

Az első Goetheanum, metszet és déli oldalhomlokzat



A GOETHEANUMTÓL GOETHÉIG

Berta Erzsébet Ágota

A XX. század kezdetének képét két világnézet és kollektív érzés egymást ellenpontosító kapcsolata rajzolja ki előttünk: a szkeptikus válság-tudat és a holisztikus bizalom-eszme. Nemcsak a „*minden egész eltörött*” metaforájába sűrített ismeretelméleti, morális és nyelvi válság, hanem az abszolút igazság, az univerzális elméletek és a morális rend iránti igény is meghatározta ezt a kort: a dekadenciával, nihilizmussal, szkepticizmussal egyidőben a messianizmus, az életreform-eszme, a miszticizmus is formálta a modernség színpétét.

A fundamentális igazság és az univerzális bölcelet iránti igény mindennek előtt az organikus elméleteiben és életkísérleteiben öltött testet: Manfred Diersch filozófiai organológiája, Ernst Haeckel esztétikai fiziológiatana, Rudolf Steiner antropozófiája s a természetesség számos mozgalma, a szabad testkultúra, a mozdulatművészet, a reforméletmód sok-sok lelkesült hívet vonzott Európa szerte. „*Az élő forma genetikusan forma (...), olyan forma, amely folyamatként áll előttünk*” – fejtegette a filozófus Diersch, aki egyben azt is gondolta, hogy az élő természet formáiban és öröklődés-folyamataiban megmutatkozó morfogenetikusan fejlődéstörvény univerzális szabály, olyan princípium, mely az élet valamennyi szféráját szabályozza – a szociális valóságot éppúgy, mint a művészetet. Manfred Diersch koncepciójából

most az érdekes számunkra, hogy a műalkotást is az organikus formák közé sorolta, méghozzá úgy, hogy a művészet és a természet között nem egyirányú, determinisztikus viszonyt képzelt el, hanem finom alterációt. Úgy gondolta, hogy, míg a művészetben a biológiai morfogenezis a szabályozó elv, a természeti formák (ki)alakulása művészeti szabályok alapján történik. Ez a tétel a zoológus, Ernst Haeckel tanai révén lett igazán népszerű. Radiolariákat mikroszkóppal vizsgálva Haeckel azt látta meg, hogy a mikroorganizmusok és a sejtszintű, szabad szemmel nem látható életfolyamatok is esztétikus alakzatokba rendeződnek, s ez a strukturálódási folyamat olyannyira hasonlított számára az ember készítette műalkotások mélyszerkezetére (ld. szimmetria, spirál, geometrikus görbék), hogy úgy vélte, egy közös „*teremtő művészi ösztönt*” kell feltételezni, mely mind az emberben, mind az organikus természetben munkál. „*A radiolariák sztereometrikus szerkezetei a tudós géométer pontosságával vannak kialakítva, fantasztikus rácshéjúk vetekszik az Alhambra építészeteinek fantáziájával*” – írta Haeckel lelkesülten *A természet mint művész* című könyvében. A természet formái művészi formák, a művész formái organikus formák – ez ennek a belátásnak a sugallata; ami egészen új fogalmát jelent a természetnek, a művészetnek és

a kettejük viszonyának is. A művészet nem az individuális zseni öntörvényű alkotása, a természet nem az ember otthona (vagy száműzetésének emléke), a művészet nem utánzása a természetnek, a művészetnek pedig nem mintakönyve a természet – ahogy sokféle intézmény és nyelv hagyományozta az évszázadok során a kánon peremére szorítva több olyan elméletet, mely másként látta mindezt.

A XX. századi organológiák viszont épp erre az „*apokrif*” természet-és művészet-bölcséletre lettek kíváncsiak. A természetkutatás új eszközei (mikroszkóp, röntgen stb.) révén a természet új képe (és képzete) született meg ekkor, a művészetet pedig a vallás, az esztétikum, a bölcelet és az élet egységében – „*a szépség mindennapi kenyér*” programjával – akarták értelmezni. Ez az új természetkép s a társadalmi és spirituális művészet programja volt az a perspektíva, ahonnan meglátható volt például Goethe elfeledett (pontosabban: a klasszicista kánonban feledésre ítélt) esztétikai természetbölcsélete és organikus művészettana. Nem véletlen, ha Diersch és Haeckel is erre az apokrif, a kortársak által csak megmosolygott, „*absztrakt kertészektént*” csúfolt goethei természetfelfogásra hivatkozott, mikor saját eszméinek legitimitációját kereste. S különösen nem véletlen, ha az antropozófia alapító eszméit Rudolf Steiner is, „a

gondolkodó Goethe” természetfilozófiai költeményeiben fedezte fel.

