oltre quegli che sono atti al combattere vi è un numero grande di popolo attissimo à portar terra, a far trincere...” Id. kiad. 251–252.

érdekeit szolgálja – teszi hozzá –, mert amint a fék és a gyeplő gyakran megakadályozza a lovat, hogy rossz irányba menjen, ugyanígy a fellegvár is megvédi a népet a pusztulástól.<sup>28</sup>

\*

Busca traktátusával véget ér a XVI. századi hadmérnöki teóriák nagy sorozata. Eredményeik vitathatatlanok a jól védhető erődítmény részleteinek kidolgozásában. Ami a várost illeti, ezen a téren többé-kevésbé egyöntetű a kép, amennyiben a külső védelmi rendszer áthatolhatatlanságára törekszenek. A város belsejében az urbanisztikai és esztétikai szempontokat alárendelik a katonaiaknak. E tendencia főként a központi tér kialakításában, védelmében és a hozzá vezető utak kiképzésében mutatkozik meg. A főteret a katonai tervezők a védelem központjának tartják, ide kerül a megfigyelőtorony és a főbb hadianyagraktárak is. Fontos momentum továbbá az, hogy a főtérről kiinduló utak, sugaras irányban, a bástyákhoz vezetnek: így jön létre a közvetlen kapcsolat irányítás és védművek között. Magának a térnek a védelmét úgy vélik biztosíthatónak, ha a kapuktól az utcákat nem vezetnek közvetlenül a főtérre. Emlékszünk, a megismert katonai szerzők közül többen (Bellucci, Maggi, Lorini stb.) ellenzik, hogy a térnek közvetlen összeköttetése legyen a kapukkal. Míg az építésznek Filaretótól kezdve Francesco di Giorgión, Cataneón át Palladióig az volt az alapelve, hogy a városkapun át érkező út közvetlenül haladjon a főtérrig és tovább, ez most megváltozott.<sup>29</sup> Talán egyedül De Marchi az a hadmérnökök között, aki osztja ezt a jellegzetesen építészeti álláspontot. Tanúi vagyunk, mint formálják át a katonai építész az urbanistáktól örökölt városépítési és grafikai vívmányokat egy megváltozott szemlélet logikája szerint. Az erődített város végeredményben az ideális város nyomdokain teremti meg a maga formai és szerkezeti jellegzetességeit, amelyek egy teljesen más attitűd kifejezői.

### 8.3. Az új típusú erődítés elve Európában

A tüzérség megváltozott technikai feltételei következtében Európa erődépítészete is átalakult. Az építőmesterek (többnyire Itáliát járt) helyi szakemberek vagy olasz hadmérnökök voltak. Ily módon az itáliai védelmi szisztéma jellegzetes megoldásai Európa-szerte elterjedtek.

<sup>28</sup> „... e sia alla Città come il capo all'uomo... Et in ogni maniera e conveniente, che tale sia alla Città quale al cavallo il freno, e le redini in mano del Signore.” Id. kiad. 255.

<sup>29</sup> DE LA CROIX, H., Palmanova: A Study in Sixteenth Century Urbanism. Saggi e memorie di storia dell'arte, V (1966), 25.: „A várostervezés kétféle megközelítése között lévő alapvető különbséget abban a tényben kell keresni, hogy a katonai építészek a közlekedési rendet a bástyák felé vezették, míg a polgári várostervezők az övékét a városkapuknak irányozták.”

Mint az ideális városról szóló részben láttuk, az Alpoktól északra elsőként jelentkező Dürer még nem használhatta a korszerű védekezés vívmányait. „Erődvárosa” inkább ideális város, semmint valódi, XVI. századi erődítmény (44. kép). A másik német szerző, Speckle *vestungja* azonban már inkább tűnik egy kor követelményei szerinti erődítménynek/erődített városnak, és formája is a sokszögű-centrális szisztémát követi (45. kép). Ez a tény mindenekelőtt az itáliai erődtervezési technika elterjedését bizonyítja, hiszen Speckle életrajzi adataiból kiderül,<sup>30</sup> hogy bár Európa majd minden országában megfordult, Itáliában sohasem járt.

Az *Architektur von Vestungen*<sup>31</sup> igazi hadmérnöki értekezés. Speckle művének első részében szisztematikus alaposággal tárgyalja a bástya formáit, a bástya és a fal kapcsolatát és a bástyák egymáshoz való viszonyát. Itt már az ismert, ék alakú bástyáról van szó, amelyet – a düreri szóhasználatától eltérően – *Bollwerck*nek nevez. A tárgyalás logikai felépítése azonos az itáliai traktátusokban megismert technikával, azaz először van szó a védelem problematikájáról, vagyis a várost/erődítményt körülvevő falrendszeréről, majd ezután a belső útrendszeréről, a terekről és hasonlókról.

A teljes várossal az első rész 28. fejezetében foglalkozik a szerző („Weise ein ganzen Bau in der Perspectif von 6. Bollwercken darauss der Bau non inen und aussen verstanden werden mag . . .”).<sup>32</sup> Mielőtt a város belső rendszerét tárgyalná, előrebocsát négy fontos alapelvet. Először is leszögezi, hogy a tervező rajzolhat öt-, hat-, hét-, nyolcszögű, sőt sokszögű alaprajzot, amelynek utcáit, tereit és piacait a központ körül kell kialakítani. A második és harmadik előírás az utcák, terek és bástyák elrendezésére vonatkozik, amelynek mintája La Valletta kell hogy legyen („wie im neuen Malta”). Végül a negyedik szabály azokra a városokra vonatkozik, amelyeken víz folyik keresztül, itt minden épületet ennek megfelelően kell elrendezni („Stand Plaetz und Kirchen auch danach geordnet”).

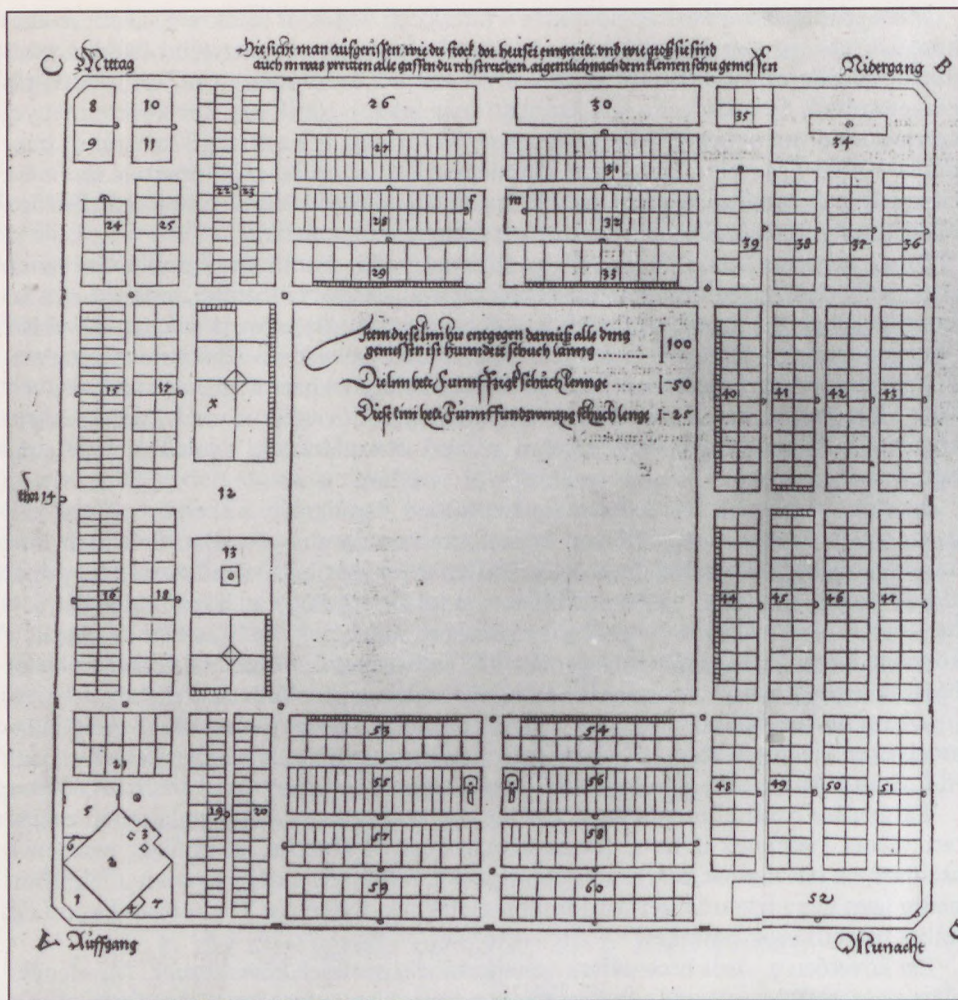
Tárgyalása további menetében Speckle egy szabályos nyolcszög alaprajzú erődített várost (*vestung*) ír le. E forma kiválasztásánál részben az égtájak, részben a szélirányok játszhattak közre: a rajzon Speckle feltünteti a négy égtájat, a leírásban pedig igen nagy jelentőséget tulajdonít a szeleknek, nyilván a Vitruviusból kiinduló itáliai teoretikusok hatására.

Ezt követően a város beosztására vonatkozó elképzelések következnek. Mindenekelőtt a városból hiányozni fog a kastély, és a város központja (Speckle a 'Centro' szót használja) üresen marad. Az új városban fontos szerepet kell kapjon Isten és az

<sup>30</sup> Daniel Speckle (Specklin, Speckel) 1536-ban született Strasbourgban, és ugyanott halt meg 1589-ben. Elsősorban erődtervező volt, és Európa sok országában megfordult, így többek között Magyarországon is (Győr és Komárom erődítésén dolgozott). A korabeli szokásnak megfelelően, gyakorlati működése mellett foglalkozott az erődtervezés elméleti kérdéseivel is. Az *Architektur von Vestungen* a nyolcvanas évek elején készülhetett el: fennmaradt kéziratán az 1583-as évszám szerepel. Első kiadása 1589-ben jelent meg Strasbourgban. Vö. Allgemeine Lexikon der Bildenden Künstler (Thieme-Becker), XXXI. köt. (1965), 345b–346a old.

<sup>31</sup> Strasbourg, bei Bernhard Jobin, Im Jar M. D. LXXXIX. Faximile kiadás: 1971.

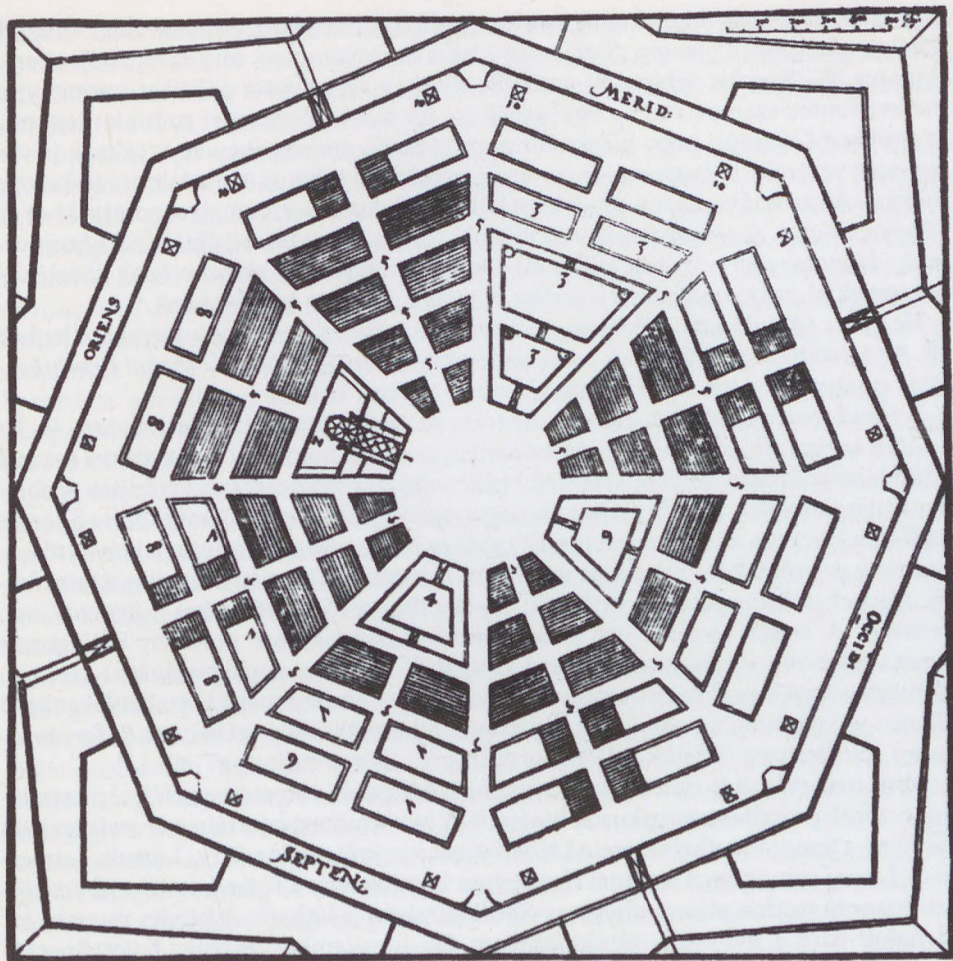
<sup>32</sup> Id. kiad. 57v.



egyház (Kirchen Regiment), valamint az Igazság. Szükség van továbbá jó rendőrségre, azaz megfelelő polgári rendre, végül municióra és elegendő élelemre. Látjuk, hogy – Dürertől eltérően – a templom ismét nagy jelentőségre tesz szert, ugyanakkor az uralkodói kastély eltűnik, holott korábban a város közepén állt. Aligha tévedünk, ha ezekben a változásokban és a további formai megoldásokban nagyrészt az itáliai kollégák hatását látjuk, akikkel Speckle Európa különböző országaiban együtt dolgozott.

Speckle városának alaprajza szabályos nyolcszög. Erődített fal veszi körül, a sarkokon hegyes bástyákkal, amelyek azonban csupán elvileg vannak közvetlen kapcsolatban a főterrel: az utak ugyanis csak a városfalig vezetnek. A bástyákhoz

45. Daniel Speckle:  
Sokszög alaprajzú  
város, 1589



vezető utakon kívül további négy út indul a térről a négy kapuhoz, amellyel a kapcsolat szintén közvetlen. A főútvonalamat négy útgyűrű keresztezi, amelyek – ellentétben az itáliai sémákon megszokott megoldással – a kereszteződéseknél sehely sem alkotnak kisebb tereket.

A város központja nyitott sarkú, nyolcszögű tér, amely Speckle leírásában inkább ideológiai és politikai jellegű, mintsem katonai. E térre néz a templom homlokzata, amelynek szentélye keleti irányba fordul. Dürerhez hasonlóan Speckle is a templomot tartja először megépítendőnek, és körülötte szintén egész épületcsoportot kíván létrehozni, ahol a templomudvart a papok lakásai veszik körül. Speckle fontosnak tartja a vallás és az istentisztelet (*Religion und Gottesdienst*) jelentőségét kiemelni, felsorolva a prédikációt, keresztelést stb., ami mind itt folyik.

A térre néző másik két fontos épület a politikai irányítást testesíti meg: az egyik oldalon a herceg (*Potentat, Statthalter*) háza és udvara van, míg ezzel átellenben a Rathaus áll. Speckle tehát úgy gondolja, hogy a városban a politikai kormányzás mellett fontos szerepe van az egyháznak is. Az előbbiről keveset tudunk meg, míg az utóbbiról kiderül, hogy hierarchikus rendszerű, amennyiben az utcáknak is van egy-egy vezetője (*Hauptman*): a városi struktúra tehát a társadalmi szerkezetet tükrözi. A város társadalma egyébként közösség (*Kommun*), amely a polgárokból áll (*Burgerschaft*). A polgárokon kívül további réteg a város társadalmában a kézműveseké (*Handwercker*). Tőlük külön áll a katonák csoportja, akiket a falak közelében helyeznek el, míg a polgárok a térhez, vagyis a piachoz közel laknak.<sup>33</sup>

Ez a piac (*Kaufhaus*) a főtér negyedik fontos épülete, és a templommal átellenben áll. A város ellátásával függnek össze azok a raktárak (*Speicher, Korn und Fruchteuser*), amelyek a város szélső háztömbjeiben kapnak helyet.

E rövid ismertetésből is kiderül, Speckle *vestungja* mennyire ideális város is. Itt szintén érvényesül az a Dürernél látott jellegzetesség, hogy a leírás egyesíti a máshol különböző műfajokban megteremtett tendenciákat: nem pusztán az erődítés problematikáját tárgyalja, hanem alaposan megvizsgálja a társadalmi igényeket is. Speckle legfőbb célja ezen a téren a „jó rend” (*gute ordnung*) megteremtése, amely elsősorban nem az erőszakon, hanem az igazságon nyugszik. Véleménye szerint a társadalmi rétegek mindegyikének érdekeit figyelembe vevő törvényekre (*Articul*) van szükség. A maga részéről ezt a társadalmi igazságosságot precízen kidolgozott városi-építészeti struktúrával kívánja szolgálni. Németes aggályosságával azonban túlmegy ezen a morálisan elfogadható célkitűzésen, amikor maga is szabályokat kezd alkotni. Az említett, városi leírást tartalmazó fejezetet a piaci szabályzat (*Marckordnung*) „artikulusai” zárják („Wein ordnung”, „Wirth ordnung” stb.).<sup>34</sup>

Mint már mások is rámutattak, Speckle erődítési és várostervein félreérthetetlenül érződik az itáliai teoretikusok hatása.<sup>35</sup> A már említett centrális városalaprajzon túl főleg a templom elhelyezése ad lehetőséget konkrét analógiákra. Láttuk, Lupicini és Lorini mindketten a városi főtemplom homlokzatát a főtérre tették, kísértetiesen hasonló módon ahhoz, ahogy az Speckle rajzán is látható. A kérdés pusztán az, ki hatott kire e motívum vándorlásában. Ha figyelembe vesszük, hogy Speckle kézirata 1583-ban készen volt, akkor elvileg ismerhette az egy évvel korábban publikált *Architettura militaré*t, Lupicini traktátusát. Loriniét semmiképpen sem, hiszen az 1595-ben lett készen (megjelent 1596-ban). Elképzelhető, sőt valószínű viszont az, hogy ezek a kortárs hadmérnökök személyesen ismerték egymást (ugyan-

<sup>33</sup> Id. kiad. 59r.: „... und die Soldaten bewohnen unterscheiden das die alle Burger seien so hineinwärts gegen dem Marck wohnen.” Majd alább: „Der Landsknecht Quartir soll zu rings omb den Bollwercken zugelegt werden...” Mint tudjuk, az itáliai hadmérnökök is külön helyezték el városaikban a polgári lakosságot és a katonaságot, esetükben azonban a helyőrség éppenséggel a városközpontba került, vagy ha nem, privilegizált szerepet játszott a városon belül.

<sup>34</sup> Id. kiad. 62v.

<sup>35</sup> MORINI, M., *Atlante di storia dell'urbanistica*. Milano, 1963. 232.: „Speckle ideális városának sémája nagyon közelít az olasz teoretikusok példáihoz...”

azokon a helyeken, Skandináviában, Németországban, Magyarországon stb. dolgoztak), és kicserélték elképzeléseiket. Ha ez így van, akkor eldönthetetlen, kinek az ötletéből születtek a több helyen is előforduló megoldások, és váltak általánosan elterjedté a XVI. századi katonai építészetben.

A Speckle által teremtett hagyománynak a XVII. században aztán számos kiváló művelője akadt. Közülük a legjelentősebbek Joseph Furttentbach és Georg Rimpler, akik tovább gazdagították a középpontos-sugaras sémájú erődvárak lehetőségeit.<sup>36</sup>

Az Alpoktól északra a német traktátusok mellett a franciák voltak igen jelentősek. A szerzők közül Perret és Errard érdemel elsősorban említést.<sup>37</sup> Előbbi műve, a *Des fortifications et artifices d'architecture et perspective*, 1601-ben jelent meg Párizsban.<sup>38</sup> Az eddig megismert hadmérnöki traktátusok típusától annyiban tér el, hogy viszonylag kevés szöveget tartalmaz, és az uralkodó szerepet a rajzok veszik át. Perret azt a módszert követi, hogy először a szóban forgó séma alaprajzát, majd perspektivikus képét közli. Úgy tűnik, szerzőnket nem annyira a bástyák alakításának, mint inkább a város belsejének problémája foglalkoztatja: itt ugyanis teljesen egyéni megoldásokat javasol (46. kép). Városát inkább kastélyszerű, szimmetrikus egységekből, semmint valódi háztömbökből építi fel. Ennek következtében a „blokkok” között nem igazi utcák, terek, hanem üres térségek alakulnak ki. A központi tér sohasem üres, minden esetben tornyos épület foglalja el. Perret rajzai aprólékosan kidolgozott grafikai alkotások, amelyek találékony variációk egy építészeti témára.

Errard de Bar le Duc két traktátust is írt az erődítés témájáról.<sup>39</sup> Pontosabban idézi az itáliai példákat, mint ahogy Perret tette. A későbbi, 1620-ban megjelent értekezésében a sík terepre építendő, szabályos sokszög alaprajzú erődítések tipológiáját dolgozza ki (háromtól egészen tizenkét szögűig). Mint itáliai elődei, ő is elveti a háromszögű alaprajzot, a már ismert kifogások alapján. Városalaprajzai belsejében változtatja a sugaras és merőleges utcarendszert. A maga részéről az előbbit tartja szerencsésebbnek, és a legtökéletesebbnek minősített nyolcszögű városalaprajzában – mint írja, a „szépség és szimmetria” érdekében – az ortogonális belső rendszert alkalmazza. Az itáliai hatás még később, Vauban esetében is érvényesül.<sup>40</sup>

Az itáliai hadmérnöki tudomány tehát hatott az Alpoktól északra. E hatalmas kisugárzás a kontinens szinte minden országát érintette. Az eddig említett német és francia reagálás után fontos megemlékezni a németalföldi visszhangról, amely igen jelentős művekben mutatkozik meg. Az itt született erődítési traktátusoknak talán

<sup>36</sup> FURTTENBACH, J., *Gewerbstadtgebäns*. Augsburg, 1650; *Feriae Architectonicae*, Der Siebende Teil. Frankfurt, 1671; RIMPLER, G., *Kriegs-Baukunst*, 1671.