Steiner és Goethe „szellemi találkozását” egy kevésbé ismert körülmény is segítette. A berlini irodalomtörténész–lexikográfus, Joseph Kürschner 1882-ben meghívta Steinert egy új Goethe-kiadás munkálataihoz; a műszaki diplomás fiatal Steiner a természetfilozófiai írások kiadásának felelőse lett. A természetbölcseleti Goethe-hagyaték gondozását Steiner nem csak textológiai feladatként fogta fel. Már szövegkommentárjai és kiadói előszava sem csak a filológus dokumentarista nézőpontját tükrözik. Számos Goethe-reflexiója pedig, amely gondolkodói pályáját végig kísérte egyértelműen azt mutatja, hogy az irodalomtörténeti szövegtörzset az antropozofikus létbölcselet, főként a pedig az organikus építőeszmé kikristályosításának alkalmát jelentette számára.

Rudolf Steiner írott és előadott szövegeiben több helyütt hangsúlyozta, hogy mindenekelőtt Goethe természetvizsgálati módszertana és szemléletmódja ragadta meg. „*A színtan alaptörvényeit az ég kékje nyilatkoztatja ki. Ne keressünk semmit a jelenségek mögött: ők maguk a tanítás*” – idézte egyetértően az empirista Goethét, aki a tényekben mutatta fel a teóriát. Az organikus élet megismerésére kimunkált goethei szemléletmódról pedig még önéletrajzában is elragadtatottan írta, hogy nem csak benne, de a tudományok történetében is kopernikuszi fordulatot hozott: „*Goethe számomra az organikus élet Galileije. Galilei az élettelen természet fogalmaival a modern természettudományt alapozta meg; amit ő az anorganikus világ vonatkozásában tett, azt tette Goethe az organikus világban*”. Ebből a perspektívából érthető, hogy Rudolf Steiner épp a *Színtan* tartotta Goethe „legérettebb természetbölcseleti munkájának”. A newtoni fizika felől téveszmének minősített színlelet Steiner fenomenológiai értelmezésében új jelentést kapott. A sokféleképpen

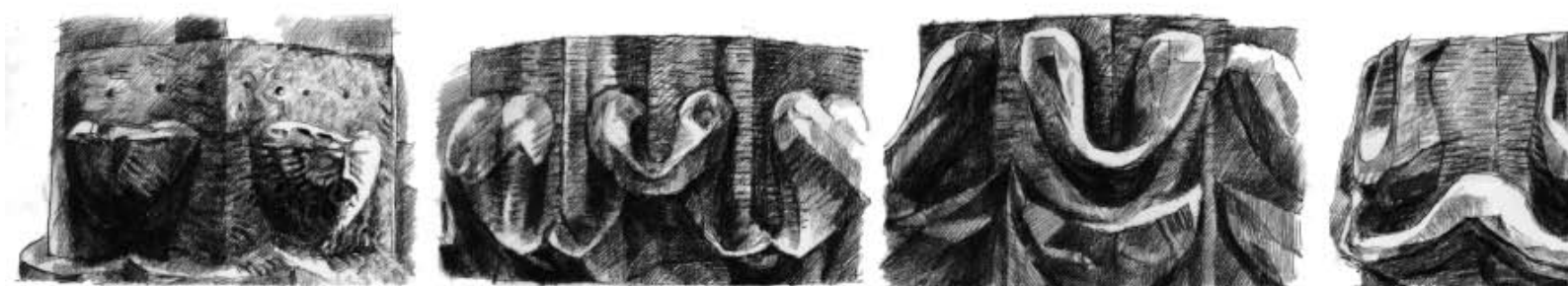
értelmezett goethei rejtvény – „*Ha nem lenne a szem napszerű, / A nap nem tekintene rá*” – azt jelentette számára (amit egyébként Wittgenstein számára is később), hogy a fénytulajdonságairól nem lehet a látás tulajdonságai nélkül gondolkodni. S ez azt is tartalmazza, hogy a dolgokat csak környezetükkel együtt (melybe beleértendő a szemlélő is) lehet leírni, mert a tárgyi világ struktúrái nem választhatók el a szemlélet struktúráitól. Ez a felfogás, mely a XVIII. század végi racionalizmus közegében csakugyan „időszerűtlen” (ezért értelmezhetetlen) volt, csak a XX. század fenomenológiai ismeretelméletének horizontján – ahová Steiner antropozófiája is besorolható – vált olvashatóvá.