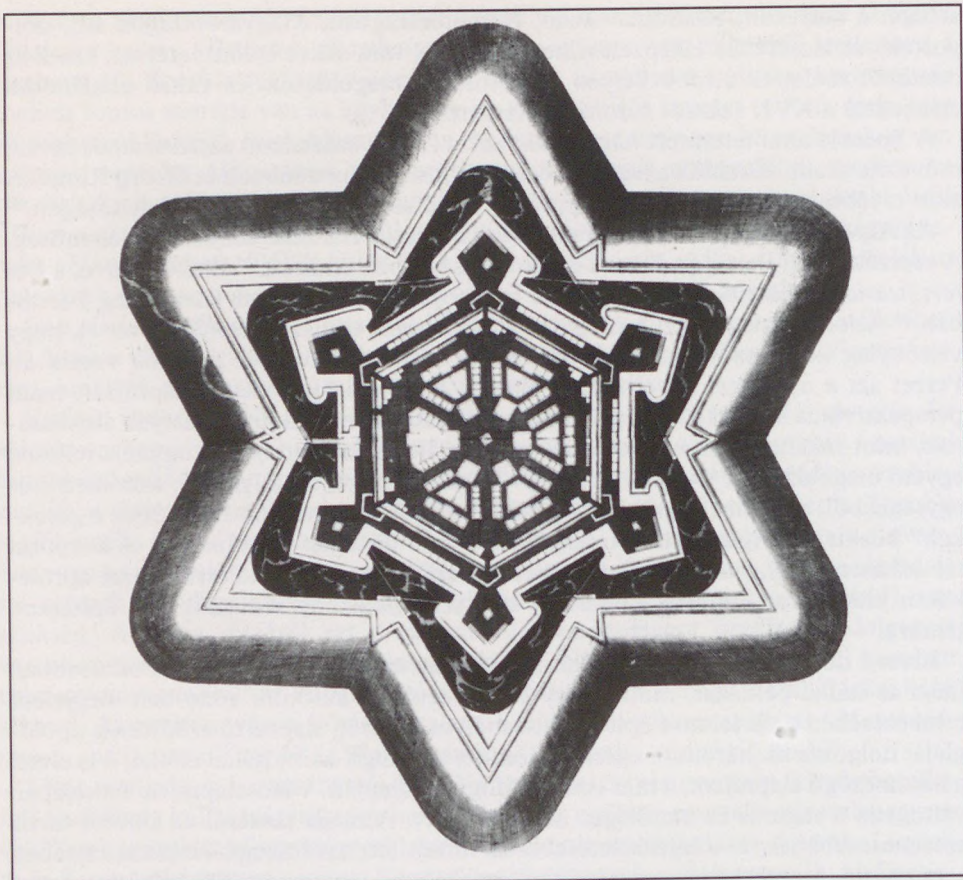
<sup>37</sup> LAVEDAN, P., *Histoire de l'urbanisme*, II. Renaissance et Temps modernes. Paris, 1959. 105. skk.

<sup>38</sup> *Des fortifications et artifices d'architecture et perspective*, de Jacques Perret gentilhomme Savoysien. Paris, 1601. Faximile kiadás: 1971.

<sup>39</sup> ERRARD DE BAR LE DUC, I., *Les fortifications*. Paris, 1604; *La fortification démontrée et réduite en art*. Paris, 1620.

<sup>40</sup> BLANCHARD, A., *Vauban et ses prédécesseurs italiens*. Terzo Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura, Vicenza, 1984. augusztus 31.

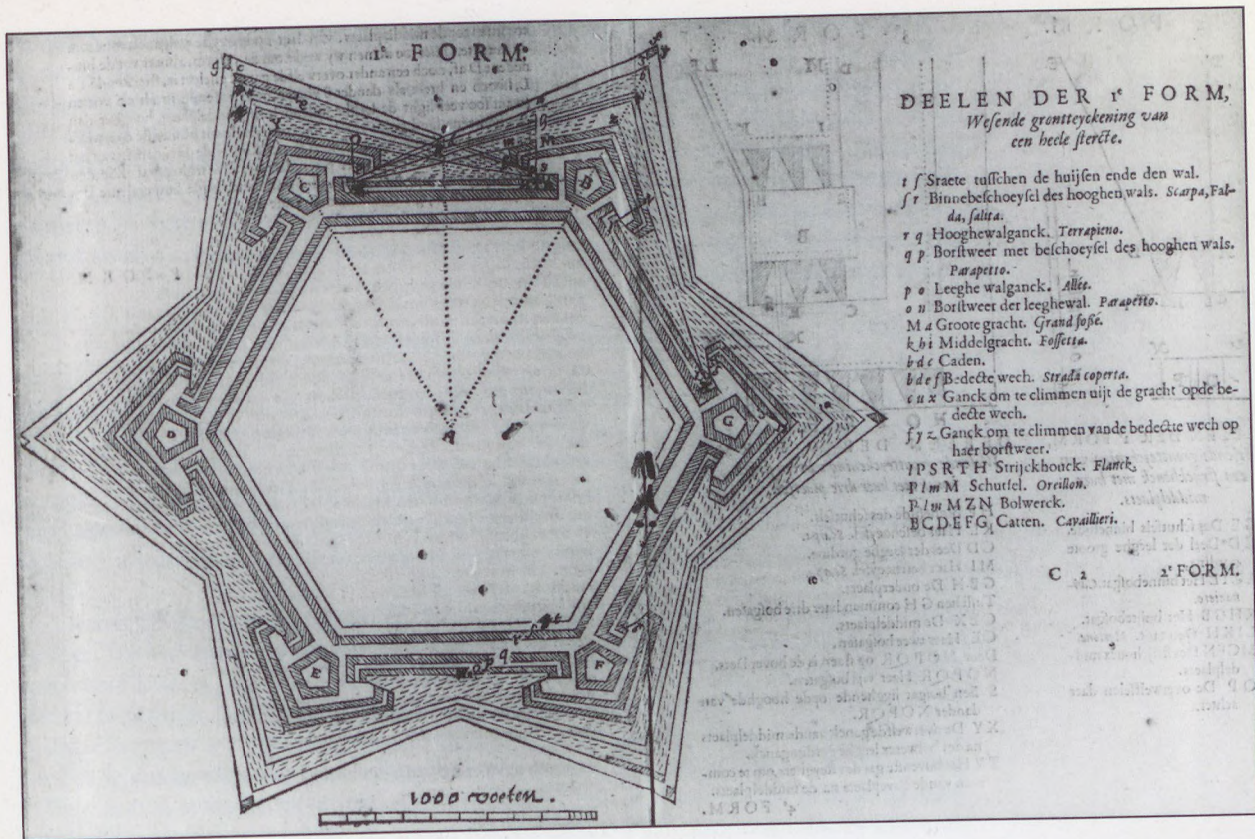
46. Jacques Perret:  
Hatszögű városalaprész,  
1601



külön érdekessége, hogy szerzőik szinte kivétel nélkül kiváló matematikusok, és elméleti munkásságuk során elsősorban a perspektívakutatás terén váltak ismertté.

A németalföldi katonai teoretikusok közül elsőként Simon Stevint említjük, aki – mint matematikus – mérnöki feladatok kapcsán került kapcsolatba az erődtervezéssel.<sup>41</sup> Traktátusa, a *De Sterctenbouwing*, 1594-ben jelent meg Leydenben, és a benne

<sup>41</sup> Simon Stevin 1548-ban született Bruges-ben. Kezdetben Anversában telepedett le, és kereskedelemmel foglalkozott. Nagy utazásokat tett Európában, amelyek során megfordult Lengyelországban, Dániában és egész Észak-Európában. Végül a Hollandia területén lévő Leydenbe emigrált, ahol élete végéig (valószínűleg 1620-ig) élt. Tevékenységét Nassau-Orange hercege szolgálatában fejtette ki, aki kinevezte őt professzornak, majd megbízta a pénzügyek felügyeletével és a gátak, valamint az erődítmények ellenőrzésével. Nemzetközi figyelmet felkeltő működését a perspektívakutatás terén fejtette ki; művét (*Erste Bouch der Deursichtighe vande verscaevwing*) 1605-ben Leydenben adta ki. Stevin műveinek modern



tüközödő szemlélet egyértelműen elárulja az itáliai haditudomány hatását.<sup>42</sup> Szabályos alaprajzú erődjének sarkain feltűnnek a jellegzetes hegyes bástyák, míg a városbelső problémáját – annyi itáliai kollégájához hasonlóan – csupán katonai-geometriai jellegűnek tekinti (47. kép). Úgyszintén matematikus volt Samuel Marolois is, aki 1627-ben először latinul, majd franciául adta ki erődítésekről szóló elméleti művét: *Fortification ou Architecture militaire tant offensive que defensive*. . . (Amsterdam, Ian Ianssen kiadása).<sup>43</sup>

47. Simon Stevin:  
Erődített város, 1594

kiadása: Opera omnia. I–III. Amsterdam, 1964. Vö. SINISGALLI, R., Il contributo di Simon Stevin allo sviluppo scientifico della prospettiva artificiale ed i suoi precedenti storici. L'ERMA, di Bretschneider, Roma, 1978, 145. skk.

<sup>42</sup> STEVIN, S., De Sterctenbouwing. Leyden, By François van Ravelenghien, 1594.

<sup>43</sup> A mű teljes címe: Fortification ou Architecture militaire tant offensive que defensive; supputée et dessinée par Samuel Marolois. Reveue, augmentée et corrigée par Albert Girard. . . Vö. MAGGIOROTTI, i. m. II. 40. skk.

Nem lehet említés nélkül hagyni a kor spanyol traktátusait. Ezeknek az ad sajátos jelleget, hogy az itáliai spanyol megszállás következtében szinte egybeolvadtak az olasz művekkel. A kutatás napjainkig bizonytalan a szerzők és művek megítélésében, mivel itáliai szerzők szerepeltek spanyolosított formában, és megfordítva, ami többek között annak a következménye, hogy e mesterek tulajdonképpen egyetlen állam alkalmazottai voltak akkor. E szerzők – Gonzales de Medina Barba, Diego Ufano és mások – traktátusaikban teljesen az itáliai példák nyomdokain haladtak. Közülük a legjelentősebb Cristobal de Rojas, aki 1598-ban adta ki *Teorica y practica de fortificacion* című traktátusát.

## 9. A megvalósulás. Erődvárosok Itáliában és Európában

### 9.1. Palmanova. Az előzmények

Eddigi tárgyalásunk során nem foglalkoztunk a megvalósítás problémáival, mivel célunk nem a városépítés történetének vizsgálata volt. Ha néhol mégis tettünk kivételt, azt az elméleti kérdések világosabb bemutatása kedvéért tartottuk szükségesnek. Amikor most kötötünk utolsó fejezetét az észak-itáliai erődváros, Palmanova tárgyalásának szenteljük, nem az eddigiekhez hasonló kivételről van szó, amely az elméleti vívmányok szemléltetését szolgálná, hanem a tárgyalt téma logikáját követjük.

A koncepciók, teóriák, ideális és abszurd elképzelések megismerése után szükségképpen fel kell merülnie az elmélet és a megvalósulás kapcsolatának. Igaz, hogy az építészetelméleti szövegek koruk szellemiségének elemei, és így kifejezői az ideológiai tartalomnak, ugyanakkor magukban hordozzák az alkotás koncepcióját is, vagyis összefüggnek a konkrét építészettel. Lehet tehát önmagukban is szemlélni őket, a teljes jelenség azonban csak a megvalósítással való összefüggésben ragadható meg.

Palmanova nem az egyetlen, semmiből felépített erődváros, és nem is az első. Épültek ilyenek már a század derekán, főként Észak-Franciaországban, és időrendben a lengyel erődített város, Zamość (elkezdve 1579-ben) is megelőzi. Mégis kivételes jelentőségű, több szempontból is. Elsősorban azért, mert szabályos, közép-pontos-sugaras alaprajzú, vagyis a hadmérnöki irodalomban kidolgozott legfejlettebb sémát valósítja meg. Minthogy a kivitelezés során az eredeti elképzelésen sok tekintetben módosítottak, az elkészült város a katonai és a polgári városépítési elvek sajátos vegyülékét alkotja. Másodsorban tehát Palmanova jelentősége abban van, hogy nem pusztán erőd, hanem ideális város is. Végül megépítésének és ily módon történt megépítésének van egy harmadik, talán szimbolikus jelentése: tekinthető a városépítési nézetekben jelentkező humanista reform-elvek záróakkordjának is, amelyek paradox módon éppen katonai rendeltetésű városban öltöttek testet.

A XVI. század közepétől Európában az erődépítészeti valóságos virágkorát élte. A különböző hadszíntereken folyó szinte állandó háborúskodás jelentős védelmi építészeti tette szükségessé. Az egyik terület Észak-Európa volt, ahol részint a francia király és a császár közötti meg-megújuló viaskodások, részint a vallásháborúk eredményezték fejlett erődtechnikát. Ebben a régióban igen korán alkalmazták a sugaras sémát, így – a már említett Villefranche-sur-Meuse városán kívül – ilyen megoldást találunk Marienburg, Hesdinfort és Philippeville esetében is. Németország és

Németalföld területén Willemstadt és Coeworden erődvárosai voltak a legjelentősebbek.

A másik háborús szféra Közép-Európa és a Balkán volt, ahol az elpusztult Magyar Királyság után most már a bécsi Habsburgoknak kellett a török ellen védekező háborúkat folytatni. A magyarországi védelmi rendszer korszerűsítésére Bécsbe hívtott hadmérnökök között olyan ismert szakemberekkel találkozunk, mint Francesco De Marchi, Carlo Teti és Daniel Speckle. Ha itt nem is létesültek újonnan emelt erődvárosok (az egy nagyváradi, ötszögű erősség kivételével), Győr, Komárom, Érsekújvár erődítései a legfejlettebb technika alkalmazásáról árulkodnak.

További harci zónát jelentett a Földközi-tenger keleti medencéje, ahol a törökök és Velence vívta meg-megújuló háborúját. Az itt épített számos velencei erőd közül a legjelentősebb La Valletta erődvárosa volt, amelyet Bartolomeo Genga és Francesco Laparelli tervezett. A város szabálytalan alaprajzú, utcarendszere viszont szabályos, derékszögű szisztémát mutat. Az itáliai városállamok egymás elleni küzdelmei magán a félszigeten is intenzív erődépítést eredményeztek, sőt, mint láttuk Róma esetében, a török ellen szintén védekezni kellett. Ez a veszély volt Palmanova megépítésének is egyik kiváltó oka.

Míg az itáliai erődök általában már meglévő létesítmények modernizálása során alakultak ki, voltak olyanok is, amelyek a semmiből épültek fel. Ilyen volt Sabbioneta, a Gonzagák fővárosa. Girolamo Cataneo hadmérnök és építész tervezte, aki maga is írt traktátust az erődtervezés kérdéseiről.<sup>1</sup>

Sabbioneta a „fejedelem városa” volt, olyan értelemben, ahogy Sforzinda is a fejedelemnek épült volna meg; Cataneo és megbízója, Vespasiano Gonzaga között az a fajta viszony vált realitássá, amely Filarete és Francesco Sforza kapcsolatát jellemezte. Csakis ebben a formában volt lehetséges megvalósítani az absztrakt városépítési elveket, de ez csak részben sikerült, amennyiben éppen a szabályosság és a geometriai tisztaság hiányzik az alaprajzból. Sabbioneta szabálytalan hatszögű alaprajzában derékszögű utcarendszer van, ahol a terek elhelyezésénél nem törekedtek szimmetriára. Bástyái ellenére Sabbioneta nem igazán erődvárosnak épült, sokkal inkább az udvari reprezentáció és a kultúra volt megépítésének indoka.

Az eddig felsorolt erődítmények és városok ilyen vagy olyan szempontból mind Palmanova előkészítésének foghatók fel. Volt azonban ezeken kívül egy alig ismert létesítmény, amely szinte közvetlen előzménynek tekinthető, és ez a megsemmisült Casale Monferrato-i citadella, vagyis fellegrvár.<sup>2</sup> Építtetője – Sabbionetához hasonlóan – egy fejedelmi család, mégpedig ugyancsak a Gonzaga familia volt, de – amazzal ellentétben – komoly katonai feladatot szántak neki.

Casale Monferrato felépítéséhez jeles építészeket hívtak meg: a dokumentumokban feltűnik Bonaiuto Lorini neve is, aki 1581-ben állandó alkalmazásban volt, és

<sup>1</sup> Dell'arte militare libri tre. . . Brescia, Tomaso Bozzola, 1571 és Dell'arte militare libri cinque, ne'quali si tratta il modo di fortificare, offendere, et diffendere una fortezza. . . In Brescia, appresso Pietro Maria Marchetti, 1584.

<sup>2</sup> MARANI, E., Un'anticipazione di Palmanova (La cittadella di Casale Monferrato). *Civiltà Mantovana*, V, 26 (1971), 89–100.

valószínűleg részt vett a tervezésben. A főépítész Germanico Savorgnan volt, aki már korábban a Gonzagák alkalmazásában állt, és Mantova erősítésén dolgozott.<sup>3</sup>

Ha a fennmaradt tervrajzot<sup>4</sup> szemléljük, megfigyelhetjük, hogy azon az építész igyekezett következetesen megvalósítani a katonai építészeti elveket. Szabályos hatszög alakú, a sarkokon ék alakú bástyák vannak. Középpontos-sugaras rendszerű, a középpontban kör alakú üres térrel, amelyből hat utca indul a hat bástyához. Van további két utca, amelyek a főteret kötik össze a falgyűrű két ellentétes oldalán nyitott kapukkal (48. kép). Építését 1590-ben kezdték el, és először a falgyűrűt és a bástyákat fejezték be. A belső kiképzéssel sohasem készültek el teljesen. Végül, nem egészen egy évszázadnyi fennállás után, a franciák elpusztították 1695-ben.

Casale Monferrato fellelgvára a semmiből létesült központos-sugaras elrendezésű erődítmény, Palmanova közvetlen előzménye. Tisztán érvényesíti a katonai szempontokat, a szabályos alaprajzot, a közvetlen összeköttetést a központ és a bástyák között, valamint a belső közlekedés alárendelését a védelmi szempontoknak. Palmanovával összehasonlítva azonban nyilvánvaló, hogy Casale Monferrato még nem autonóm erődváros, hanem fellelgvár, *cittadella*, így láncszem a korábbi és kortárs erődítések, valamint a Velencei Köztársaság erődvárosa, Palmanova között, amely illetéknéppen egy fejlődési folyamat csúcspontja.

Mindez így nagyon tetszetősen hangzik, és az a gyanúnk támad, hogy a valóságban ez nem ilyen tisztán játszódhatott le. A tények mindenesetre nem mondanak ellent neki, és ha részletesebben megismerjük az eseményeket, akkor a kép ugyan árnyaltabb lesz, a megfigyelt tendencia azonban változatlanul érvényes marad.

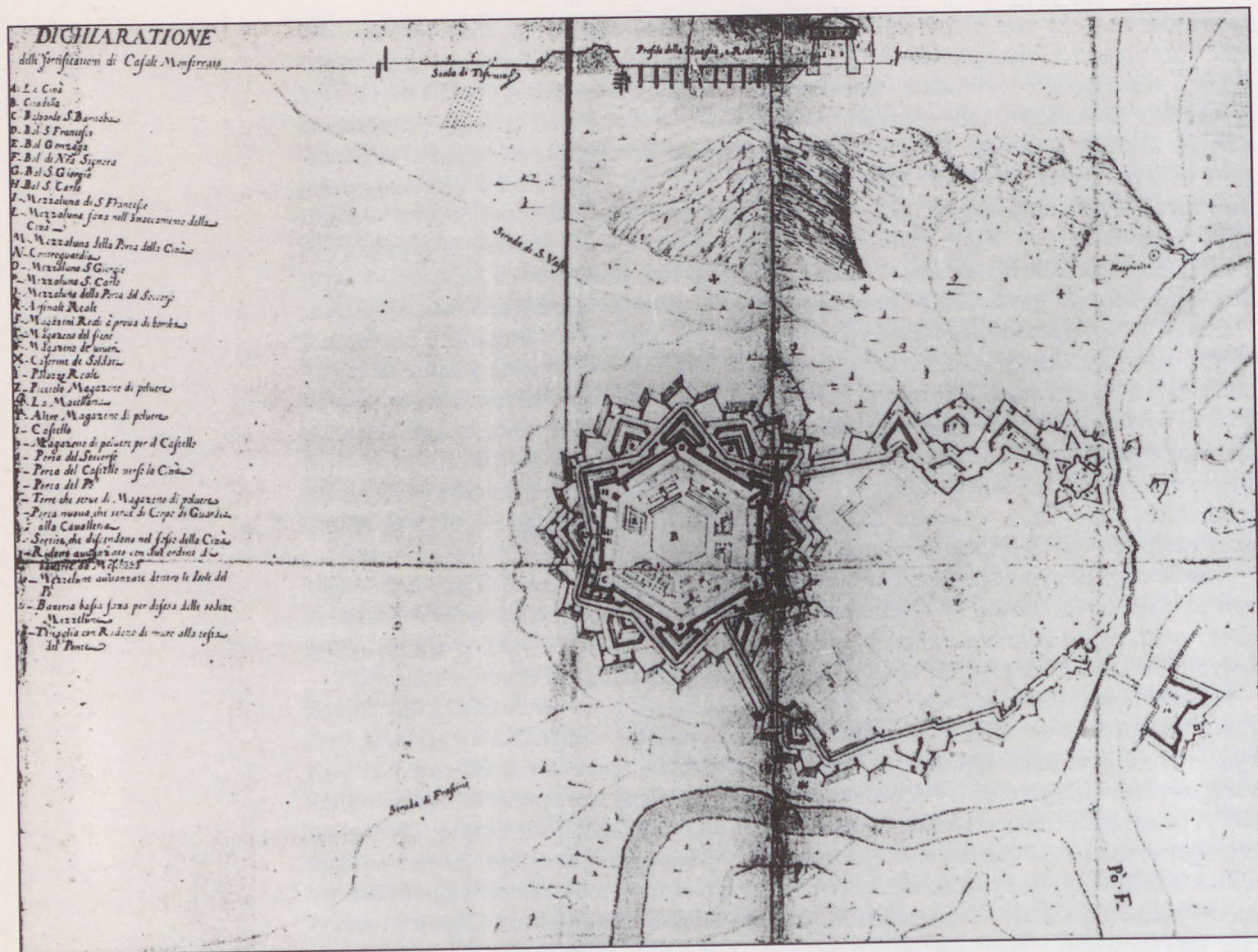
Ha mármost Palmanova történetét nézzük, az első jel, amely arra utal, hogy tervek készültek ennek a töröktől és osztrákoktól veszélyeztetett határnak a megerősítésére, 1542-re nyúlik vissza.<sup>5</sup> Ekkor még Udine falainak erősítését tervezték, mivel ez volt a legnagyobb és legerősebb település, amelyre a védelem szempontjából gondolhattak. A keleti határ megerősítésének ügyét a legfáradhatatlanabbul Giulio Savorgnan képviselte, aki maga számos erődítést épített Velence szolgálatában. Esetében igen fontos körülmény, hogy friuli eredetű nemes volt, akinek több családtagja tevékenykedett hadmérnökként (Germanico Savorgnannal már találkoztunk Casale Monferrato tervezésénél).<sup>6</sup> Igen hamar elvetette Udine erősítésének tervét, és végered-

<sup>3</sup> BONATI SAVORGNAN D'OSOPPO, F., Germanico Savorgnan architetto militare a Mantova. Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana, nuova serie, vol. XXXV, Mantova, 1965, 129–150. Idézi MARANI, i. m.

<sup>4</sup> Archivio di Stato di Torino, Raccolta Albertiana di disegni di fortezze, F. C. III. 11. Közli BONATI SAVORGNAN, i. m., továbbá MARANI, i. m. 94.

<sup>5</sup> SANDRI, M. G., Nascita di Palmanova. In: CASSI RAMELLI, A.–PEROGALLI, C. et al., Palmanova, da fortezza veneta a fortezza napoleonica. Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia Giulia, 1969. I. 179/20. közli az erre vonatkozó dokumentumot (Venezia, Biblioteca del Museo Civico Correr, Mss. P. D. 567, c. 63).

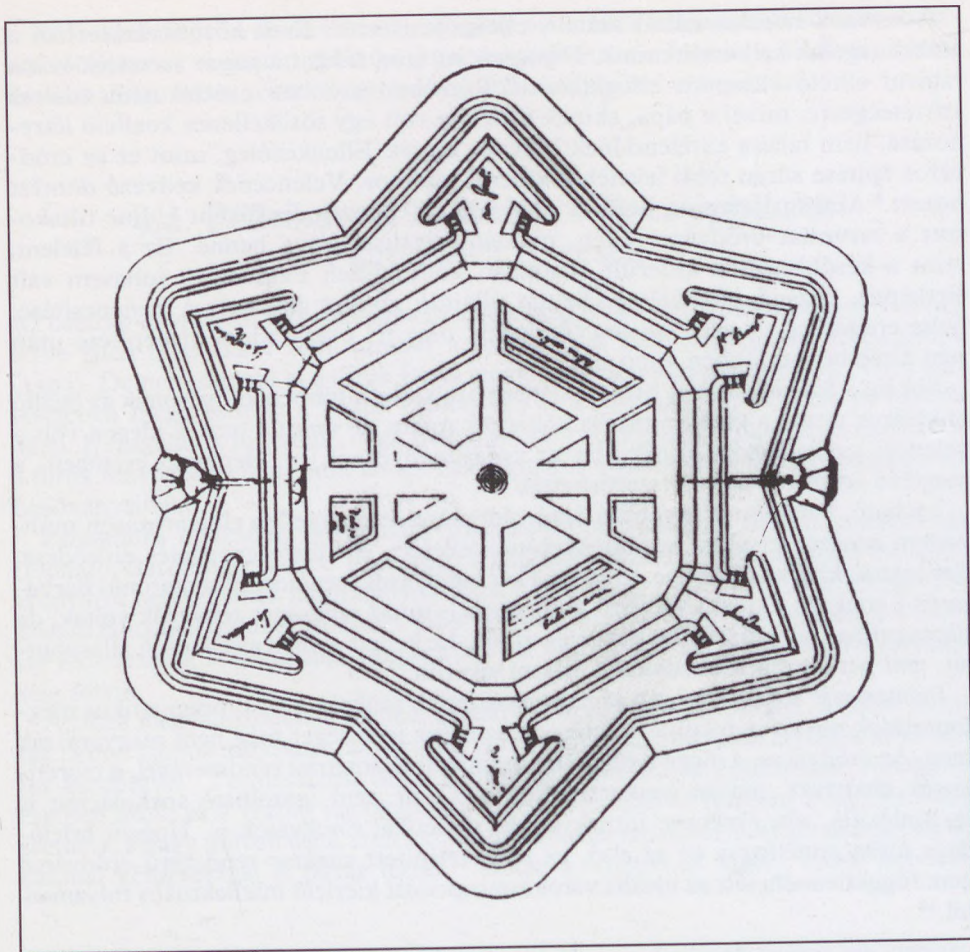
<sup>6</sup> Giulio Savorgnan, Osoppo grófja (1516–1595) a velencei katonai építészet fontos szereplője volt, s a XVI. századi hadtudomány jelentős személyisége. Katonai pályán kezdte működését, és már 1539-ben kitűnt a török elleni harcban Cattarónál. Cipruson parancsnok, majd 1560-ban Korfu kormányzója. Rövid itáliai tartózkodás után ismét Korfu, majd Ciprus



48a. Casale Monferrato, a Gonzagák erődített fellelővára. Helyszínrajz

következett. A szigetet mind jobban fenyegette a török, védművei és helyőrsége azonban nem volt megfelelő. Savorgnan jobb meggyőződése ellenére megerősítette Nicosia tizenegy bástyáját, majd visszatért Itáliába, ahol a Szenátus a dalmát partvidék parancsnokává nevezte ki (1568). Két év múlva elesett Nicosia és Famagosta, Savorgnant a velencei Lido erősítésével bízták meg. Bár a lepantói csatát követően létrejött a béke Velence és a törökök között, Savorgnant 1574-ben mégis újra Korfura küldték az erősítések felülvizsgálatára. Ezt követően visszavonult osoppói birtokára. Itt kapta a hírt, hogy kinevezték az állam tüzérségi és erődítési főfelügyelőjének: ekkor családjával Velencébe költözött. Palmanovát, melyet 1593-ban kezdtek építeni, rendkívüli figyelemmel kísérte. Jóllehet hajlott kora miatt a munkálatok irányításában már nem vehetett részt, közeli munkatársa, Lorini révén minden mozzanatot követett. Halála évében – Lorini kíséretében – még ellátogatott az épülő erődvárosba. Kiterjedt családjában nem kevesebben mint tizenketten foglalkoztak katonai építészettel. Vö. PROMIS, C., Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVIII. In: Miscellanea di Storia italiana... XIV. Torino, 1874. 403-428.

48b. Casale Monferrato  
alaprészének  
rekonstrukciója



ményben ő volt az, aki megfogalmazta egy teljesen új erődváros felépítésének szükségességét. Ezt több alkalommal – beadvány, memorandum és hasonló formájában – részletesen ki is fejtette a Szenátus számára, és 1570-től több mint két évtizeden át valósággal küzdött az erődváros eszméjének elfogadtatásáért.<sup>7</sup>

Elképzelését – a katonai és politikai fejlemények hatására – lassanként a befolyásos velencei nemesek is támogatni kezdték, mint például Marcantonio Barbaro és Leonardo Donato.

<sup>7</sup> Egy általa írt memorandum (Avantaggi et aricordi importantissimi sopra la fortificazione osservati dall' Ill. mo Signore Giulio Savorgnano... Közli: Bollettino Istituto Storico Arma del Genio, Roma, aprile-giugno 1969) igen fontos előírásokat tartalmaz az erődépítésre vonatkozóan. Itt szerepel többek között az, hogy a bástya oldalának 200 lépésnek kell lennie: ez lesz a későbbi Palmanova alpmérete.

A tervnek mindazonáltal számos ellenzője is volt. Ezek között elsősorban a Habsburgokat kell említenünk. Diplomáciai úton főként a pápát szerették volna rábírní elítélő álláspont elfoglalására. Rómában azonban ezzel nem találtak szövetségesre, mivel a pápa, akinek életcélja volt egy törökellenes koalíció létrehozása, nem találta elítélendőnek Velence tervét. Ellenkezőleg, mint ez az erődváró építése során több leveléből kiderül, számos, Velencének kedvező döntést hozott.<sup>8</sup> Magán Velencén belül is erős volt az ellenzék, és főként Udine tiltakozott a tervezett erődváró ellen, majdani riválisát látva benne. Ez a félelem, mint a későbbiekben kiderült, alaptalan volt, hiszen Palmanova sohasem vált életképes, pezsgő településsé. Szinte állandó gondot jelentett a benépesítése: noha eredetileg 15 ezer lakosra tervezték, még fél évszázaddal megépítése után sem éltek benne többen 1300-nál.<sup>9</sup>

Sokáig a Szenátusban is bizonytalanság uralkodott, többen kifogásolták az önálló erődváró tervét a várható magas költségek miatt, de maga a terv is idegen volt a velencei gyakorlattól. Mindaddig az erődítményeknél (pl. Bergamo esetében) a meglévő építményeket korszerűsítették.

Látható, Palmanova létrehozásának eldöntése nem egyetlen elhatározáson múlt, hanem hosszú folyamat eredményeként született. A külső fenyegetés erősödése, Savorgnan kitartó sürgetése, továbbá a két befolyásos szenátor, Marcantonio Barbaro és Leonardo Donato kedvező álláspontja – mind szükséges tényezők voltak, de önmagukban még bizonyára nem elegendők. Le kellett győzni az ellenzők álláspontját, ami persze maradéktalanul sohasem sikerült.

Palmanovát tehát stratégiai szempontok tették szükségessé. E pragmatikus megfontolások ugyan indokolják a létét, de az egész jelenséget még nem magyarázzák meg. Az erődváró, a maga rafináltan komplikált geometriai rendszerével, a teoretikusok absztrakt, tisztán gyakorlati érvekkel már nem igazolható spekulációit is megvalósítja, sőt, érvényre jutnak benne esztétikai törekvések is. Hosszú érlelődése során ennél fogva ez az első, *ex novo* felépített sugaras rendszerű erődváró nem függetlenedhetett az ideális város koncepcióját kiérlelő intellektuális folyamatától.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Így például egy 1594. január 8-án kelt bullájában megengedte Barbarónak, hogy a munkások számára a szabadban mondhassanak misét. Egyébként az új erődváró egyházi helyzete még egy évszázaddal az építkezés megkezdése után sem tisztázódott. Vö. DAMIANI, P., *Storia di Palmanova*. I. Udine, 1969. 38. skk.

<sup>9</sup> Lásd ezzel kapcsolatban CASSI RAMELLI, A., *Palmanova: esempio e conclusione nella transizione cinquecentesca*. In: CASSI RAMELLI, A.–PEROGALLI, C. et al., i. m. 83., valamint DE LA CROIX, H., *Palmanova: A Study in Sixteenth Century Urbanism*. Saggi e memorie di storia dell'arte, V (1966), 29a és 29/20.

<sup>10</sup> Igen helyesen állapítja meg SANDRI (i. m. 140.): „Palma eszméjének születése tehát évekkel korábbi, mint a tényleges megvalósítása, és közvetlenül összefügg azzal az intellektuális áramlattal, amelyet az ideális város témája a reneszánszban felszított.” „Palma eszméje az erődítés matematikai-taktikai elméletének és a városi formára vonatkozó elképzeléseknek együttes halmazából születik; egyáltalán nincs összhangban az urbanisztikailag már megjelent csomópontok megerősítésére vonatkozó pragmatikus elvvel.”

Következésképpen általa a stratégiai igény nemcsak a katonai teoretikusok absztrakciói számára teremtett lehetőséget a megvalósulásra, hanem a tökéletes városi forma kidolgozására törekvő építész-teoretikusok nézetei számára is.

## 9.2. Politikusok, hadmérnökök és építészek Palmanova építésén

Az osztrák és spanyol diplomácia nem szűnt meg tiltakozni és mozgósítani Velence terve ellen még akkor sem, amikor a munkálatok már ténylegesen elkezdődtek (1593). De nem maradt el a török Porta reakciója sem: a szultán ugyanez évben kelt levelében megerősítette a békét Velencével, és közös háborút javasolt az uszkok ellen. E reagálások mutatják, hogy Palmanova terve egyszerre irányult az osztrák és a török fenyegetés ellen, mint ahogy Savorgnan is mindig erről a két ellenségről írt beadványaiban.

Palmanova építésének története<sup>11</sup> tulajdonképpen annak a három szenátornak (Donato, Barbaro és Jacopo Foscarini) a kinevezésével kezdődik, akiket a tervezett erődváros helyszínének tanulmányozásával bíztak meg. Innen kezdve az események hosszú láncolata indul el: az építés több fázisban, végeredményben egészen a Velencei Köztársaság fennállásáig, vagyis a XVIII. század végéig, Napóleon megjelenéséig folyik.

Az idea megvalósításának menete rendkívül szemléletesen mutatja, miként jutottak benne szóhoz mindazok, akik eddig bármiképpen kapcsolatba kerültek az erődítés kérdésével. Természetes, hogy a folyamat elindítói a politikusok voltak, ez esetben azok, akik régóta támogatták a tervet. Közülük is Barbaro a legfontosabb személy, a nagy műveltségű, széles körű diplomáciai tapasztalatokkal rendelkező, de katonai kérdésekben is jártas férfiú.<sup>12</sup> Öccse a Vitruviust kiadó, tudós aquileiai

<sup>11</sup> Palmanova építéstörténetének feldolgozása a múlt század második felében vált intenzívvé. Az alábbi rövid felsorolásban nem törekszünk a teljes irodalom ismertetésére, inkább az újabb feldolgozásokat idézzük: ROSENFELD, L., *Palmanova: Cenni descrittivi, attualità e ricordi storici*. Udine, 1888; DE LA CROIX, i. m. 23–41., 175–179.; DAMIANI, P., *Storia di Palmanova*. I–II. Udine, 1969, 1972; DI SOPRA, L., *Analisi del progetto della fortezza di Palmanova*. Udine, 1968 és Uő, *Palmanova. Analisi di una città-fortezza*. Milano, 1983; CASSI RAMELLI, A.–PEROGALLI, C. et al., i. m; MARCHESI, P., *La fortezza veneziana di Palma la Nuova*. Catalogo. Roma, 1986.

<sup>12</sup> Marcantonio Barbaro (1518–1595) négy évvel volt fiatalabb, mint Daniele. Bátyjához hasonlóan ő is Padovában tanult, majd 1535-től diplomata I. Ferenc francia király udvarában. Visszatérve Velencébe, a Szenátus tagja lett, és a Provveditore al Sale tisztséget kapta, amely a művészeknek adott állami megbízások odaitélését is felügyelte: így került kapcsolatba a legkiválóbb velencei művészekkel, Veronesével, Alessandro Vittoriával és Palladióval. Különféle diplomáciai megbízások után (többek között Konstantinápolyban) 1593-ban ő lett Palmanova építésének főfelügyelője (Provveditore Generale). Vö. *Dizionario Biografico degli Italiani*. VII. Roma, 1964. 110a–112a old.

patriárkának, és annak révén közel áll a Palladio által megtestesített venetói építészeti kultúrához. E politikusi réteg szövetségese a – zömében szintén nemesi származású – hadmérnökcsoporthoz, amely tulajdonképpen az igazi szakértelmet jelentette a nagy vállalkozásban. Típusos képviselői Giulio Savorgnan és Bonaiuto Lorini, nagy gyakorlati tapasztalattal és elméleti felkészültséggel rendelkező szakemberek, akik nem egy esetben szembekerültek az irányítókkal. Végül itt volt az építész alakja, aki szintén szövetségese volt a kivitelezést irányító politikusoknak, hiszen várost is építettek, nem csak erődítést. Vincenzo Scamozzi szerepe meglehetősen bizonytalan volt az építkezések során, de jelenlétét bizonyosra kell vennünk. Benne kell lássuk az ideális város eszméjének képviselőjét, aki Palladio művének folytatójaként szükségképpen Barbaro munkatársa kellett hogy legyen.

Miközben a három szenátor 1592 szeptemberében Friuliban a helyszínt tanulmányozta, a Szenátus szakvéleményt kért a hadmérnököktől is, mégpedig Savorgnantól (aki a tüzérség és az erődítmények főfelügyelője volt) és Lorinitól. E vélemény egy, Udine és a tenger között hozzávetőleg egyenlő távolságban lévő terepet javasolt, Palmada és Strassaldo községek között. A visszatért szenátorok is ezt a területet jelölték meg beszámolójukban,<sup>13</sup> amely így megegyezett a szakemberek álláspontjával. A két hadmérnök említett szakvéleményében a helyszín mellett a tervezett erődváros formájáról is szó volt: itt szerepelt először a kilencbástyás séma.<sup>14</sup>

A Szenátus ezután kinevezett egy öttagú küldöttséget az erődváros helyének végleges kijelölésére és a munkálatok beindítására. A küldöttségben Barbaro, Donato, Foscarini, Zaccaria Contarini és Mario Grimani szerepeltek.<sup>15</sup> Mielőtt a küldöttség útra kelt volna, a helyszínt utazott egy hadmérnökökből és katonatisztekéből álló csoport. E népes csoportból csupán a már ismert Lorini, valamint a később nagy szerepet vivő Marcantonio Martinengo di Villachiara nevét említjük.

Az öt szenátor a strassaldói kastélyban szállt meg, és kezdetben innen irányította a munkálatokat. Véglegesen kijelölték a pontos helyszínt, amely szerint az Palmada, S. Lorenzo és Ronchis nevű falvak közé esett. Az alapítás dátumaként október 7-ét, a lepantói csata évfordulóját és Santa Giustina ünnepét jelölték meg.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Biblioteca di Museo Correr, P. D. 371. 20. c. 219. Közli SANDRI, i. m. 181.

<sup>14</sup> Vö. DE LA CROIX, i. m. 29a–b old.

<sup>15</sup> A Palmanovára vonatkozó dokumentumanyag igen bőséges, ami elsősorban annak köszönhető, hogy az építkezésen működő tisztviselők sok és terjedelmes jelentést írtak. Igen fontos forrás ezeken kívül Leonardo Donato fennmaradt naplója, amelynek egy része nyomtatásban is megjelent: *Viaggio nella Patria del Friuli nel 1593 di Leonardo Donato*. Portogruaro, 1864.

<sup>16</sup> „Noi 5 Proveditori Generali delegati dalla Serenissima Signoria sopra l'etione del sito di fortezza nella Patria del Friuli, invocato il nome di Dio, decretamo con l'autorità dataci dalla Serenissima Signoria con l'Eccell.mo Senato di piantare una fortezza nova con 9 baloardi reali nell'area nuda che giace tra le ville di Ronchis, S. Lorenzo e Palmada. Dio si degni con la gratia sua favorire la nostra resolutione, la quale non solamente è stata concorde, ma avuto parimente concorde il consiglio di tutti i capi da guerra e degli ingegneri che erano con noi.” Archivio Stato di Venezia, Senato III Secreta, Dispacci di M. A. Barbaro. Idézi DAMIANI, i. m. I. 21.

Hogy a város megalapításának procedúrája pontosan miként ment végbe, arról csak feltételezések vannak.

Maga az esemény nem is érdemelne különösebb figyelmet, ha nem függne össze egy másik, már fontosabb kérdéssel, mégpedig azzal, hogy ki tervezte Palmanovát. Mindkét kérdés kapcsolatos azzal a szereppel, amit Scamozzi játszott a Palmanova körüli eseményekben.

Az építészettörténészek egy része Vincenzo Scamozzit tartja az erődváros tervezőjének, amit magának az építésznek arra a kijelentésére alapoznak, mely szerint ő tette volna le az új város alapkövét:

„[Miután a talaj és a felszín előkészítésével végeztek] amely összes dolgokat a legnagyobb szorgalommal és körültekintéssel végeztek el Palma Erődítésének tervezésénél az egész Itália egyetemes hasznára: ahol a Tiszteletreméltó és Kiváló Tábornok Urak támogatása és bizakodása mellett Október 9-én saját kezűleg jelöltük ki annak az Erődítménynek a közepét, és meghúztuk az Első Bástyák vonalait is, valamint sok egyéb dolgot is véghezvittünk, amelyek elmesélésére nincs idő. Megjölőlvén az Erődítmény közepét, amelyet VIII bástyásra akartak készíteni. . .”<sup>17</sup>

Scamozzi fenti állításával kapcsolatban az ad okot a kételkedésre, hogy ezt az eseményt egyetlen más korabeli dokumentum sem erősíti meg, sőt, még az építész jelenlétéről sem tesznek említést. Később a történészek hitelt adtak ennek az állításnak, és már ez alapján dolgozták fel a város alapításának történetét. Így például a XVIII. század végén Tommaso Temanza még egyházi szertartásról is ír, amely a Scamozzi-féle szövegben nincs is benne.<sup>18</sup> Scamozzi jelenlétét és közreműködését mégsem lehet kizárni. Hogy nem szerepel a forrásokban, azzal lehet magyarázni, miszerint valószínűleg nem hivatalos minőségben, nem mint a Serenissima megbízottja volt jelen. Aligha valószínű ugyanis, hogy olyan dologról írna, amiben részt sem vett. Az ellentmondást akként oldhatjuk fel tehát, hogy Barbaro meghívására érkezett a helyszínre, ami nagyon is valószínű, ismerte a szenátor és az építészek szoros kapcsolatát. Nem valószínű az ünnepélyes alapkövetéssel sem, amely a valószínűségben egyszerű középpontkijelölés lehetett, ez azonban valóban Scamozzinak juthatott.

A város tervezését természetesen nem csupán Scamozzi idézett kijelentésével hozzák összefüggésbe a történészek, hanem azzal a rajzzal is, amelyet építészeti traktátusában közölt.<sup>19</sup> Ez az általunk már ismert ábra tizenkét szögű városi sémát mutat, és – ha már a bástyák számáról van szó – Scamozzi a város alapításáról szóló

<sup>17</sup> L' Idea della architettura universale... Venezia, 1615. I. rész, II. könyv, 29. fej., 206–207. o.

<sup>18</sup> TEMANZA, T., Vita di Vincenzo Scamozzi Vicentino Architetto... Venezia, 1770. 22.: „Ennél fogva a Venetói Szenátus az új palmai erősséget Friuliban ugyanolyan megfontolással alapján akarván felépíteni, ahogy a rómaiak Aquileiát alapították, igencsak nagy hasznát vette Scamozzi munkájának, akit az a megtiszteltetés ért, hogy 1593. október 9-én a Köztársaság tábornokaival együtt részt vehetett az ünnepélyes és szertartásos alapkövetélen. Annak az erősségnek a kapui és temploma építészünk műve.”