Rudolf Steiner azt is észrevette, hogy a módszer kérdése Goethe bölcseletében nem az eszköz járulékos problémája, hanem tartalmi momentum: a tapasztalati elvű módszertan és az eleven – de nem antropomorf (!) – mechanizmusként elképzelt természet képzete szorosan összetartozik filozófiájában. Goethe úgy vélte, hogy az eleven, de nem antropomorf – ami éppenséggel azt jelenti: organikus – természetet nem a hasonlóság köti össze az emberrel (és világával), hanem az, hogy mindkettőnk azonos törvények irányítják. Ezt az univerzális törvényt írta le a metamorfózis-elméletében. A metamorfózis maxímája szerint az organikus világ sokfélesége ugyanazon elv jegyében alakul ki. Bár a formák (és létmódok) különfélék, kialakulásuk módja azonos: mindegyik alak ugyanazon ősfenomenumból jön létre a morfogenezis törvényei által. Az organikus forma elméletének legfontosabb eleme a processzualitás. Az a képzet, hogy az élő világ minden formája a lét végtelen folyamatának egy állomása, mely egy korábbi forma átváltozását reprezentálja s egy elkövetkező átváltozás mozgató energiáit hordozza magában. „A forma mozgó: keletkező és elmúló. A formában ezért az átváltozás

tana. A metamorfózis elmélete a természet valamennyi megnyilvánulásának kulcsa” – írta Goethe természetfilozófiájának összefoglalásaként.

Rudolf Steiner a bölcsesség kútfejeként örökítette tovább az antropozófia filozófiájában és művészeti kísérleteiben – főként az euritmikus mozdulatművészetben és az organikus építőstílusban – a metamorfózis elméletét. Goethe kortársai viszont nem keveset ironizáltak fölötté, mondván: eza morfológia, *olyan mint az ornamentika tankönyve, melyben a kőfaragó azt tanítja, hogyan kell az épület növényi díszítéseit megcsinálni*”. A poénos kritika rosszul esett persze Goethének, pedig valamit igencsak telibe talált. Azt, hogy a természetben itt egyben művészeti formában, s a mi szempontunkból – pontosabban: az építő Rudolf Steiner szempontjából – az sem lényegtelen, hogy épp építészeti formában. Goethe *expressis verbis* meg is fogalmazta, hogy a művészet ugyancsak szemléleti forma, ami azt is jelentette számára, hogy nem mimetikus (leképező), hanem hermeneutikai (értelmező) viszonyban áll a természettel. Antropológiai feladata és küldetése is abban áll, hogy *„manifesztálja a természet titkos törvényeit, melyek nélküle rejtve maradnának”*. „*A természet legnemesebb feltárója a művészet*” – fogalmazta meg művészetfilozófiájában.

Mintha ezt igazolná, hogy a metamorfózis elméletének is költeménnyé kellett válnia ahhoz, hogy lételméleti tétje felfogható legyen. Míg a tudományos elméletként megfogalmazott metamorfózistán gúny tárgya volt, bölcselő elégiaként hatalmas sikere lett. A vers, A növények alakváltozása pedagógiai kerettörténetbe illeszti a bölcseletet: a lírai én arra tanítja kedvesét, hogyan lehet meglátni a növényi formák érzéki kavalkádjában a természet „titkos törvényét”. A titkos természettörvény az átváltozás folyamata: az, ahogyan a növényi magból előbb a csíralevél, aztán a



szár, a kocsány, a virág, majd a termés kifejlődik, s abban a csíra, az új növény összejtje újra megjelenik. Az evolúció és ciklikusság ritmusát mint léttörvényt megtestesítő növényi alakváltozást a szerelem nyelvén jeleníti meg a szöveg. A természettel való találkozás, amely a filozófiai megismerés alkalmá, olyan versben jelenik itt meg, melyet szerelmes társának ajánl a költő. Természet, bölcsélet, művészet és szerelem kerül így kölcsönviszonyba. A metamorfózis nem tantételként, allegorikusan kerül bemutatásra, hanem szerelmi ajándéknak szánt költeményként, szimbolikusán – azt is jelezve ezzel, hogy a természettörvény nem spekulatív tétel, hanem maga is eleven szabály.

Az, hogy a művészet speciális „világ-nézeti nyelv”, Rudolf Steinernek is meggyőződése volt. Számára azonban nem a nyelvi művészet (a költészet), hanem a test- és térművészet tűnt igazán alkalmasnak arra, hogy mint „szemléletes tanítás” hatékony legyen. Antropozófiái elméletének egyik centrumát jelenti egy olyan művészet elképzelése, amelyik analóg viszonyban áll a testmozgással: formái, kompozíciós sémái az emberi mozdulatban gyökereznek. Euritmia-tanként elhíresült elmélete szerint a mozgó ember néma testbeszéde a térszervezés ősfomája (ami azt is jelenti, hogy minden művészeti ágnak ősmintája). Az euritmia-konceptió azt is tartalmazza, hogy a művészet nem az esztétikai gyönyörködés forrásaként fontos az ember számára, hanem azért mert a művészet is ugyanabba a „kozmosz erőhálóba” tartozik, ahol az embernek is egzisztenciális helye van. Steiner úgy gondolta, hogy ennek az egzisztenciális helynek a „vonzását” a materiális tér sajátos kialakításával – tehát egy speciális építészettel – lehet az ember számára érzékelhetővé tenni. Egy olyan építészettel, amelyben valamennyi funkció és forma e „kozmosz erőháló” képezi le az anyagban, miköz-