<sup>19</sup> P. LAVÉDAN (Histoire de l'urbanisme, II. Renaissance et Temps modernes. Paris, 1959. 90–91.) írja, hogy a L' Ideában lévő rajz a húsz évvel korábbi terv idealizált változata.

részletben nem kilenc-, hanem nyolcszögű alaprajzról beszél. Igazi jellegzetessége e városi sémának merőleges utcarendszere és zárt sarkú terei, amelyek tipikusan építészeti megoldások. Mint tudjuk, Palmanovát sugaras utcarendszerű terv szerint építették fel.

Bár Palmanova építésének idején Scamozzi volt a legnevesebb építész Velencében, egyáltalán nem volt szükségszerű, hogy egy új erődváros tervezésével őt bízzák meg. Sokkal kézenfekvőbb volt a megbízást hadmérnöknek adni, sőt annak a hivatalnak, amely ezzel foglalkozott. Így nem csodálkozhatunk, ha sokan Giulio Savorgnanban látják a terv készítőjét, aki neves hadmérnök és az említett hivatal felügyelője volt. Valóban, a kilencbástyás séma, sugaras rendszerével, az ő elveit tükrözi. Csakhogy ő ekkor már idős és beteg ember volt, akiről aligha lehet feltételezni, hogy egy ilyen munkát el tudott volna végezni. Nem volt ott Palmanova helyének végleges kijelölésénél és a munka megkezdésénél sem. Ez persze nem zárja ki, hogy a kérdéses terv az ő irányítása alatt készült. És valóban, szinte önként adódik a feltételezés, hogy a Savorgnan köréből származó javaslat formába öntője nem lehetett más, mint Lorini.<sup>20</sup>

Az általunk már ismert, 1596-ban megjelent *Delle fortificazioni* . . . lapjain között ábra<sup>21</sup> nyilvánvalóan Palmanova idealizált tervrajza. Semmi kétség: ez az a séma, amely az erődváros katonai elvét a legtisztábban képviseli. Vannak azonban alapvető eltérések a rajz és a megvalósított alaprajz között. Míg Lorini egyértelműen megvalósítja a bástyák és a központi tér közvetlen összekötésének elvét, addig a valóságban ez csupán három bástya esetében van meg. A valóságban a főter sarkai zártak a Lorini-féle nyitott szisztémával szemben. Mindezek olyan eltérések, amelyeket Lorini nem javasolhatott a város tervrajzán.

Mai ismereteink szerint fel kell tételezzük, hogy a szenátusi bizottság a munkák megkezdésekor rendelkezett egy tervvázlattal, amely a Savorgnan-féle felügyelőségtől származott, és amely vélhetőleg Lorini műve volt. Mint látni fogjuk, legalábbis a munka első szakaszában nem volt egységes terv, és minthogy ebből a periódusból nem maradt fenn semmiféle rajz, ma már nehéz rekonstruálni az eredeti tervező személyét. Figyelembe kell venni továbbá, hogy a munka irányítását csoport vezette, és ennek tagjai – igaz, különböző mértékben – beleszólhattak a legfontosabb kérdésekbe is. Ez a későbbiekben sem változott, ami bizony olykor éles vitákhoz, sőt, a helyszínen kaotikus helyzetekhez vezetett. Ilyen feltételek mellett kérdéses, meg lehet-e állapítani a tervező személyét. Feltételezhető-e ugyanis, hogy a kutatás

<sup>20</sup> PROMIS (i. m. 417.) Savorgnan-életrajzában írja: „Az 1593-as évben, miután a Köztársaság elhatározta, hogy erődítést létesít Friuliban, a megbízhatatlan és erős szomszédokkal, Ausztriával és Törökországgal szemben, . . . végre megtárgyalta és elfogadta a számos terv egyikét, és habár a legnagyobb dicséret a fent nevezett firenzei mérnököt illeti [Loriniról van szó – H. G.], az mégis sokat köszönhet Giuliónak, akit nem kevesen egyedüli szerzőnek, és a Szenátus által elfogadott terv kigondolójának és benyújtójának tartanak.” Majd hozzáteszi: „De én azt hiszem, hogy igazában Lorini műve volt, aki alávettette azt Savorgnano ítéletének. . .”

<sup>21</sup> LORINI, B., *Delle fortificazioni*. . . Venezia, 1596. I. könyv, 50–51. o.

talál még egy dokumentumot, amely egyértelműen eldönti a kérdést? Talán, de ennek elég kicsiny a valószínűsége.<sup>22</sup> Lehetséges, hogy pusztán az utókor szeretné a kor valamelyik mesterének tulajdonítani a nagy művet, holott azt a kortársak sem ítélték egyetlen tervező alkotásának.<sup>23</sup>

Az építés legfőbb irányítójának és felelősének a Szenátus főfelügyelőt (*Provveditore Generale*) nevezett ki, míg az ott állomásozó katonaság élére parancsnokot (*capo di guerra*).<sup>24</sup> Az első *Provveditore* Marcantonio Barbaro, míg a *capo di guerra* Villachiera gróf lett. Az épülő erődváros neve „Palma” lett, amely utalás volt a győzelem jelképére, a pálmaágra (a „Palmanova” név csupán később jelent meg, és csak a napóleoni időkől vált általánossá, talán az akkori építkezésekkel összefüggésben).

Palmában az első megépített épület valószínűleg egy kis erőd volt, amely a későbbi főternek a közepén állt. Ez az építmény feltehetőleg azonos azzal a toronynyal, amely Palmanova legkorábbi ábrázolásán, Georg Braun világatlaszában látható<sup>25</sup> (49. kép). A rajzon lévő, hengeres bástyához hasonlatos toronyt körben vízesárok veszi körül, és kapujából híd vezet a térre. A rajz, felirata szerint, „*Novae Palmae civitas*”-t ábrázolja, ahogy azt a Velencei Köztársaság 1594-ben megépítette. Aki a rajzot készítette, nem dolgozhatott a valóságos helyzet alapján, hiszen ilyen képe a városnak sohasem volt (pl. a hat, négyszög alakú térből négyet sohasem építettek meg, stb.). Nyilvánvaló tehát, hogy tervrajz volt a mintája. Lorini traktátusában benne van a kilencbástyás, szabályos séma, sőt, még kör alakú oszlopocsarnok is van a tér közepén. A Lorini-féle változat 1596-tól nyomtatásban hozzáférhető volt. Mégsem ez a Braun-világatlaszban lévő ábra forrása, mivel ezen három útgűrű veszi körül a központi teret (szemben a Lorini által rajzolt kettővel), a hat utcából csupán három vezet közvetlenül a bástyákhoz (Lorini szisztémájával ellentétben, aki mind a kilenc bástyát összekötötte a főterrel) stb. Létezett ezek szerint egy olyan

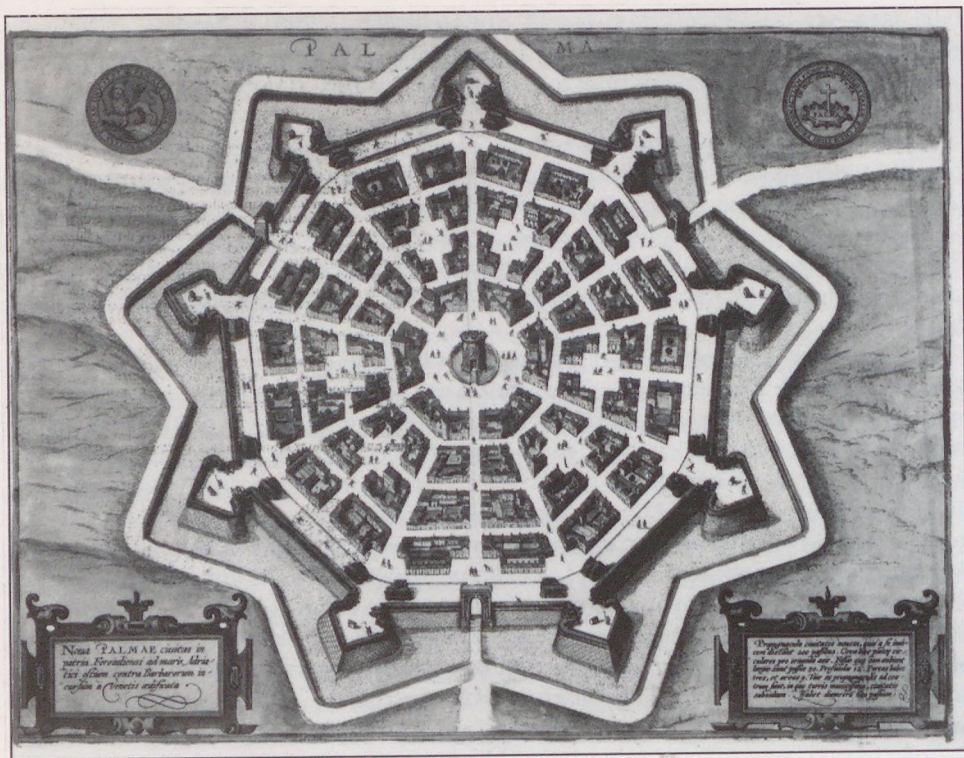
<sup>22</sup> DE LA CROIX (i. m. 41b old.) tanulmánya konklúziójaként megállapítja: „Korai volna végleges megoldást javasolni a szerzőség nyugtalanító kérdésére, mindazonáltal erős a valószínűsége annak, hogy Palmanova terve nem tekinthető egyetlen önálló mester művének sem. Sokkal inkább tűnik két ellentétes szempont, a katonai és a civil közötti kompromisszumos megoldásnak. . . .”

<sup>23</sup> Mint SANDRI (i. m. 135. skk.) észrevette, meglepő, hogy egy ilyen nagy műnek sohasem említik a tervezőjét. Ennek okát a Velencei Köztársaság felfogásában látja, amely kollektív vállalkozásnak tekintette a város tervezését és megépítését. A tervező személyére vonatkozó további tanulmány: OLIVATO, L., *Contributo alla genesi progettuale di Palmanova: il ruolo di Giulio Savorgnan*. *Memorie storiche forogiuliesi*, vol. LVI (1976), 93–104.

<sup>24</sup> A *Provveditore Generale* megbízatása hivatalosan másfél évre szólt. A Szenátus igen nagy fontosságot tulajdonított ennek a hivatalnak, amit a széles intézkedési jogkör és a magas fizetség is mutat.

<sup>25</sup> *Urbiūm Praecipuarūm Mundi Theatrum Quintum*, Auctore Gregorio Braunio Agripinate. Colonia [Köln], 1573–1618. V. 68. A rajzot kísérő szöveg pontos leírást ad: „Kilenc bástyával rendelkezik, amelyek egymástól kétszáz lépés távolságban vannak, körülöttük utak az oldalak mentén, amelyek sorakoztatásra és a falak védelmére szolgálnak. A kapuk száma három, a bástyák közötti területeké kilenc. Az utak a bástyáktól a középpontba vezetnek, ahol igen erős torony áll a város védelmére. Átmérője hatszáz lépés.”

49. Palma. A város legkorábbi ábrázolása, 1589



változat, amelyen a tér közepén torony szerepelt, és – egyes vélemények szerint – ez a rajz Savorgnantól származott.<sup>26</sup> E feltételezés nincs ellentétben a kor hadmérnök-teoretikusainak felfogásával, akik a főtér közepére afféle megfigyelőtornyot kívántak építeni. Palmában nem ez lehetett a funkciója, hanem a védelem az esetleges támadással szemben, különben miért lett volna körülötte vizesárok. Szerepe átmeneti jellegű volt, és addig állt fenn, amíg a tényleges erőd nem volt maga is védhető. Ez magyarázza, hogy 1600-ban lebontották.

Mint említettük, a munkálatok megindulásakor nem volt egységes tervrajz, amelynek követése kötelező érvényű lett volna. Azt a vázlatot, amelyet a hadmérnökök használtak, a katonai parancsnok, Villachiera gróf nem ismerte el mérvadóknak. Időközben kiderült, hogy az egyébként kizárólag katonai felkészültségű hadvezérnek erődtervezési ambíciói vannak, sőt, egyenesen saját tervei alapján kívánja

<sup>26</sup> DAMIANI (i. m. I. 35. skk.) úgy rekonstruálja az eseményeket, hogy ez a központi torony rajta lehetett Savorgnan eredeti tervén, de mielőtt ez a terv megérkezett volna, Barbaro egy kis erődöt kezdett el építtetni, amely így nem az eredeti elképzelések szerint született. Rekonstruált alaprajzát lásd DI SOPRA, Palmanova, 25/32.

megépíteni Palmanovát. Barbaro, aki kezdetben nem kapott határozott instrukciót, nem került összeütközésbe Villachiarával. Nem így Lorini, aki a helyszínen rájött, hogy a gróf nem az eredeti elképzelések szerint akarja megvalósítani az erődítményt. A Szenátus – Barbaro leveleire és Savorgnan tiltakozására válaszul – új modellt készíttetett a velencei erődfelügyelőséggel, és bekérte Villachia modelljét is. Ez utóbbi, mint kiderült, lényegesen eltért a felügyelőség Savorgnan-által inspirált változatától. A Szenátus ekkor határozatban mondta ki, hogy a további munkálatok alapjául a Savorgnan-féle modell szolgál, amelynek végső formájánál figyelembe vettek némely, Villachia által képviselt megoldást.<sup>27</sup> Ez az 1594 szeptemberében hozott döntés elejét vette a további vitáknak, de nem jelentette azt, hogy a személyes ellentétek elsimultak. A hivatalosnak elfogadott modell mindenesetre kizárta az egyéni megoldások érvényesülését, bár – mint ez a Provveditorék jelentéséből kiderül – a kivitelezés éve alatt még számos változtatást hajtottak végre rajta.<sup>28</sup>

Barbaro egy évig állt a nagy vállalkozás élén. Utóda Giovanni Mocenigo volt, aki 1596 áprilisáig volt Provveditore, majd Giovanni Bembo és Marcantonio Memmo következett. Villachia még 1596-ban is hivatalában volt, ekkor azonban már betegeskedett. Utóda Lorini lett, aki azonban csak 1600 tavaszán foglalta el Villachia eddigi állását. Az év júniusában kelt jelentésében<sup>29</sup> élesen bírálta az eredeti, Savorgnan-féle terv drasztikus módosítását, ami arra mutat, hogy a Szenátus határozatát a Provveditorék nemigen tudták szigorúan betartatni.

Az erődváros kivitelezésében ugyanazt a sorrendet és mentalitást figyelhetjük meg, amit a teoretikusok műveiben láttunk: az elsődleges szempont az erőd, a védművek megépítése volt, és a város belsejével legfeljebb szükségből foglalkoztak. Kezdetben e földmunkák jelentették a legnagyobb feladatot, majd fokozatosan megindult az építkezés. A teljes falgyűrű Niccolo Sagredo Provveditore hivatali ideje alatt (1600–1602) lett készen. Ami a város belsejét illeti, kezdetben felépült egy negyed (*quartiere*) a katonáknak, majd további kettő. A paloták közül a kincstárnok és a kormányzó rezidenciája készült el legkorábban a Porta Udinéhez vezető úton.<sup>30</sup> A lakosok házai azonban sokáig csak igénytelen faépítmények voltak, és a Köztársaságnak nem volt ereje, hogy kedvezményeken kívül támogassa az ideköltözött szegény telepeseket. Az mindenesetre egyértelműen bebizonyosodik, hogy Palmanova építésének ebben a korai szakaszában sem a katonák, sem a polgári lakosság számára épült házak esetében nem alkalmaztak semmilyen egységes háztípust. Az látszik valószínűnek, hogy a bástyák, *cortinák* és kapuk építése mellett csak annyit

<sup>27</sup> Vö. DE LA CROIX, i. m. 34. és DAMIANI, i. m. I. 43–47.

<sup>28</sup> Relazione della Fortezza di Palma del Provveditore Generale Marco Antonio Memmo presentata al Senato nel 1599. A cura di Vincenzo JOPPI. Venezia, 1863. Memmo részletesen beszámol az általa végzett módosításokról.

<sup>29</sup> Közli ANTONINI, P., Due pareri sulla fortificazione di Udine e Palma, nel secolo XVI (F. Malacrida e B. Lorini). Udine, 1868.

<sup>30</sup> Relazione, id. kiad. 23. skk. Az említett „negyedekből” eredetileg 18-nak kellett volna elkészülnie. A Velencei Köztársaság idejében összesen tizenkettő épült fel. Vö. DAMIANI, i. m. I. 76–80.

törődtek a város belsejében építendő házakkal, amennyi feltétlenül szükséges volt (így pl. Mocenigo kórházat építtetett, amikor járvány tört ki az építőmunkások között).<sup>31</sup>

Mindezek ellenére nem lehet Palmanovát kizárólag erődnak tekinteni. A kivitelezés során számos olyan megoldással találkozunk, amely ellentmond a szorosan vett katonai-hadmérnöki elveknek. Itt van például a kapuknak a *cortinák* közepére helyezése: a megszokott gyakorlat szerint (és Savorgnan is ezt képviselte) a bástyák „füle” mögé tették, ami olcsóbb és biztonságosabb volt. A hadmérnöki mentalitás mellett érvényesült tehát egy másik is, amelyre korábban már utaltunk: Palmanova csak részben erőd, részben ideális város is.

### 9.3. Requiem egy eszméért: Palmanova mint ideális város

Ami a város belsejét illeti, annak kialakításában – mint erre már rámutattunk – sajátos kettősség figyelhető meg: a szigorú katonai szemlélet érvényesülése mellett felfedezhetők az építészeti-városépítői törekvések is.

Mint tudjuk, Savorgnan eredeti modellje nem maradt fenn, és így csak közvetve tudjuk, hogy a bejárati kapuk a bástyák közelében voltak. Ez a megoldás gyakori volt az erődtervezők körében, és ez arra mutat, hogy Savorgnan a városbelsőben is valószínűleg az érvényes szisztémát, vagyis a sugaras útszervezést követte. Hogy ebben az esetben a kapuktól a központba vezető utcák miként helyezkedtek el, nem tudjuk.

A város belső beosztására vonatkozó hadmérnöki elképzelést a legjobban Lorini ismert rajza érzékelteti, amely valószínűleg híven tükrözi Savorgnan felfogását is. Utaltunk rá, hogy ezt az 1596-ban megjelentetett (de minden bizonnyal már 1595-ben elkészült) tervet Palmanova idealizált alaprajzának tekinthetjük. A maga helyén, Lorini „urbanisztikai” nézeteinek tanulmányozásakor már említettük, milyen viszonyt alakított ki a katonai és a polgári követelmények között, amely leginkább a különböző rendeltetésű utak kapcsolatában jut kifejezésre. Mind a kilenc bástyából közvetlen út vezet a főtérre, és ez az úthálózat a domináns. A kapuktól ezzel szemben nem lehet közvetlenül kijutni a térre, így a polgári közlekedés alárendelődik a katonainak. A szövegben ezt írja:

„Ami mármost a belső, a lakásokra vonatkozó kényelem megvalósítását illeti; az utcáit kell beosztani, és először az FG katonaiakat. Kiképezve az A középpont körül középen a VX főteret az X főtemplommal, és a kilenc főutcát, amelyek kapcsolatot

<sup>31</sup> Annak ellenére, hogy ezek a belső, városi jellegű részek nem készültek el, az erődítmény építése 1623-ban, mintegy harmincévi munka után befejeződött. Roppant mennyiségű pénz, anyagot és munkát emésztett fel a létrehozása. Mindvégig katonai objektum maradt, igazi lakói a zsoldos katonák voltak. Első komoly hadászati szereplésére az 1615–1617 közötti ún. „gradiscái” háborúban került sor, amikor ez az erősség volt a velencei hadműveletek középpontja. Igazi ostromot sohasem kellett kiállnia. Vö. DAMIANI, i. m. I. 94–98. és DI SOPRA, Palmanova, 20.

kell hogy teremtsenek az összes bástya és a mondott középpont között. Ahol létesíteni kell egy oszlopcsarnokot vagy loggiát, néhány nemes épülettel egyetemben, úgy, hogy ha ez alatt állnak a Parancsnok Urak, szükségképpen az összes mondott bástyát lássák, és azt, hol van orvosolni való baj. Amint látni, ezután következnek a D jelű terek és a B jelű keresztutcák. Semmilyen módon nem szabad úgy csinálni, hogy azok az utcák, amelyek a kapuktól vezetnek, egyenesen arra a térre érkezzenek, ami nem kis hiba lenne; . . . ”<sup>32</sup>

Ez az elv, amely Bellucci, Maggi és mások műveiben már több évtizeddel korábban megjelent, úgy hozza szintézisbe a katonai és a polgári követelményeket, hogy közülük a katonai a meghatározó.

Amikor Lorini rajza készült, a tényleges városalaprajz már egy másik elgondolást valósított meg, amely több, lényeges ponton eltért a tisztán hadmérnöki elvek érvényesítésétől. A már idézett Braun-féle városkép, továbbá számos más, XVII. és XVIII. századi alaprajz,<sup>33</sup> amelyek az elkészült város egyes fázisait ábrázolják (*XV., XVI. színes kép*), azt tanúsítják, hogy ezek a változtatások mindjárt az építkezés elején bekövetkeztek. Tekintettel arra, hogy Barbaro idején, egészen 1594 szeptemberéig nem volt kötelezően előírt modell, hajlamosak vagyunk feltételezni, ez az ő idejében történt. Nos, Lorini, akinek látnia kellett, mennyire más terv van megvalósulóban, mint amit kezdetben Savorgnan és ő javasolt, mintegy tiltakozásképpen rajzolhatta meg és adhatta közre az általa érvényesnek tartott változatot.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> LORINI, Delle Fortificationi . . . , id. kiad. 48.: „In quanto poi al resto delle commodità da farsi di dentro, per le habitationi; si doverà compartire le sue strade; et prima quella dell'arme FG. Formando nel mezo d'intorno il centro A la piazza principale VX co'l suo tempio X, e le nove strade maestre, che debbono riferire a tutti i baluardi, et à esso centro. Dove si doverà fare un portico, over loggia con qualche notabil fabrica, si che standoci sotto li Signori Capi, possino in ogni occorrenza vedere tutti essi baluardi; et dove occorresse il disordine rimediare. Seguono poi come si vede le altre piazze D, e strade traversali B. Nè si deve in alcun modo fare, che le strade, che riferiscono alle porte vadino rettamente a essa piazza, che saria errore non piccolo; . . . ”

<sup>33</sup> SANDRI (i. m. 152.) felsorolja a különböző archívumokban található kéziratok alaprajzokat.

1. Egy névtelen, valószínűleg a XVI. század végéről származó rajz. Pergamen, akvarellal színezve. A tér körül hármás utcagyűrű, a tér közepe üres. A bástyák nevei kiolvashatók: Barbaro stb. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, P. D. c. 839/37.

2. A bizonyos (sérült) Verneda-féle rajz, amely datált; 1677. szeptember 1-jéről származik: „Tavola delle opere esterne fatte dopo la presentazione della presente pianta sino addì primo settembre 1677.” Közli MARCHESI, i. m. 40. (Eredetije: Archivio di Stato di Venezia.)

3. Leonardo Marco Cicoglioli nem datált rajza. Mindenképpen későbbi, mint a Verneda-féle városalaprajz. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Cod. Cicogna 3486/4. DE LA CROIX (i. m.) és DI SOPRA (Palmanova, i. m.) egyaránt közli, Cocogliattinak tulajdonítja és 1695-re datálja a rajzot.

<sup>34</sup> Ezt látszanak alátámasztani a rajzot tartalmazó I. könyv 18. fejezetének kezdő mondatai, ahol Lorini – persze név nélkül – bírálja azokat, akik hozzáértés nélkül fognak erődítésépítéshez. A szöveg sehol sem utal arra, hogy Palmanováról lenne szó.

Az említett későbbi ábrázolások (és így a jelenlegi Palmanova is – *XVII. színes kép*) éppen az alapvető kérdésekben változtatták meg a város belső rendszerét. Először is: a három kaputól közvetlenül a térre vezetnek az utak, ami Lorini szerint „nem kis hiba”. Másodsor: a kilenc bástya közül csupán háromnak van közvetlen kapcsolata a főtérrrel, ami szintén ellentmond Lorini sémájának. Végül harmadszor: a tér formája átalakult hatszögűre, és sarkai zárt formájúak lettek. Mindezek olyan módosítások, amelyek nyilvánvalóan nem hadmérnöktől, hanem építészről származnak, akinek a város polgári életének szempontjai fontosabbak a katonai megfontolásoknál.<sup>35</sup> Márpedig Palmanova építésénél egy építész jelenlétéről tudunk, és ez Vincenzo Scamozzi.

Igaz, ő is, mint általában az építészek, merőleges utcarendszert tartott helyesnek. Ugyanakkor a városkapuktól a főtérrre vezető utcák elve nála is alapvető követelmény, mint ahogy az volt a Quattrocento óta az építészeknél. Közvetlen elődeinél, Cataneónál és Palladiónál a főutak a városkapuktól indulnak, és – a főtéren áthaladva – újra a kapukhoz érnek.

Nem lehet kétséges, hogy itt is ennek az elvnek az érvényesüléséről van szó. Az már ennek következménye, hogy Palmanovában csak három út jut a bástyákra, miután három út már a térre vezetett, és az összes bástyát nem lehetett összekapcsolni a térrel. Így alakult ki a hatszögű tér, amelybe az utcák nem a sarkain, hanem oldalain torkollnak: ennél fogva zárt sarkai vannak. Ez egy újabb olyan jellegzetesség, amely idegen a hadmérnököktől, viszont az építészek egyik alapvető törekvése. Az *Ideában* lévő rajzon minden tér zárt sarkú, és a szerző a szövegben is hangsúlyozza e követelmény fontosságát.<sup>36</sup>

Nem lehet vitás, a katonai szemlélettel szemben érvényesülő építész beavatkozást Scamozzinak kell tulajdonítanunk. Az sem lehet kétséges ugyanakkor, hogy minderre hathatós támogatás nélkül Scamozzinak önmagában semmi esélye nem lett volna. Itt válik világossá Barbaro szerepe, aki Scamozzit Palmanovába hívta, és akinek baráti és mecénási támogatása lehetőséget teremtett a hadmérnökök működése mellett az építész szereplésére is.

Barbaro, amikor Provveditore lett, azzal a szándékkal láthatott munkához, hogy nem csupán erődítményt, hanem várost is épít. Erre az elhatározásra, valamint ennek kivitelezésére műveltsége, kultúrája és a kor velencei építész-képzőművész társadalmának ismerete predesztinálta őt. Az a férfiú, aki tudós fivérével együtt a velencei reneszánsz építészlet egyik legnagyobb alkotásának, a maseri villának építtetője volt, sőt Palladio és Veronese barátja, természetes módon törekedett egy létesítendő erődvárosban a kor ideális város-eszméit érvényesíteni. Bölcsen tudta, hogy a város nem csupán utca, tér, tömeg és harmónia, hanem társadalom is. Ezért a Szenátushoz írt leveleiben a kor építészletelméletének antropomorfsztikus arányelvei mellett társadalmi követelményekről is megemlékezik. Nemesség és ke-reskedő-társadalom letelepítését szorgalmazta, szükségesnek tartotta továbbá vallásos intézmények, búcsúk, ünnepek meghonosítását („introdurre luoghi di religiosi

<sup>35</sup> Vö. DE LA CROIX, i. m. 39. skk.

<sup>36</sup> Scamozzi nézeteiről lásd tanulmányunk korábbi fejezeteit!

di buoni costumi, drizzar chiese e monasteri, impetrar indulgenze e giubilei. . .”).<sup>37</sup> Mindezek előmozdítására kezdetben lehetősége is volt, mivel a Szenátus útmutatásai általános előírások voltak csupán. Emlékszünk, Villachia energiáit lekötötték a többi katonai szakértővel, elsősorban talán éppen Lorinival folytatott vitái, amelyek erődítési szakkérdésekről folytak (falak, bástyák, árok mélysége és hasonlók). Ennek következtében Barbaro csaknem egy évig egyedül irányította a város belsejét meghatározó munkálatokat.<sup>38</sup> Így lehetett megvalósítani az említett építészeti jellegű elképzeléseket, Scamozzi tervei szerint. Barbaro működésében tehát a velencei patriáciusréteg művészetpártoló szerepe érvényesült, amely íme a katonai erődítésben is meglátta az építészeti és művészeti lehetőséget.

Így és ennyiben valósultak meg másfél évszázad teoretikusainak az eszményi városról szőtt álmjai az egyetlen újonnan felépített városban a reneszánsz idején. Már maga az is szimbolikus értékű, hogy nem társadalmi, hanem katonai igények hívták életre, tehát nem városnak, hanem erődítménynek épült. Hogy az erődített bástyarendszeren belül miként érvényesültek a városalakítás elvei, megmutatja azt, mivé degradálta a valóság a humanisták eszméit, de egyben arról is árulkodik, mennyire nagyszerűek és hatékonyak voltak ezek az elvek, hogy képesnek bizonyultak a háborús félelemmel szemben a polgári élet bizakodását diadalra juttatni.

<sup>37</sup> Memoriale di M. A. Barbaro, 5 gennaio 1594. Venezia, Archivio di Stato, idézi DAMIANI, i. m. I. 112–117., valamint DE LA CROIX, i. m. 40/85.: „A várost kerítő falgyűrű hasonlít az emberi testet borító bőrhöz.”

<sup>38</sup> Felmerül a kérdés, vajon miért nem volt ellenzője azoknak a módosításoknak, amelyek a város belső rendszerét megváltoztatták. Amennyire meg tudjuk ítélni, valóban nincs nyoma ilyen jellegű bírálatnak. Az egyetlen kifogás a kapuk áthelyezése miatt merült fel, többek között Nicolò Sagredo Provveditore részéről (1602-ben), ami kisebb horderejű kérdésnek tűnik a mi számunkra. A magyarázat erre valószínűleg az, hogy a tervezők és kivitelezők egymással szemben álló tagjait kizárólag a katonai-hadmérnöki problematika érdekelte. Ha figyelembe vesszük azokat a témákat, amelyek körül a vita folyt (az árok mélysége, a bástyák lábazatának magassága stb.), továbbá azokat a változtatásokat, amelyeket Savorgnan 1594-es végső modelljén a szenátus Villachia modellje alapján végrehajtott, akkor megerősödik az a benyomásunk, hogy a várossal kapcsolatos szempontok fel sem merültek az erődítési részletkérdések közepette. Egyszóval: Palmanova – az egy Barbarót, valamint szűkebb környezetét leszámítva – mindenki számára erődöt jelentett, és nem várost.



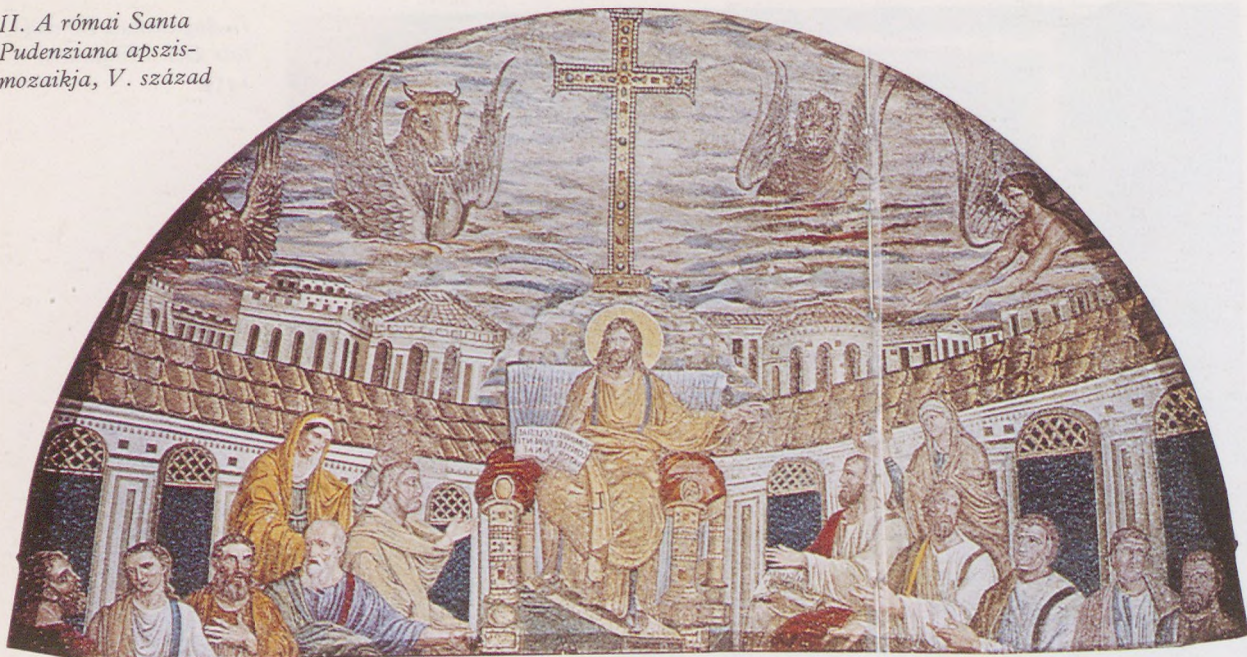
I. Augustinus, *De civitate Dei*. Miniatura,  
1459



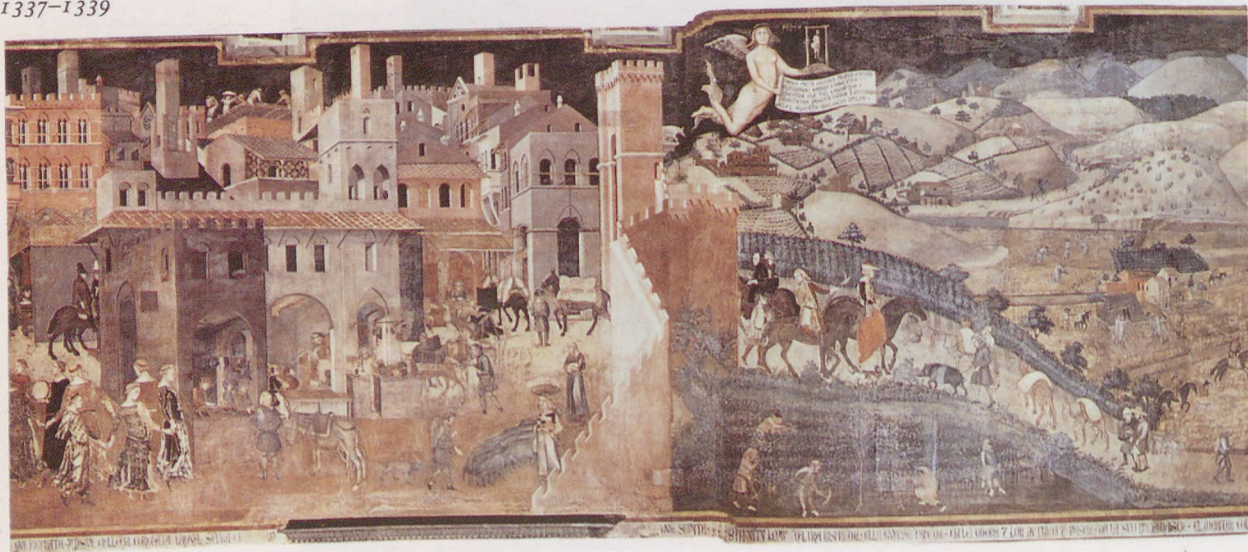
LOR  
tem d  
curfu  
natur  
stabil  
nunc  
quo a  
in uo  
ra per  
ultim  
pere a

missione debito eius deos suos presertim

II. A római Santa  
Pudenziana apszis-  
mozaikja, V. század



III. Ambrogio Lorenzetti:  
A jó kormányzat hatásai  
városban és vidéken.  
Falfestmény a sienai  
Palazzo Pubblico-ban,  
1337-1339

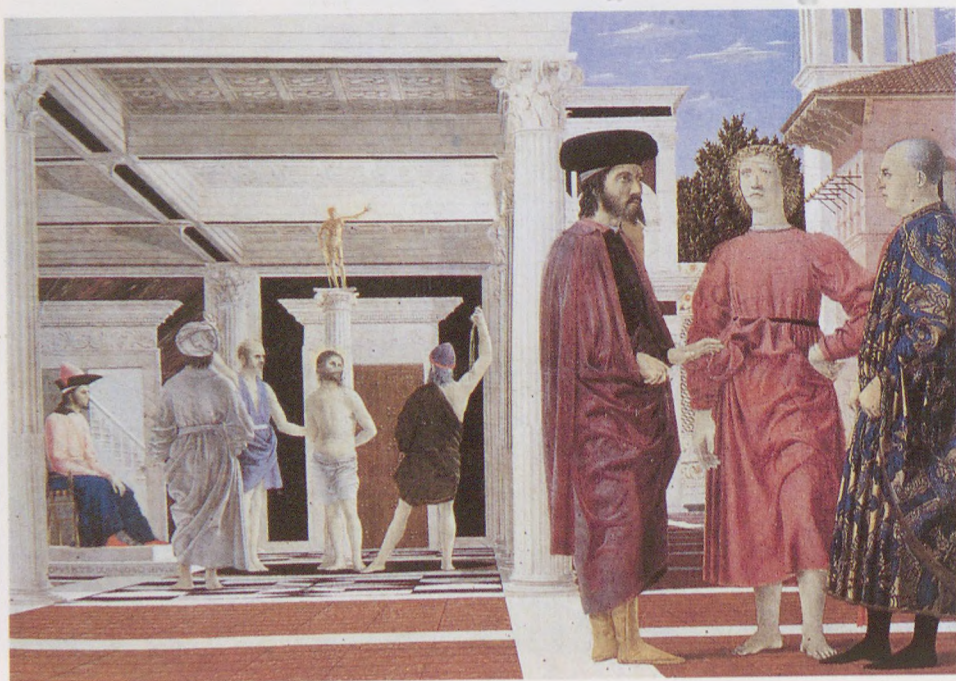




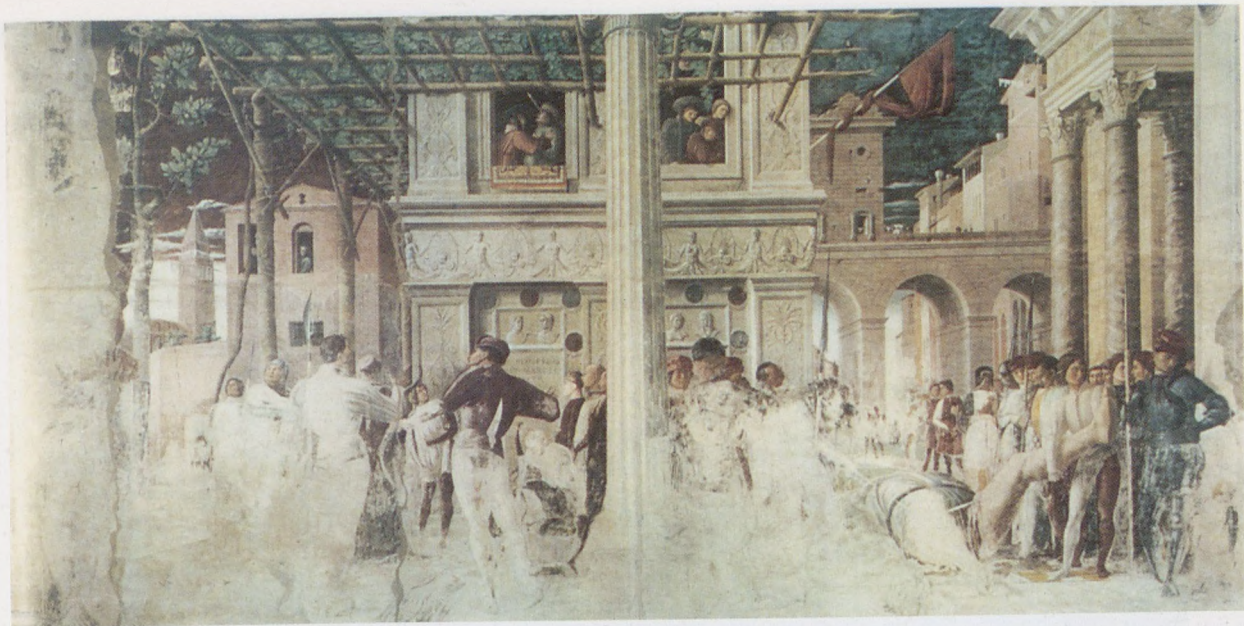
IV. A június hónap  
ábrázolása Berry herce-  
gének óraskönyvében.  
Miniatura, 1410 körül



V. Masolino da Panicale:  
 Tabita feltámasztása.  
 Freskó a firenzei Santa  
 Maria  
 del Carmine-templom  
 Brancacci-kápolnájában,  
 1424-1427



VI. Piero della France-  
 sca: Krisztus ostorozása.  
 Festmény, 1454

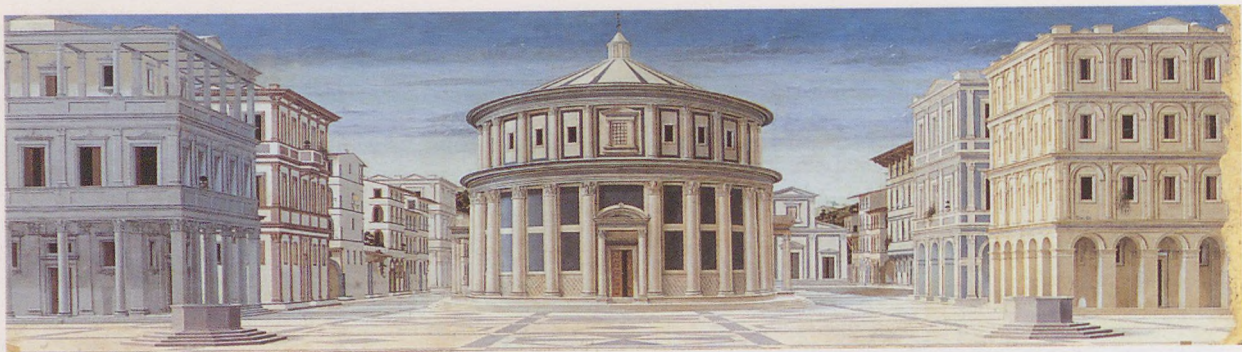


VII. Andrea Mantegna:  
Szent Kristóf testének  
elszállítása.

Freskó a padovai  
Eremitani-templom  
Ovetari-kápolnájában,  
1454-1457



VIII. Pietro Perugino:  
A kulcsok átadása.  
Freskó a vatikáni  
Sixtus-kápolnában,  
1481-1482



IX. Luciano Laurana (?):  
Ideális város.  
Urbínóban őrzött táblakép,  
1470 körül

X. Luciano Laurana (?):  
Ideális város. Baltimore-  
ban őrzött táblakép,  
1470 körül





XI. Francesco di Giorgio Martini (?): Ideális város. Berlinben őrzött táblakép, 1470 körül



XII. Ideális város. Intarziakép, XV. század

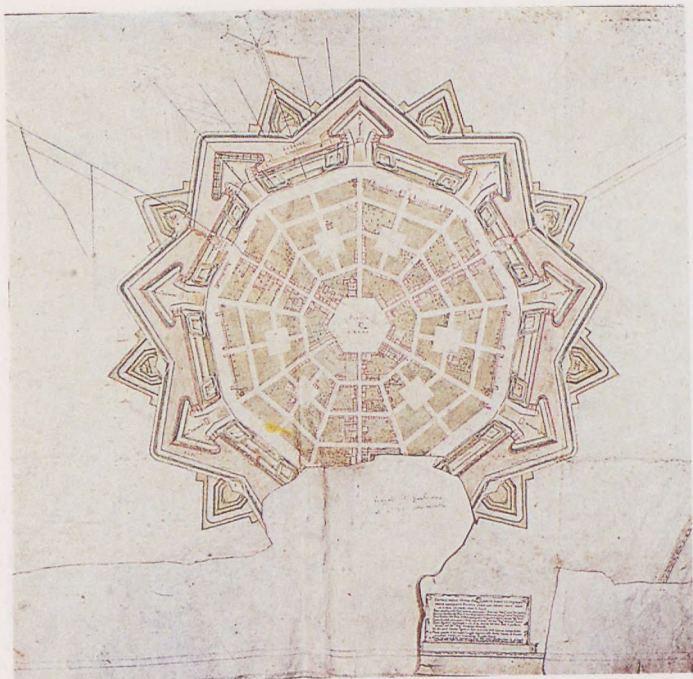
XIII. Raffaello Sanzio:  
Mária eljegyzése.  
Festmény, 1504