ben pedig „az emberi testtörvényeket kivetíti az emberen kívüli térbe” – így válva szemléletes tanítássá is egyben.

A Goetheanumot – Rudolf Steiner legfontosabb építészeti kísérletét – az építészettörténet is az antropozófikus tanok építészeti adaptációjának tartja, melynek formatani elveit a goethei metamorfóziselméletből lehet megérteni. A goethei természetelmélet azzal vált itt építészeti formává, hogy az organikus élet generatív formaelvét az építészeti formaképzés alapjává tette. „Az épületnek organizmusként kell viselkednie. Formái úgy alakulnak ki, ahogyan a földből kinőnek a növények. Dornachban azt kíséreltük meg, hogy az életet olyan szintre juttassuk, ahol az addig csupán csak dinamikus, metrikus, szimmetrikus korábbi épületformák organikusává válnak” – írta Steiner az első Goetheanumra emlékezve. Az épület fejlődésfolyamat tehát, melyben a formák a variáció – egyszerre organikus, geometriai és kompozicionális-esztétikai fogalma (!) szerint – átmennek egy másik formába. Az épületen minden architektúrális részlet egyforma viszonyban áll az épület eszmei alapformájával, ami azt jelenti, hogy az épületet egyetlen gesztus hatja át (ezért is nevezte Steiner „épületgesztusnak” az építményt). Ahogyan a növény különböző részei ugyanazon morfogenetikai viszonyban állnak a maggal, az épületet is úgy kell kinöveszteni egy architektúrális magból. Az épületnek nem hasonlítani kell tehát a természetre, hogy természeti legyen: organikuságát a ház, „a természetben (is) munkáló univerzális teremtéstörvény építészeti adaptációjától kapja (ezt nevezte, igen találóan, Kandinszkij „absztrakt természetelvűségnek”).

Az első Goetheanum „építészeti magjának” Steiner a kettős kupolát választotta, egy olyan födémszerkezetet, mely formai és funkcionális analógiát mutat az emberi koponyával. Formaválasztását az újplatonista emberfelfogás s a goe-

thei antropológia is befolyásolta. Ezen emberképek szerint a koponya két természetes nyílása az ember kettős természetének szimbóluma. A szem – mely a természetes fényt felveszi, a szupranaturális fényt pedig kisugározza –, a száj – mely természetit magába nyeli s ezzel az embert környezetében feloldja – az égi és a földi, a szellemi és a materiális, az individuális-tárgyszerű és a kollektív-folyamatszerű találkozásának helyei. Építészeti forma- és téralakká vált mindez az első Goetheanummal együtt épített két másik dornachi házban, a Fűtőházban és az Üvegházban is: a koponyaszerű íves födémelek, az anus-szerűen kialakított ajtónyílások, a színes, metszett üveglablakok, melyek virtuális tereket hoztak létre a materiális térben, ezt az emberkonceptiót is tapasztalati közvetlenségbe hozták. A metamorfózis elmélet pedig explicit módon is megjelent az első Goetheanumon. A kupolaterem hét tartóoszlopának lábázatát olyan ornamentikával alakították ki, mely a növényi fejlődés hét stádiumát szemléltette absztrakt fametszetben – úgy, ahogyan a Goethe-vers is leírta a szavakkal: a magtól, a csíralevélen, a száron, a kocsányon, a virágon át a termésig, mely magában foglalja az új növény magját. A hét oszlopon nyugvó architráv vakolt hullámvonala pedig a Goethénél is megjelenő vitalisztikus életáram materializálódása is volt számukra. Ilyen sajátos módon beszélő épület volt a Fűtőház is. A műszaki funkciót (fűtőanyag hőenergiává alakítása) olyan épületformába telepítették be, mely a használati funkció filozófiai tartalmait is megta- pasztalhatóvá teszi. A magasba szökő kémény amorf-organikus sziluettje a neoplatonista emanációtan felől kap jelentést: az anyag szellemihez való visszaemelkedésének szimbolikus helye is lesz.

(A szövegben szereplő valamennyi idézet a szerző fordítása)