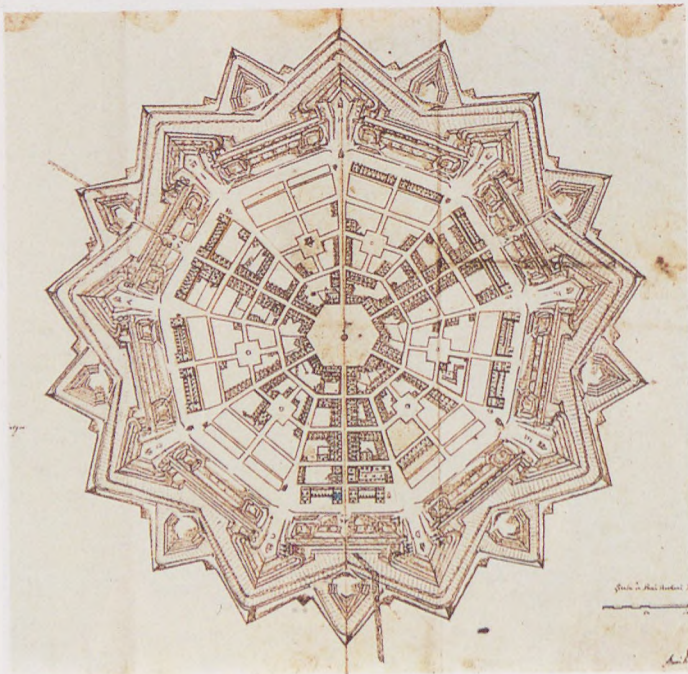


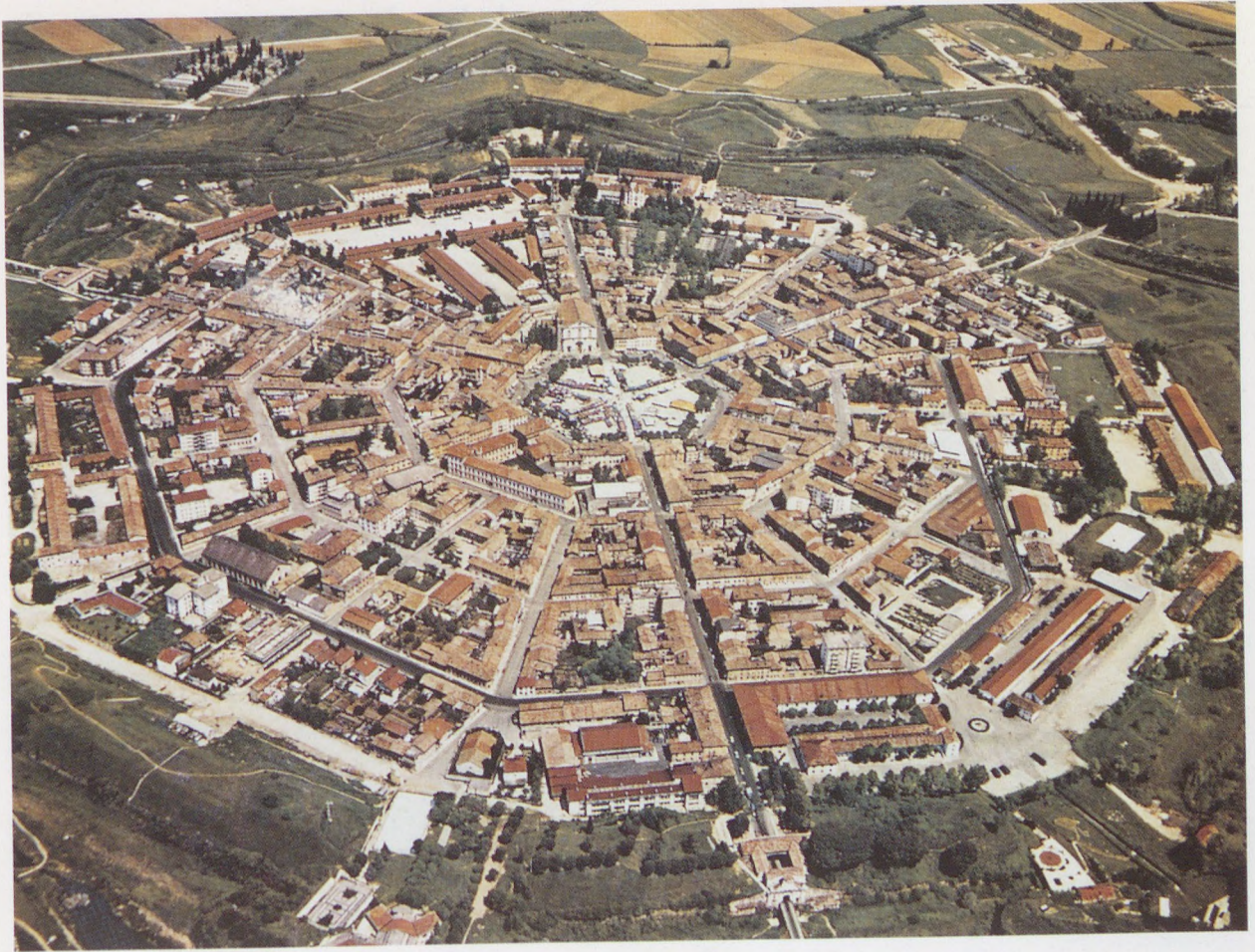
XIV. Raffaello Sanzio:  
Az athéni iskola. Freskó  
a vatikáni Stanza della  
Segnatura-ban, 1509–  
1510 (Részlet)

XV. Palmanova.  
Az ún. Verneda-féle  
rajz, 1677



XVI. Palmanova.  
A Cicoglioli  
(Cocogliatti)-féle alap-  
rajz, 1695





XVII. Palmanova.  
A város mai képe  
madártávlatból



# Irodalom

## I. Források

### 1. Kéziratok

- FILARETE (Antonio Averlino, detto il –), Trattato di architettura. Számos kódexben maradt fenn. Fontosabbak: Codex Magliabechianus, Firenze, Biblioteca Nazionale, II. I. 140 (eredetileg Magliab. XVII, 30); latinul: Codex Marcianus, Venezia, Biblioteca Marciana, VIII, 2 (= 2796)
- FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, Architettura ingegneria e arte militare. Két fontosabb változata: Codex Saluzzianus 148, Torino, Biblioteca Reale, valamint Codex Ashburnhamianus 361, Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana  
Architettura civile e militare. Fontosabb változatai: Codex Senensis, Siena, Biblioteca Comunale, S. IV. 4, valamint Codex Magliabechianus, Firenze, Biblioteca Nazionale, II. I. 141
- LEONARDO DA VINCI, Codex B, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 2173  
Codex Atlanticus, Milano, Biblioteca Ambrosiana
- SANGALLO, Giuliano da, „Taccuino”, Siena, Biblioteca Comunale, Ms. S. IV. 8
- VITRUVIUS Pollio, Marcus, De architectura, Ms Harleianus 2767, London, The British Library

### 2. Vitruvius-kiadások

- Vitruvii Pollionis ad Caesarem Augustum de architectura liber primus (et sequentes IX, ex recens. Joan. Sulpitii Verulani), Roma, 1486 (editio princeps)
- De Architectura. Seguono... Firenze, 1496
- M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula ut iam legi et itelligi possit... Venezia, 1511 (Fra Giocondo kiadása)
- Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece[!] traducti de latino in vulgare affigurati: commentati: e con mirando ordine insigniti... Como, 1521 (Cesare Cesariano fordítása)
- Architettura con il suo commento et figure... Perugia, 1536 (Giovanni Battista Caporali kiadása)
- M. Vitruvii De Architectura libri decem, ad Augustum Caesarem accuratiss. conscripsit: et nunc primum in Germania qua potuit diligentia excusi, atq. hinc inde schematibus non iniucundis exornati... Argentorati, 1543 (Walter Hermann Ryff fordítása)
- Architecture ou Art de bien bastir, de Marc Vitruve Pollion Autheur Romain Antique: mis de Latin en Francoys... Paris, 1547 (Jean Martin fordítása)

- I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro . . .  
Venezia, 1556 (Daniele Barbaro kommentált fordítása)
- M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari . . .  
Venezia, 1567

### 3. Nyomtatott traktátusok és modern kiadások

- AGOSTINI, Ludovico, La repubblica immaginaria. In: Utopisti italiani del Cinquecento. Scelti e annotati da Carlo CURCIO. Roma, Colombo Editore, 1944  
La repubblica immaginaria di Ludovico Agostini. Testo critico con la bibliografia dell'autore a cura di Luigi FIRPO. Torino, Edizioni Ramella, 1957
- ALBERTI, Leon Battista, De re aedificatoria libri decē. Firenze, 1485  
L'architettura (De re aedificatoria). Testo latino e traduzione a cura di Giovanni ORLANDI. Milano, Ed. Il Polifilo, 1966
- ALGHISI, Galasso da Carpi, Delle fortificationi libri tre. Venezia, 1570
- AMMANNATI, Bartolomeo, La città ideale. Appunti per un trattato. A cura di Mazzino FOSSI. Roma, Officina, 1970 (Fonti e documenti per la storia dell'architettura, 2)
- ANDREAE, Johann Valentin, Reipublicae Christianopolitanae descriptio. Argentorati, 1619  
Christianopolis an Ideal State of the Seventeenth Century. Translated from the Latin of Johann Valentin Andreae with an Historical Introduction by Felix Emil HELD. New York, Oxford Univ. Press, 1916
- ARISZTOTELÉSZ, Politika. Fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta SZABÓ Miklós. Budapest, 1923. Újabb kiadása: Gondolat, 1969  
The politics. Transl. by Thomas Alan SINCLAIR. Middlesex, Harmondsworth, 1982
- AUGUSTINUS, De Civitate Dei. In: Patrologiae cursus completus . . . Ser. Latina. tom. 41. Accurante J.-P. MIGNE. Parisiis, 1845. 13-804.  
Sancti Aurelii Augustini episcopi De civitate Dei. Libri XXII. Recogn. Bernardus DOMBART et Alfonsus KALB. I-II. 5. ed. Stuttgart, Teubner, 1981
- BARBARO, Daniele (Daniello), I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro, eletto patriarca d'Aquilegia . . . Venezia, Francesco Marcolini, 1556  
M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari . . . Venezia, apud Franciscum Franciscium et Ioan. Crugher, 1567
- BELICI (BELLUCCI), Giovanni Battista, Nuova inventione di fabricar fortezze di varie forme . . . Venezia, Roberto Meietti, 1598
- BERTELLI, Pietro, Theatrum urbium Italicarum. Venezia, 1599
- BIRINGUCCI, Vannuccio, Pirotecnica o sia dell'arte della fusione o getto de'metalli. Venezia, 1540
- BRAUN, Georg, Civitates orbis terrarum. Colonia, apud Bertramum Boccholtz, 1573-1618
- BUSCA, Gabriele (Gabriello), Della espugnatione et difesa delle fortezze . . . Libri Due . . . Torino, Nella Stamperia dell'erede di Nicolo Bevilacqua, 1585  
Della architettura militare . . . Primo Libro. Milano, Appresso Girolamo Bordone e Pietro Martire Locarni compagni, 1601
- CALVO, Marco Fabio, Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum. Roma, L. Vicentinus, 1527
- CAMPANELLA, Tommaso, Appendix politica. Civitas Solis O idea reipublicae philosophicae . . . Frankfurt, typis Egenolphi Emmelii, 1623

- La Città del Sole. Testo italiano e testo latino a cura di Norberto BOBBIO. Torino, Einaudi, 1941 (Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati)
- A Napváros. Fordította, előszóval és jegyzetekkel ellátta SALLAY Géza. Budapest, Gondolat, 1959
- CATANEO, Girolamo, Nuovo ragionamento del fabricare le fortezze... Brescia, Appresso Gio: Francesco et Pietro Maria fratelli de'Marchetti, 1571
- Dell'arte militare libri tre... Brescia, Tomaso Bozzola, 1571
- Dell'arte militare libri cinque... Brescia, Pietro Maria Marchetti, 1584
- CATANEO, Pietro, I quattro primi libri di architettura. Venezia, I Figli di Aldo, 1554
- L'Architettura... Venezia, Aldus Manutius, 1567
- CESARIANO, Cesare, Di Lucio Vitruvio Pollione de architettura libri dece[!]. Como, 1521
- DEL BENE (DELBENE), Bartolomeo, Civitas veri... Paris, Ambrosius et Hieronymus Drouart, 1609
- DELORME, Philibert, Le premier tome de l'architecture... Paris, chez Frédéric Morel, 1568
- Nouvelles inventions pour bien bastir... Paris, Imprimerie de Hierosme de Marnef et Guillaume Cavellat, 1578
- DE MARCHI, Francesco, Della architettura militare... libri tre. Brescia, Appresso Comino Presegni, 1599
- DONI, Anton Francesco, I Mondi celesti terrestri et infernali degli Accademici Pellegrini. Venezia, Giolito, 1552
- DU CERCEAU, Jacques Androuet (Id.), Premier livre d'architecture. Paris, Benoît Prévost, 1559
- Second livre d'architecture. Paris, André Wechel, 1561
- Troisième livre d'architecture. Paris, 1572
- DÜRER, Albrecht, Etliche Underricht zu Befestigung der Stett Schloss und Flecken. Nürnberg, 1527
- FILARETE (Antonio Averlino, detto il -), Trattato di architettura. Testo a cura di Anna Maria FINOLI e Liliana GRASSI. Milano, Ed. Il Polifilo, 1972
- FRA GIOCONDO (Giovanni da Verona, fra), M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula... Venezia, 1511
- FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, Trattati di architettura ingegneria e arte militare. I-II. A cura di Corrado MALTESE. Trascrizione di Livia MALTESE DEGRASSI. Milano, Ed. Il Polifilo, 1967
- GARZONI, Tommaso, La Piazza Universale di tutte le professioni del mondo. Venezia, Gio. Battista Somascho, 1585
- LANTERI, Giacomo, Due dialoghi... del modo di disegnare le piante delle fortezze secondo Euclide. Venezia, 1557
- LEONARDI, Giovan Giacomo, Libro delle fortificazioni dei nostri tempi. A cura di Tommaso SCALESSE. Roma, Tip. V. Ferri, 1976
- LEONARDO DA VINCI, Il Codice Atlantico. Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1894-1903
- LORINI, Bonaiuto (Buonaiuto), Delle fortificationi... libri cinque... Venezia, Gio. Antonio Rampazetto, 1596
- LUPICINI, Antonio, Architettura militare... Firenze, 1582
- Discorsi militari... sopra l'espugnazione d'alcuni siti... Firenze, B. Sermartelli, 1587
- MACHIAVELLI, N., Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio seguiti delle „Considerazioni intorno ai Discorsi del Machiavelli”, di Francesco Guicciardini. A cura di Corrado VIVANTI. Torino, Einaudi, 1983
- MAGGI, Girolamo-CASTRIOTTO, Giacomo (Jacomo), Della fortificatione delle città... Libri III... Venezia, Rutilio Borgominiero, 1564

- MAROLOIS, Samuel, Fortification ou Architecture militaire tant offensive que deffensive... Amsterdam, Ian Ianssen, 1627
- MORE (MORUS), Thomas, Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo rei publicae statu deque nova Insula Utopia auctore clarissimo viro Thoma Moro... arte Theodorici Martini... typographi almae Louaniensium Accademiae nunc primum... editus, 1516  
 Utópia. Fordította, az utószót és a jegyzeteket írta KARDOS Tibor. 3. kiad. Budapest, Európa, 1989
- PALLADIO, Andrea, I Quattro Libri dell'architettura. Venezia, Domenico de' Franceschi, 1570  
 Négy könyv az építészetéről. Fordította HAJNÓCZI Gábor. Utószó ZADOR Anna. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1982
- PATRIZI da Cherso, Francesco, La città felice. Venezia, G. Griffo, 1553
- PERRET, Jacques, Des fortifications et artifices d'architecture et perspective. Paris, 1601  
 „PICATRIX” – Das Ziel des Weisen von Pseudo-Mağrīṭī. Translated into German from the Arabic by Hellmut RITTER and Martin PLESSNER. London, The Warburg Institute, University of London, 1962
- PICCOLOMINI, Alessandro, De la institutione di tutta la vita de l'huomo nato nobile e in città libera. Venezia, apud Hyeronymon Scotum, 1542
- PLATÓN, Állam. Fordította SZABÓ Miklós. In: Platón összes művei. II. Budapest, Európa, 1984. 5–710.
- ROJAS (ROXAX), Cristobal de, Teorica y practica de fortificacion, 1598
- SAVORGNAN (SAVORGNANO), Mario, Arte militare terrestre e maritima. Venezia, Francesco de' Franceschi, 1559
- SCAMOZZI, Vincenzo, L'Idée della architettura universale... Venezia, Giorgio Valentino, 1615
- SERLIO, Sebastiano, Regole generali di architettura... Venezia, Pietro de Nicolini de Sabbio, 1551  
 Il Trattato di Architettura di Sebastiano Serlio, Volume abbinato al „Sesto Libro di Sebastiano Serlio” Cod. Icon. 189. A cura di Marco ROSCI e Anna Maria BRIZIO. Milano, I.T.E.C. Editrice, é. n.
- SPECKLE, Daniel, Architektur von Vestungen. Strasbourg, Bernhard Jobin, 1589
- STEVIN, Simon, De Sterctenbouwing. Leyden, François van Ravelenghien, 1594
- STIBLIN (STÜBLIN), Kaspar, De Eudaemonensium Republica. Con una introduzione e la bibliografia dell'autore di Luigi FIRPO. Torino, Bottega d'Erasmus, 1959
- TARTAGLIA, Nicolò Fontana detto, La nuova scientia... Venezia, 1537  
 Quesiti et inventioni diverse. Venezia, 1538 és 1546
- THETI (TETI), Carlo, Discorsi delle fortificazioni... Venezia, 1588
- TOLOMEI, Claudio-CATANEO, Pietro, Dell'ingrandimento e fortificazione di Orbetello. In: „Della edificazione di una città sul Monte Argentario”. A cura di Gaetano MILANESI. Firenze, 1885
- VASARI IL GIOVANE, Giorgio, La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia. A cura di Virginia STEFANELLI. Introduzione di Franco BORSI. Roma, Officina, 1970
- ZANCHI, Giovan Battista, Del modo di fortificare le città. Venezia, 1554
- ZUCCOLO, Ludovico, La Repubblica d'Evandria ed altri dialoghi politici. Con prefazione di R. DE MATEI. Colombo Ed., 1944

## II. Általános művek és monográfiák

- ACKERMAN, J. S., *The Architecture of Michelangelo*. London, 1961
- ACKERMAN, J. S., *Palladio*. Harmondsworth, 1966
- ANGELUCCI, A., *Documenti inediti per la storia delle armi da fuoco italiane*. Torino, 1868
- ARBORE, G., *L'utopia e la problematica della città ideale del Rinascimento. Le proposte urbanistiche degli utopisti*. In: *Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno Internazionale di Storia Urbanistica*. A cura di Roberta MARTINELLI e Lucia NUTI. Lucca, Marsilio Editore, 1978. 153-162.
- ARGAN, G. C., *The Renaissance City*. New York, George Braziller, 1969
- BACHMANN, F., *Die alten Städtebilder*. Leipzig, 1939
- BATTAGLINI, G. M., *Cosmopolis. Portoferraio mediceo. Storia urbana 1548-1737*. Roma, Multigrafica Ed., 1978
- BENEVOLO, L., *La città italiana del Rinascimento*. Roma, 1969
- BERGER, L., *Thomas More und Plato: ein Beitrag zur Geschichte des Humanismus. Zeitschrift für die Gesamte Staatswissenschaft, Tübingen, N. 35 (1879)*
- BLANCHET, L., *Campanella*. Paris, 1920
- BLUNT, A., *Philibert de l'Orme*. London, 1958
- BORTOLOTTI, C., *Palmanova, la più grande fortezza d'Europa eretta dai Veneziani contro i Turchi e contro l'Austria*. Torino, UTET, 1913
- BRAUNFELS, W., *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toscana*. Berlin, Gebr. Mann, 1953
- BRENZONI, R., *Fra Giovanni Giocondo veronese, Verona, 1435-Roma 1515*. Firenze, 1960
- BRUGGEMAN, H., *Utopie und Robinsonade*. Weimar, 1914
- BRUSCHI, A., *Bramante architetto*. Bari, Laterza, 1969
- BUTTAFAVA, C., *Visioni di città nelle opere d'arte del Medioevo e del Rinascimento*. Milano, Salto, 1963
- CASSIRER, E., *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig, Teubner, 1927
- CHASTEL, A., *Les „vues urbaines” peintes et le théâtre*. Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura, 16 (1974), 141-144.
- CHOAY, F., *Figures d'un discours méconnu*. Critique, avril 1973
- CHOAY, F., *La règle et le modèle*. Paris, Seuil, 1980
- La città come forma simbolica. Saggi sulla teoria dell'architettura nel Rinascimento. Saggi di Francesco Paolo FIORE, Paolo MARCONI, Giorgio MURATORE, Enrico VALERIANI*. Roma, Bulzoni, 1973
- La città ideale nel Rinascimento. Scritti di: Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Cataneo, Palladio, Vasari il Giovane, Scamozzi*. A cura di Giovanni Carlo SCIOLLA, con un saggio introduttivo di Luigi FIRPO. Torino, UTET, 1975
- CURCIO, C. (ed.), *Utopisti e riformatori sociali del Cinquecento: A. F. Doni-V. Foglietta-F. Patrizi da Cherso-L. Agostini*. Bologna, 1941
- CURL, J. S., *European Cities and Society*. London, Leonard Hills, 1970. 88-103.
- D'AYALA, M., *Delle vicende dell'artiglieria*. Napoli, 1837
- D'AYALA, M., *Ingegneri militari italiani dal secolo XIII al XVIII*. Archivio Storico Italiano, serie III, tomo IX, Firenze, 1869, 77-100.
- DAMIANI, P., *Storia di Palmanova. I-II*. Udine, 1969, 1972
- DE LA CROIX, H., *Military Architecture and the Radial City Plan in Sixteenth Century Italy*. *The Art Bulletin*, Vol. XLII, No 4 (Dec. 1960), 263-290.
- DE LA CROIX, H., *The Literature of Fortification in Renaissance Italy. Technology and Culture*, IV (1963), 30-50.

- DE LA CROIX, H., Palmanova: A Study in Sixteenth Century Urbanism. Saggi e memorie di storia dell'arte, V (1966), 23-41., illusztrációk: 175-179.
- DE LA CROIX, H., Military Considerations in City Planning: Fortifications. New York, Braziller, 1972
- DELBRUECK, H., Geschichte der Kriegskunst. Berlin, 1920
- DI SOPRA, L., Urbanistica e Rinascimento. La città fortezza di Palmanova. In: Palme. 53<sup>n</sup> Congrès. A cura del dott. Luigi CICERI. Udine, 1976. 283-451.
- DI SOPRA, L., Palmanova. Analisi di una città-fortezza. Milano, Electa, 1983
- ELIA, G., Politica e territorio nell'utopia del Rinascimento italiano: il caso di una città ideale sull'Argentario. In: Le città di fondazione. Atti del 2° Convegno Internazionale di Storia Urbanistica. A cura di Roberta MATINELLI e Lucia NUTI. Lucca, Marsilio Editore, 1978. 109-119.
- FEUERNÉ TÓTH R., A budai „Schola”. Mátyás király és Chimenti Camicia reneszánsz ideálváros-nyegyed terve. Építés-Építészettudomány, V. köt., 1973, 373-385.
- FIGLIORE, F. P., Francesco di Giorgio e le origini della nuova architettura militare. In: L'architettura militare veneta del Cinquecento. Milano, Electa, 1988. 62-76.
- FIRPO, L., La città ideale del Filarete. Torino, Ramella (Estratto dagli „Studi in memoria di Gioele Solari”), 1954. 11-59.
- FIRPO, L., Lo stato ideale della Controriforma. Ludovico Agostini. Bari, Laterza, 1957
- FIRPO, L., Leonardo architetto e urbanista. Torino, UTET, 1963
- FIRPO, L., La città ideale del Rinascimento. Torino, 1974
- FRANCHETTI PARDO, V., Storia dell'urbanistica, dal Trecento al Quattrocento. Roma-Bari, Laterza, 1982
- FRUTAZ, A. P. (ed.), Le piante di Roma. Roma, Istituto di Studi Romani, 1962
- GARIN, E., Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano. Bari, Laterza, 1965
- GARIN, E., Un manuale di magia: Picatrix. In: L'età nuova. Ricerche di storia della cultura dal XII al XVI secolo. Napoli, Morano Ed., 1969. 387-419.
- GEYMÜLLER, H. v., Les Ducerceau. Paris, 1887
- GILSON, E., Les métamorphoses de la Cité de Dieu. Louvain, Paris, 1952
- GIOVANNONI, G., L'urbanistica del Rinascimento. In: GIOVANNONI, G.-LUGLI, G.-MARIANI, V. et al., L'urbanistica dall'antichità ad oggi. Firenze, Sansoni, 1943. 91-115.
- GIOVANNONI, G., Antonio da Sangallo il Giovane. Roma, 1959
- GRENDLER, P. F., Utopia in Renaissance Italy: Doni's „New World”. Journal of the History of Ideas, XXVI (1965), 479-514.
- GRENDLER, P. F., Critics of the Italian World 1530-1560. Madison, Milwaukee and London, The Univ. of Wisconsin Press, 1969
- GUGLIELMOTTI, A., Storia delle fortificazioni nella spiaggia Romana. Roma, Tipografia dei Fratelli Monaldi, 1980
- GUIDONI, E.-MARINO, A., Storia dell'urbanistica. Il Cinquecento. Bari-Roma, Laterza, 1982
- HALE, J. R., The Early Development of the Bastion - An Italian Chronology, c. 1450-c. 1534. In: HALE, J. R. - HIGHFIELD, J. R. L. - SMALLEY, B. (Eds.), Europe in the late Middle Ages. London, Faber and Faber, 1965. 466-494.
- HALE, J. R., Renaissance fortification. Art or engineering? London, Thames & Hudson, 1977
- HARTMANN, K., Sozialer Anspruch, politische Visionen und ästhetische Lebenspraxis. Stadtbauwelt, 65/12, 71. Jahrgang, 20: 434-28: 441.
- HEINDEL, M., The Rosicrucian cosmoconception or Mystic christianity. London, é. n.
- HERZLER, J. D., The Story of the Utopian Thought. London, 1923
- HEYDENREICH, L. H., Leonardo architetto. Firenze, 1963

- HOGG, I. V., *A History of Artillery*. London, 1974
- HOMO, L., *Rome impériale et l'urbanisme dans l'antiquité*. Paris, Ed. Albin Michel, 1971
- HUGHES, Q., *Military Architecture*. London, 1974
- IVÁNKA, E. v., *Die Aristotelische Politik und die Städtegrundungen, Alexander des Grossen*. Budapest, 1938
- KLEIN, R., *L'urbanisme utopique de Filarete à Valentin Andreea*. In: *Les utopies à la Renaissance*... 209-230.
- KLEIN, R., *Vitruve et le théâtre de la Renaissance italienne*. In: *La forme et l'intelligible*. Paris, Gallimard, 1970. 294-309.
- KRAUTHEIMER, R., *The Tragic and Comic Scene of the Renaissance: the Baltimore and Urbino Panels*. *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XXXIII (Juin 1948), 327-346.
- KRUFF, H.-W., *Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit*. München, Verlag C. H. Beck, 1989
- LANG, S., *The Ideal City - From Plato to Howard*. *The Architectural Review*, Vol. 112, No 668 (Aug. 1952), 90-101.
- LANGENSKIÖLD, E., *Michele Sanmicheli*. Uppsala, 1938
- LAVEDAN, P., *Histoire de l'urbanisme, II. Renaissance et Temps modernes*. Paris, Henri Laurens Editeur, 1959
- LAVEDAN, P. (et al.), *L'Urbanisme à l'époque moderne, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Genève, Droz, 1982 (Series Bibliothèque de la société française de l'archéologie, 13)
- LAZZARONI, M.-MUÑOZ, A., *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*. Roma, 1908
- MAGGIOROTTI, L. A., *Architetti e architetture militari. I-III*. Roma, La Libreria dello Stato, 1933-1939
- MAGGIOROTTI, L. A., *Dizionario degli Architetti ed Ingegneri militari italiani*. Roma, Istituto Poligrafico di Stato, 1935
- MALLET, M. E.-HALE, J. R., *The military organization of a Renaissance state: Venice c. 1400 to 1617*. Cambridge-New York, Cambridge Univ. Press, 1984
- MANETTI, R., *Michelangelo: le fortificazioni per l'assedio di Firenze*. Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1980
- MANNHEIM, K., *Ideology and Utopia*. New York, Harcourt, Brace & Co., Inc., 1953
- MARANI, P. C., *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*. Firenze, 1984
- MARCHESI, P., *La fortezza veneziana di Palma la Nuova*. Catalogo. Roma, 1986
- MARCONI, P., *Una chiave per l'interpretazione dell'urbanistica rinascimentale. La cittadella come microcosmo*. *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, Ser. 15, 1968, 53-94.
- MARCONI, P., *Il problema della forma della città nei teorici di architettura del Rinascimento*. *Palladio*, N. S. 22, 1972, 1-4, 49-88.
- MARCONI, P., *Teoria e prassi nell'urbanistica del Rinascimento*. In: *Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*. Bologna, 1978
- MASINI, S., *Lo sviluppo dell'artiglieria e l'evoluzione dell'architettura militare italiana tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento*. In: *L'architettura militare veneta del Cinquecento*. Milano, Electa, 1988. 22-27.
- MORINI, M., *Atlante di storia dell'urbanistica*. Milano, Hoepli, 1963
- MUCCHIELLI, R., *Le mythe de la cité idéale*. Paris, Presses Univ. de France, 1961
- MUMFORD, L., *The Story of Utopia*. New York, 1922
- MUMFORD, L., *The City in History*. New York, 1961. Magyar kiadás: *A város a történelemben*. Budapest, Gondolat, 1985
- MURATORE, G., *La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati*. Milano, G. Mazzotta ed., 1975

- MÜLLER, W., Die heilige Stadt. Roma quadrata, himmlisches Jerusalem und die Mythe vom Weltabel. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1961
- MÜNTER, G., Die Geschichte der Idealstadt. Städtebau, XXIV (1929)
- MÜNTER, G., Idealstädte: Ihre Geschichte von 15-17. Jahrhundert. Berlin, Deutsche Bauakademie, 1957
- NEGLEY, G.-MAX, P. J., The Quest for Utopia. An Anthology of Imaginary Societies. New York, 1946
- NOWALD, I., Stadt und Utopie – Beispiele aus der Vergangenheit. In: Stadt und Utopie. Berlin, Frölich & Kaufmann, 1982. 15-48.
- OLIVATO, L., Contributo alla genesi progettuale di Palmanova: il ruolo di Giulio Savorgnan. Memorie storiche forogiuliesi, vol. LVI (1976), 93-104.
- OLIVATO, L., La teoria dell'arte militare nel Rinascimento veneto. In: Architettura militare veneta del Cinquecento. Milano, Electa, 1988. 82-86.
- PAPINI, R., Francesco di Giorgio architetto. Firenze, 1946
- PERUGINI, R., Dell'architettura filosofica. Roma, Palombi, 1983
- PERUGINI, R., La Memoria Creativa. Architettura ed Arte tra Rinascimento e Illuminismo. Roma, Officina, 1984
- POËTE, M., Introduction à l'Urbanisme. Paris, 1929
- PROMIS, C., Dell'arte dell'ingegnere e dell'artigliere in Italia dalla sua origine sino al principio del XVI secolo. Torino, 1841
- PROMIS, C., Biografie di ingegneri militari italiani dal secolo XIV alla metà del XVIII. In: Miscellanea di Storia italiana... XIV. Torino, 1874
- PUPPI, L., La «città ideale» nella cultura architettonica del Rinascimento. In: Évolution Générale et Développements régionaux en Histoire de l'Art. Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès International d'Histoire de l'Art, Budapest 1969. Sous la direction de György RÓZSA. Budapest, 1972. I. 649-658.
- PUPPI, L., Palladio. Milano, 1973
- PUPPI, L., Riflessioni sul mito della „città ideale” come coscienza del conflitto città-campagna nel Rinascimento italiano. In: Dalla città preindustriale alla città industriale. Atti del Convegno. Sorrento, 1973
- PUPPI, L., Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e XVIII. secolo. Roma, Casa del Libro, 1982 (Interpretazioni e documenti, 3)
- QUARONI, L., La Torre di Babele. Padova, Marsilio, 1967
- RAY, S., Raffaello architetto. Roma, 1974
- ROCCHI, E., Le origini della fortificazione moderna. Roma, 1894
- ROCCHI, E., Le fonti storiche dell'architettura militare. Roma, 1908
- ROSENAU, H., Historical Aspects of the Vitruvian Tradition in Town Planning. Journal of the Royal Institute of British Architects, Vol. LXII, No 12 (1955), 481-487.
- ROSENAU, H., Zum Sozialproblem in der Architekturtheorie des 15. bis 19. Jahrhunderts. In: Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag. Hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Münster. Köln-Graz, Böhlau Verlag, 1958. 185-193.
- ROSENAU, H., The Ideal City in its Architectural Evolution. London, Routledge and Kegan Paul, 1959
- ROSENFELD, L., Palmanova: Cenni descrittivi, attualità e ricordi storici. Udine, 1888
- RUYER, R., L'Utopie et les utopies. Paris, 1950
- RYKWERT, J., The Idea of a Town. The Anthropology of Urban Form in Rome, Italy and the Ancient World. Princeton, N. J., Princeton Univ. Press, 1976
- SCHLOSSER, J. v., Die Kunstliteratur. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co., 1924
- SERVIER, J., Histoire de l'Utopie. Paris, Gallimard, 1967

- SICA, P., L'immagine della città da Sparta a Las Vegas. Bari, Laterza, 1970
- SIMONCINI, G., Città e società nel Rinascimento. I-II. Torino, Einaudi, 1974
- SORAGNI, U., Note sull'architettura militare del Cinquecento. Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura, Ser. 23, 1976, 95-102.
- B. SZÜCS M., Alberti. Budapest, Corvina, 1967
- TAFURI, M., L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo. Roma, Officina, 1966.  
IV. fej.: Fra lo sperimentalismo e l'utopia: dai riformatori sociali alle „invenzioni” del Montano
- TAFURI, M., L'architettura dell'Umanesimo. Bari, Laterza, 1969
- TAYLOR, F. L., The Art of War in Italy, 1494-1529. Cambridge, 1921
- TENENTI, A., L'utopia nel Rinascimento. In: Credenze, ideologie, libertinismi tra Medioevo ed Età Moderna. Bologna, 1978
- THORNDIKE, L., A History of Magic and Experimental Science. I-II. New York, The Macmillan Company, 1923
- TOY, S., A History of Fortification from 3000 BC to AD 1700. London, 1955
- Utopia. The Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences. Richmond, 1965
- Les utopies à la Renaissance: colloque international. Fédération International des Instituts et Sociétés pour l'Etude de la Renaissance. Liège, 1963
- VALERIANI, E., La trattatistica militare, tra utopia e prassi. In: La città come forma simbolica... 387-433.
- VISINTINI, C., Analisi del sistema fortificato della città di Palmanova. In: L'architettura militare veneta del Cinquecento. Milano, Electa, 1988. 146-151.
- WELLER, A. S., Francesco di Giorgio 1439-1501. Chicago, 1943
- WESTFALL, C. W., The Two Ideal Cities of the Early Renaissance: Republican and Ducal Thought in Quattrocento Architectural Treatises. New York, N. Y., Columbia Univ. Phil. Diss., 1967
- WIEBENSON, D. (Ed.), Architectural Theory and Practice from Alberti to Ledoux. Chicago, Architectural Publications Inc., 1982
- WITTKOWER, R., Architectural Principles in the Age of Humanism. London, 1949 (Studies of the Warburg Institute, 19). Magyar kiadás: A humanizmus korának építészeti elvei. Budapest, Gondolat, 1986
- YATES, F. A., Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. The University of Chicago Press, 1964
- YATES, F. A., The Rosicrucian Enlightenment. London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1972
- ZAREBSKA, T., Teoria Urbanistyki Włoskiej XV i XVI Wieku. Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1971
- ZUCKER, P., Space Concept and Pattern Design in Radiocentric City Planning. The Art Quarterly, Vol. VIII (1945), 99-115.
- ZUCKER, P., Town and Square. New York, Columbia Univ. Press, 1959

# Képek jegyzéke

## Fekete-fehér képek

1. Szélrózsa ábrázolása a legrégebb ismert Vitruvius-kéziratban, IX. század. MS Harleianus 2767, fol. 16v. The British Library, London
2. Filarete: A Sforzinda alaprajza, 1460 körül. Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 13v. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
3. Vitruvius városának rekonstrukciója. FRA GIOCONDO, M. Vitruvius per Iocundum solito castigatior factus cum figuris et tabula... Venezia, 1511. IIv. Országos Széchényi Könyvtár, Régi Nyomtatványok Tára, Budapest
4. Filarete: A Sforzinda alaprajza, 1460 körül. Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 43r. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
5. Francesco di Giorgio Martini: Város és emberi test kapcsolata, 1490 előtt. Codex Ashburnhamianus 361, fol. 1r. Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze
6. Francesco di Giorgio Martini: Városalaprajzok, 1490 előtt. Codex Ashburnhamianus 361, fol. 5r. Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze
7. Francesco di Giorgio Martini: Erődített palota alaprajza. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Arch. 336-A
- 8a-b. Leonardo da Vinci: Kétszintű utcahálózat. Codex B, fol. 16r és 36r. Bibliothèque de l'Institut de France, Paris
9. Ideális város. Intarziakép, 1470 körül. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, Berlin-Schloß Köpenick
10. Filarete: Négyzet alaprajzú torony négyzetes tér közepén, 1460 körül. Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 40v. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
11. Filarete: Templomépület négyszögletű téren, 1460 körül. Codex Magliabechianus II. I. 140, fol. 73v. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
12. Fra Giocondo: A vitruviusi város rekonstrukciója, 1510 körül. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, 4142-A
13. Fra Giocondo (?): Ideális város képe, 1513 (?). Közli: GEYMÜLLER, H. von, Trois volumes de dessins de Fra Giocondo, vol. „B”. Mélanges de l'École française de Rome, XI. 133.
14. Jeruzsálem. SCHEDEL, H., Weltchronik. Nürnberg, 1493. XVIIr. Országos Széchényi Könyvtár, Régi Nyomtatványok Tára, Budapest
15. A vitruviusi város rekonstrukciója. CESARIANO, Cesare, Di Lucio Vitruvio Pollione de architettura libri dece[!]. Como, 1521
16. Cesariano javaslata a vitruviusi városhoz. Giorgio Muratore rekonstrukciója. MURATORE, G., La città rinascimentale. Tipi e modelli attraverso i trattati. Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1975. 27. kép
17. Az ókori Róma rekonstrukciója. CALVO, Marco Fabio, Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum. Roma, 1527. 4r. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

18. A vitruviusi város rekonstrukciója. CAPORALI, Giovanni Battista, Vitruvio in volgar lingua . . . Perugia, 1536. 41r. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
19. Javaslat a vitruviusi város rekonstrukciójára. BARBARO, Daniele, I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio . . . Venezia, 1556. 38. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
20. Baldassare Peruzzi: Városi látkép, 1520-as évek. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, A-291
21. Kómikus színpadkép. SERLIO, Sebastiano, Regole generali di architettura . . . Venezia, 1551
22. Tragikus színpadkép. SERLIO, Sebastiano, Regole generali di architettura . . . Venezia, 1551
23. Baldassare Peruzzi: Erődített város rajza. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Dis. Arch. 557-A
24. Városalaprajz. CATANEO, Pietro, L'architettura . . . Venezia, 1567. 24. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
25. Város és fellegvár (a), tengerparti város (b-c). CATANEO, Pietro, L'architettura . . . Venezia, 1567. 39., 33-34. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
26. Városalaprajz. VASARI IL GIOVANE, Giorgio, La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia. A cura di Virginia STEFANELLI. Roma, Officina Edizioni, 1970
27. Ideális város. SCAMOZZI, Vincenzo, L'idea della architettura universale . . . Venezia, 1615. 166-167.
28. Utópia szigete. MORUS, Thomas, Libellus vere aureus . . . Louvain, 1516
29. Város az Új Világban. DONI, Anton Francesco, Les Mondes Celestes. Paris, 1578. 197.
30. Város képe. DEL BENE, Bartolomeo, Civitas veri . . . Paris, 1609. 28-29. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
31. Utópisztikus város, 1550-es évek. STIBLIN, Kaspar, De Eudaemonensium Republica. Con una introduzione e la bibliografia dell'autore di Luigi FIRPO. Torino, Bottega d'Erasmus, 1959. 76-77. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
32. Christianopolis távlati képe. ANDREAE, Johann Valentin, Reipublicae Christianopolitanae descriptio. Argentorati, 1619
33. Francesco di Giorgio Martini: Alaprajzi változatok erődített városhoz, 1490 után. Codex Magliabechianus II. I. 141, fol. 58r. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
34. Giuliano da Sangallo: Erődített város terve, 1495 körül. Taccuino, Ms. S. IV. 8, fol. 4. Biblioteca Comunale Degli Intronati, Siena
35. Leonardo da Vinci: Vázlatok erődített városhoz. Codex Atlanticus, fol. 43r-b. Biblioteca Ambrosiana, Milano
36. Tervek erődített városhoz, XVI. század első fele. PERUZZI, Baldassare (?), Trattato di architettura militare. Firenze, Gonnelli, 1982. 49.
37. Ifjabb Antonio da Sangallo: Erődített város. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, Dis. Arch. 1245
38. Az új típusú bástya fálrendszer és a középpontos-sugaras séma szintézise. BELICI (BELLUCCI), Giovanni Battista, Nuova inventione di fabricar fortezze di varie forme . . . Venezia, 1598. 70. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
39. Nyolcszög alaprajzú erődített város. MAGGI, Girolamo-CASTRIOTTO, Giacomo, Della fortificatione delle città . . . Venezia, 1564. 52v.
40. Ötszögű város alaprajza. ALGHISI, Galasso, Delle fortificationi . . . Venezia, 1570. 104-105. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
41. Erődített város. LUPICINI, Antonio, Architettura militare . . . Firenze, 1582. 32. o. utáni tábla

42. Középpontos-sugaras városi séma. LORINI, Bonaiuto (Bounaiuto), *Delle fortificationi* . . . Venezia, 1596. 50–51. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
43. Sokszögű városalaprjz. DE MARCHI, Francesco, *Della architettura militare* . . . Brescia, 1599. LXXXIX. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano
44. Városalaprjz. DÜRER, Albrecht, *Etliche Unterricht zu Befestigung der Stett Schloss und Flecken*. Nürnberg, 1527
45. Sokszög alaprajzú város. SPECKLE, Daniel, *Architektur von Vestungen*. Strasbourg, 1589
46. Hatszögű városalaprjz. PERRET, Jacques, *Des fortifications et artifices d'architecture et perspective*. Paris, 1601
47. Erődített város. STEVIN, Simon, *De Sterctenbouwing*. Leyden, 1594. 18–19. Bibliotheek Vrije Universiteit Amsterdam
48. Casale Monferrato, a Gonzagák erődített fellegvára. Helyszínrajz (a) és az alaprajz rekonstrukciója (b). Archivio di Stato di Venezia, Autorizzazione N. 7/1994. Foto: Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia
49. Palma. BRAUN, Georg, *Urbium Praecipuarum Mundi Theatrum Quintum*. Colonia, 1589. V. 68. Foto: Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

## Színes képek

- I. Augustinus, *De civitate Dei*. Miniatúra, 1459. Collection Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Ms 218, fol. 2r
- II. A római Santa Pudenziana apszismozaikja, V. század
- III. Ambrogio Lorenzetti: *Effetti del Buon Governo in città e in campagna*. Falfestmény a sienai Palazzo Pubblicóban, 1337–1339. Museo Civico di Siena
- IV. Paul és Jean de Limbourg: *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*. Miniatúra, 1410 körül. Musée Condé, Chantilly, Ms 65, fol. 6v. Photographie Giraudon, Vanves
- V. Masolino da Panicale: Tabita feltámasztása. Freskó a firenzei Santa Maria del Carmine-templom Brancacci-kápolnájában, 1424–1427
- VI. Piero della Francesca: Krisztus ostorozása. Festmény, 1454. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino
- VII. Andrea Mantegna: Szent Kristóf testének elszállítása. Freskó a padovai Eremitani-templom Ovetari-kápolnájában, 1454–1457
- VIII. Pietro Perugino: A kulcsok átadása. Freskó a vatikáni Sixtus-kápolnában, 1481–1482. Photo Vatican Museums
- IX. Luciano Laurana (?): Ideális város. Táblakép, 1470 körül. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Foto: Scala Istituto Fotografico Editoriale SpA, Antella (Firenze)
- X. Luciano Laurana (?): Ideális város. Táblakép, 1470 körül. Walters Art Gallery, Baltimore
- XI. Francesco di Giorgio Martini (?): Ideális város. Táblakép, 1470 körül. Staatliche Museen zu Berlin, Bodemuseum – Preußischer Kulturbesitz Gemäldegalerie, Berlin
- XII. Ideális város. Intarziakép, XV. század. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino
- XIII. Raffaello Sanzio: Mária eljegyzése. Festmény, 1504. Pinacoteca di Brera, Milano
- XIV. Raffaello Sanzio: Az athéni iskola. Freskó a vatikáni Stanza della Segnatura-ban, 1509–1510. Courtesy of the Vatican Museums
- XV. Palmanova. Az ún. Verneda-féle rajz, 1677. Archivio di Stato di Venezia, Autorizzazione N. 7/1994. Foto: Sezione di fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia
- XVI. Palmanova. A Cicoglioli (Cocogliatti)-féle alaprajz, 1695. Biblioteca del Museo Correr, Venezia, Cod. Cicogna 3486/IV
- XVII. Palmanova. A város mai képe madártávlatból. Comune di Palmanova

# Személynévmutató

(A dőlt arab és római számok a fekete-fehér, illetve a színes képek sorszámát jelölik)

- Acciaiuoli, Niccolò 91  
Adami, Tobia 167, 176  
Agostini, Ludovico 10, 17, 154, 161–163  
Ágoston, Szent (Aurelius Augustinus) 19, 30–32, 66, 139, 163, 164, 1  
Alberti, Leon Battista 10, 14–16, 39–49, 55–58, 61–64, 66, 68, 70, 73, 75, 78, 85–87, 90, 91, 94, 105, 106, 112, 115–117, 119, 120, 129, 131, 136, 143, 144, 153, 160, 161, 188, 201, 205, 216  
II. Alfonz, nápolyi király 94  
Alghisi, Galasso da Carpi 11, 197–199, 212, 213, 40  
Ammannati, Bartolomeo 10, 127  
Andreae, Johann Valentin 10, 16, 17, 19, 34, 35, 57, 140, 141, 143, 155, 167, 171, 173, 176–181, 32  
Antonini, P. 243  
Aquinói Tamás 32, 33, 58, 66  
Aretino, Pietro 155  
Argan, Giulio Carlo 9, 76, 80  
Ariosto, Ludovico 107  
Arisztotelész 13, 19, 23, 25, 66, 70, 71, 73, 164–166, 174, 176, 206, 209  
Augustus (Octavianus), római császár 100  
Averlino, Antonio *lásd* Filarete  
Avicenna (Ibn Színá) 116  
Barba, Gonzales de Medina 230  
Barbaro, Daniele (Daniello) 16, 52, 74, 83, 90, 94, 102, 104, 105, 125, 126, 237, 19  
Barbaro, Marcantonio 126, 235–239, 241–243, 245–247  
Barocchi, Paola 116  
Bartoli, Cosimo 116  
Bassi, Elena 124, 126  
Battisti, Eugenio 84  
Beck, J. H. 65  
Bellucci (Belici), Giovan(ni) Battista 11, 134, 203–206, 218, 222, 245  
Bembo, Giovanni 243  
Bembo, Pietro 105  
Benedetti, S. 124  
Benevolo, Leonardo 9  
Bernini, Giovanni Lorenzo 86  
Bettini, S. 104, 125  
Bibbiena (Bernardo Dovizi) 107  
Blanchard, A. 227  
Bobbio, Norberto 167  
Boccaccio, Giovanni 91  
Bonati Savorgnan D'Osoppo, F. 233  
Bracciolini, Poggio 91  
Bramante (Donato di Pascuccio d'Antonio) 16, 85–88, 94, 97, 98, 100, 106, 107, 134, 135, 193  
Braun, Georg 241, 245  
Braunfels, W. 9, 34  
Brizio, Anna Maria 109, 112  
Brunelleschi, Filippo 56  
Bruni, Leonardo 41  
Bruschi, Arnaldo 106  
Bullant, Jean 135  
Buonamico, Matteo 162  
Busca, Gabriele (Gabiello vagy Gabro) 11, 18, 131, 189, 205, 219–222  
Calvo, Marco Fabio 100, 134, 17  
Campanella, Tommaso 10, 16, 17, 19, 34, 57, 95, 143, 152, 154, 162–164, 166–172, 176, 177, 180, 181  
Cancro, C. 40  
Caporali, Giovanni Battista 101, 18  
Cassi Ramelli, A. 233, 236, 237  
Cassirer, Ernst 9, 45  
Castiglione, Baldassare 58, 108  
Castriotto, Giacomo (Jacomo) 11, 73, 134, 136, 197–199, 205, 207–210, 212, 213, 217, 39  
Cataneo, Girolamo 232  
Cataneo, Pietro 10, 14, 15, 17, 74, 106, 115–121, 123–127, 129–131, 134, 136, 197, 199, 200, 202, 203, 222, 246, 24, 25  
Cesariano, Cesare 90, 97–101, 106, 15, 16  
Cestius, Caius 32  
Choay, Françoise 9, 10, 23, 40, 60, 141, 142, 144, 147, 149, 150  
Cicero 40, 47, 66, 71, 73  
Cicoglioli (Cocogliatti), Leonardo Marco 245, XVI  
Clark, Kenneth 78  
Colonna, Francesco 48  
Contarini, Zaccaria 238  
Cornaro, Alvise 126  
Cortés, Hernando 133  
Corvin János 91  
I. Cosimo, Medici, Toscana nagyhercege 204  
Curcio, C. 162  
Curl, J. S. 62  
Cusanus, Nicolaus 45

- Damiani, Pietro 236–238, 242–244, 247
- Dante, Alighieri 164, 166
- D'Ayala, M. 213
- Decembrio, Pier Candido 91
- De Fusco, Renato 112
- Deinokratész 29, 50, 58
- De la Croix, Horst 9, 61, 70, 73, 74, 94, 96, 187–189, 192, 194, 199, 202, 207, 213, 222, 236–238, 241, 243, 245–247
- Del Bene (Delbene), Bartolomeo 10, 16, 159, 163, 164, 166, 174, 30
- Delbrueck, H. 187
- Del Fante, Luigi 40
- Delorme, Philibert 10, 135
- Del Poggetto, Paolo 86
- De Marchi, Francesco 11, 18, 73, 136, 197–199, 205, 206, 216–222, 232, 43
- Desiderio da Settignano 56
- D'Espezel, P. 112
- De Vecchi, Pietro 78, 84, 87
- Di Sopra, Luciano 237, 242, 244, 245
- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 56
- Donato, Leonardo 235–238
- Doni, Anton Francesco 10, 16, 17, 35, 95, 136, 143, 153–159, 161, 165, 171, 174, 181, 29
- Du Cerceau, Jacques Androuet, id. 10, 135
- Du Colombier, P. 112
- Dulmen, R. v. 177
- Dürer, Albrecht 10, 14, 15, 47, 131–135, 141, 178, 179, 189, 223–226, 44
- Emerson, R. L. 139
- Erasmus, Desiderius 144, 155
- Errard de Bar le Duc, I. 227
- Euripidész 173
- Falconetto 94
- Farnese, Alessandro *lásd* III. Pál pápa
- Farnese, Ottavio 198
- Feldges-Henning, Uta 33, 34
- I. Ferenc (Valois), francia király 112, 113, 164, 237
- Ferrari, Mirella 91
- Ferretti, Giulio 207
- Ficino, Marsilio 34, 45, 141
- Filarete (Antonio Averlino) 9, 10, 14, 19, 47–50, 52–63, 65, 66, 68, 70, 72, 73, 75, 88, 91, 96, 99, 114–118, 120, 136, 150, 153, 158, 174, 185, 188, 192, 210, 222, 232, 2, 4, 10, 11
- Filelfo, Francesco 59, 62
- Filiberto, Emanuele, savoyai herceg 164
- Finoli, Anna Maria 49
- Fiore, Francesco Paolo 34
- Firpo, Luigi 9, 161–163, 173, 176
- Fontana, V. 105
- Foscarini, Jacopo 237, 238
- Fossi, Mazzino 127
- Fra Giocondo (Giovanni da Verona, fra) 52, 74, 90, 92–97, 100–102, 106, 134, 135, 158, 3, 12, 13
- Francastel, Pierre 76, 77
- Francesco di Giorgio Martini 10, 14–17, 61, 63–66, 68, 70–75, 84, 90, 91, 94, 112, 115–117, 129, 132, 152, 185, 189, 190, 192–194, 196, 197, 199, 201, 216, 221, 222, 5, 6, 7, 33, XI
- I. Frigyes, württembergi fejedelem 135
- Furttenbach, Joseph 227
- Galenus, Claudius 47, 116
- Garin, Eugenio 9, 20, 21, 45, 80
- Gattamelata 163
- Genga, Bartolomeo 232
- Genga, Girolamo 203
- Geymüller, H. v. 94, 135
- Ghiberti, Buonaccorso 92
- Ghiberti, Lorenzo 56, 91
- Ghiberti, Vittorio 56
- Gilson, Etienne 30
- Giotto di Bondone 76
- Gloucester, Humphrey of 91
- Gombrich, Ernst H. 107
- Gonzagák 163, 232, 233, 48
- Gonzaga, Vespasiano 232
- Grassi, Liliana 49, 52, 57, 60
- Grendler, P. F. 153, 154, 156, 158
- Grimani, Mario 238
- Gruneisen, K. 176
- Guevara, Antonio de 154, 155, 161
- Guglielmotti, A. 197, 199, 212
- Gulyás Dénes 26
- Habsburgok 236
- Hadrianus, római császár 107
- Hammarstrand, N. 119
- Hamberg, P. G. 26, 27, 29, 94
- Held, Felix Emil 176, 177
- Hermész Triszmegisztosz 19, 20
- Hésziodosz 139, 156
- Hexeter, J. 144
- Hippodamosz 22, 25, 26, 29, 35
- Hippokratész 116
- Homérosz 164, 175
- Isidorus, Sevillai 32
- Ivánka Endre 25
- Joppi, Vincenzo 243
- Kardos Tibor 139, 141, 144, 146
- V. Károly (Habsburg), német-római császár, mint I. Károly spanyol király 124, 154
- VIII. Károly (Valois), francia király 188
- Katalin, Medici, francia királyné 164
- Kimball 46, 85
- Klanczay Tibor 154
- Klein, Robert 9, 55, 60, 95, 96, 176
- Koltay-Kastner Jenő 49
- Kövendi Dénes 24
- Krautheimer, Richard 40, 46, 83–85
- Krinsky, Carol Herselle 91, 92, 98
- Kruft, Hanno-Walter 9, 133–135
- Lando, Ortensio 153
- Lang, Carolus 30
- Lang, Susan 9, 22, 23, 30, 31, 52, 55, 58, 61, 164
- Langenskiöld, E. 196
- Lanteri, Jacopo 197
- Laparelli, Francesco 197, 199, 232
- Laurana, Luciano 64, 84, IX, X
- Lavedan, Pierre 9, 74, 106, 133, 179, 227, 239

- Le Corbusier 19  
 Lehman 87  
 X. Leó pápa 108  
 Leonardi, Giovan Giacomo (Gian-  
 giacomo) 104, 105, 197  
 Leonardo da Vinci 14, 15, 52, 64, 72,  
 74, 79–83, 85, 91, 112–115, 126,  
 152, 193, 8a–b, 35  
 Lescot, Pierre 113, 135  
 Limbourg fivérek 33  
 Lomazzo, Giampaolo 115  
 Lorenzetti, Ambrogio 33, 34, 76, 77,  
 III  
 Lorini, Bonaiuto (Buonaiuto) 11, 18,  
 213, 214, 222, 226, 232, 234, 238,  
 240, 242–247, 42  
 Lowic, Lawrence 66, 71  
 Lukianosz 47  
 Lupicini, Antonio 11, 213, 214, 226,  
 41  
 Luther, Martin 140, 177  
  
 Machiavelli, Niccolò 29  
 Maggi, Girolamo 11, 134, 136, 197,  
 199, 207–210, 212, 213, 222, 245,  
 39  
 Maggiorotti, L. A. 187, 189, 197,  
 198, 207, 212, 213, 216, 219, 229  
 Magnusson, Torgil 44  
 Maltese, Corrado 64  
 Maltese Degrassi, Livia 64  
 Manetti, Giannozzo 44, 68  
 Mannheim, Karl 141  
 Mantegna, Andrea 16, 79, VII  
 Marani, E. 232, 233  
 Marchesi, P. 237, 245  
 Marconi, Paolo 9, 10, 34, 44, 52, 56,  
 121, 124  
 Marcus Aurelius, római császár 32  
 Margit, I. Ferenc francia király lánya  
 164, 166  
 Marini, Girolamo 207  
 Marolois, Samuel 229  
 Martens, Thierry 144  
 Martin, Jean 101  
 Masolino da Panicale 76, 79, V  
 I. Mátyás (Hunyadi), magyar király  
 49  
 Medici, Lorenzo de' (il Magnifico) 86  
  
 Melanchton, Philipp 173  
 Memmo, Marcantonio 243  
 Mezey László 91  
 Michelangelo, Buonarroti 86, 90,  
 192, 197–199  
 Michelozzo, Bartolomeo di 56  
 V. Miklós pápa 39, 43, 86, 90  
 Miller, Naomi 135  
 Millon, Henry 73  
 Mirandola, Giovanni Pico della 34,  
 141, 161  
 Mocenigo, Giovanni 243, 244  
 Mombrizio, Bonino 91  
 Montefeltro, Federico da 64, 72, 86  
 More (Morus), Thomas 10, 16, 17,  
 23, 35, 96, 118, 134, 139, 140, 142–  
 144, 146–150, 152–155, 158, 161,  
 163, 164, 168, 169, 173, 174, 176–  
 178, 180, 181, 28  
 Morini, M. 226  
 Morolli, G. 86  
 Morus Tamás lásd More, Thomas  
 Mumford, Lewis 141, 142  
 Muratore, Giorgio 9, 10, 34, 44, 62,  
 100, 16  
 Münter, Georg 9  
  
 I. Napóleon, Bonaparte, francia csá-  
 szár 237  
 Negro, Zanstefano 204  
 Nowald, I. 132, 178  
  
 Oettingen, W. v. 48  
 Olivato, Loredana 56, 241  
 Onians, John 62  
 Opicinus de Canistris 56  
 Orlandi, Giovanni 40  
 Orsini, Giulio 198  
 Ovidius, Publius Naso 164  
  
 Pächt, Otto 33  
 III. Pál pápa 197, 199, 203  
 Palladio, Andrea 10, 47, 90, 94,  
 102, 104–106, 113, 124–127, 130,  
 131, 136, 199, 203, 222, 237, 238,  
 246  
 Palm, E. W. 133  
 Panofsky, Erwin 9, 47, 78  
 Parronchi, Alessandro 194  
  
 Patrizi da Cherso, Francesco 10, 17,  
 136, 143, 154, 160–162, 171, 175  
 Pedretti, Carlo 81  
 Perogalli, C. 233, 236, 237  
 Perret, Jacques 227, 46  
 Perugini, Raynaldo 20, 171, 177,  
 179, 181  
 Perugino, Pietro 79, 80, 87, 107, 193,  
 VIII  
 Peruzzi, Baldassare 88, 107, 109,  
 115, 194, 20, 23, 36  
 Petrarca, Francesco 91  
 Petrucci, Pandolfo 72  
 Piero della Francesca 16, 78, 79, 84,  
 87, VI  
 Pizolpasso, Francesco 91  
 Platón 19, 21–26, 28, 34, 35, 41, 42,  
 46, 62, 66, 71, 95, 120, 144, 146–  
 148, 150, 152, 153, 162, 169, 173,  
 174, 177, 216  
 Plessner, Martin 20  
 Poliziano, Angelo 64  
 Polybius 134  
 Portoghesi, Paolo 40  
 Promis, Carlo 64, 189, 192, 234,  
 240  
 Ptolemaiosz, Klaudiosz 168  
 Pucci 162  
  
 Raffaello Sanzio 86, 87, 94, 100, 106–  
 109, 134, 193, XIII, XIV  
 Rimpler, Georg 227  
 Rojas (Roxax), Cristobal de 230  
 Ritter, Hellmut 20  
 Rocchi, E. 189, 192, 193  
 Rosci, Marco 109, 112, 113  
 Rosenau, Helen 9, 10, 22, 30, 92,  
 133, 134  
 Rosenfeld, L. 237  
 Rosenkreuz, Christian 180  
 Rosselli, Cosimo 84  
 Rovetta, Alessandro 91  
 Rowley, G. 34  
 Rubin, Ida E. 40  
 Ryff, Walter Hermann 101  
  
 Sagredo, Niccolò 243, 247  
 Sallay Géza 167  
 Salomon, R. 56

- Sándor, Nagy, makedón király 25, 29, 50, 58  
 Sandri, M. G. 233, 236, 238, 241, 245  
 Sangallo, Antonio da, ifj. 74, 94–95, 115, 192, 194, 196–199, 213, 37  
 Sangallo, Giuliano da 132, 193, 194, 196, 34  
 Sanmicheli, Michele 189, 192, 196  
 Sanpaolesi, P. 84  
 Savorgnan, Germanico 233  
 Savorgnan, Giulio 233–238, 240, 242–245, 247  
 Savorgnan, Mario 198, 207  
 Saxl, Fritz 108  
 Scaglia, Gustina 63, 64, 92  
 Scalesse, Tommaso 105  
 Scamozzi, Vincenzo 10, 14, 17, 74, 89, 124, 129–131, 136, 153, 196–203, 218, 238–240, 246, 247, 27  
 Schedel, Hartmann 96, 158, 168  
 Schikhardt, Heinrich 135, 179, 180  
 Schlosser, Julius 48  
 Schubring 87  
 Schwer, W. 33  
 Serlio, Sebastiano 10, 14, 83, 88, 90, 108–116, 123–127, 129, 134, 135, 152, 153, 21, 22  
 Servier, J. 139  
 Sforza, Francesco 50, 59, 232  
 Sforza, Galeazzo Maria 50, 59, 60  
 Sforza, Ludovico (il Moro) 83  
 Sica, Paolo 139, 142, 146  
 Simoncini, Giorgio 9, 80, 88, 90, 94, 95, 106, 107, 123, 124, 127, 159, 171, 172, 194, 200, 207  
 Sinisgalli, R. 229  
 Skiz, Benedikt 167  
 Solmi, Edmondo 167, 169  
 Speckle (Specklin, Speckel), Daniel 11, 223–227, 232, 45  
 Spencer, John R. 48, 49  
 Stefanelli, Virginia 127  
 Stevin, Simon 11, 228, 229, 47  
 Stiblin (Stüblin), Kaspar 10, 16, 17, 140, 173–177, 31  
 Sulpicio da Veroli 64, 91–93  
 Szabó Miklós 23, 25  
 B. Szűcs Margit 40  
 Taccola (Mariano di Jacopo Vanni) 65  
 Tacitus, Publius Cornelius 44, 129  
 Tafuri, Manfredo 91, 94  
 Tartaglia, Nicolò 197  
 Tateo, F. 41  
 Taylor, F. L. 188  
 Temanza, Tommaso 239  
 Tenenti, Alberto 147  
 Teti (Theti), Carlo 232  
 Thalész 116  
 Thorndike, L. 20  
 Tiziano, Vecellio 105  
 Traianus, római császár 32  
 Trinkaus, Charles 68  
 Trissino, Gian Giorgio 126  
 Ufano, Diego 230  
 Valeri, N. 154  
 Valeriani, Enrico 34  
 Valla, Lorenzo 141  
 Valturio, Roberto 65  
 Vasari, Giorgio 48, 153, 189, 196–198, 204  
 Vasari, Giorgio, ifj. 10, 90, 119, 127, 128, 26  
 Vauban, Sébastien 227  
 Vegetius Renatus 30, 190, 192  
 Vergilius, Publius Maro 164, 176  
 Vernant, J.-P. 23  
 Verneda 245, XV  
 Veronese, Paolo 237, 246  
 Vespucci, Amerigo 140  
 Vignola, Giacomo Barozzi da 90, 124  
 Villachiera, Marcantonio Martinengo di 238, 241–243, 247  
 Vitruvius, Marcus Pollio 11, 16, 26–30, 40, 43–45, 47–50, 52, 62–66, 68, 70, 71, 83, 84, 88, 90–94, 96, 97, 99–102, 104–106, 109, 111, 115–117, 125, 129, 131, 134, 146, 186, 188, 190, 192, 201, 205, 206, 209, 216, 218, 220, 223, 1, 3, 12, 15, 16, 18, 19  
 Vittoria, Alessandro 237  
 Waetzoldt, W. 131  
 Wiebenson, Dora 135  
 Winter, Paul 22  
 Wittkower, Rudolf 43  
 Wright, Frank Lloyd 19  
 Xenophón 174  
 Yates, Frances 9, 20, 21, 180, 181  
 Zanchi, Giovan Battista 207  
 Zarebska, Theresa 127  
 Zuccolo, Ludovico 143, 154  
 Zucker, Paul 125









Az ideális város a tökéletes társadalom metaforája. A reneszánszban a hermetikus, platonikus és keresztény hagyomány elemeiből egy új városkép születik, amely építészeti és esztétikai eszközökkel igyekszik szolgálni egy konfliktusmentes társadalom eszméjét. Az utópisztikus város ugyancsak a reneszánsz szülötte, amelyet Morus híres műve fogalmaz meg. Modellszerű, zárt rendszerre csaknem mindenben ellentéte a traktátusok nyitott és dinamikus város-ideájának. A harmadik várostípus, az erődváros eszméjét már az új tűzérzési és várvívó technika szüksége hívja életre.

Hol van tehát a reneszánsz eszményi városa? Csak az építészeti traktátusok és az utópiák lapjain? Utcák, terek, legfeljebb városrészek épültek, de *ex novo* felépített teljes város alig. Ami pedig így született, az paradox módon erődváros volt.

A könyv ennek a bonyolult építészettörténeti paradoxonnak a bemutatására vállalkozik.

Ára: 1650,-Ft áfával



AKADÉMIAI KIADÓ  
BUDAPEST



HAJNÓCZI GÁBOR

50888900

AZ IDEÁLIS VÁROS  
A RENESZÁNSZBAN

