

AZ ÉPÍTÉSZELET TÖRTÉNETE
HISTORIZMUS
SZÁZADFORDULÓ

(belső cím: A polgári építészet kialakulása)

Tartalomjegyzék

Bevezetés

I. A historizmus kora

A historizmus és a "historizálás"

A XIX. század építészettörténetének periodizációja

A historizmus kutatásának néhány kérdése

A historizmus korának sajátosságai

Politikai és társadalmi körülmények

Az ipari forradalom és a gazdaság fejlődése

A kultúra a historizmus korában

A történeti szemlélet változásai az építészetben

Az épületek funkcionális fejlődése a historizmus korában

A hagyományos építészeti feladatok módosulása

Az új építészeti feladatok megjelenése és fejlődése

II. A historizmus kialakulása (1750-1850)

A historizmus építészeti eszközei

A klasszicista tömegalakítás

A klasszicista homlokzatalakítás

A romanizáló és gótizáló romantika tömegalakítása és homlokzat szerkesztése

A klasszicista téralakítás

A romanizáló és gótizáló téralakítás

Az alkalmazott építőanyagok és szerkezetek a klasszicizmusban

A romanizáló és gótizáló romantika anyaghasználata és szerkezetei

A korai klasszicizmus és a romantika építészete (1750-1800)

Az angol tájkert és a palladianizmus

A francia romantikus klasszicizmus

A klasszicizmus kialakulása Németországban

A historizálás elterjedése (1800-1850)

A klasszicizáló és a gótizáló romantika Angliában

Klasszicizáló és gótizáló romantika Franciaországban

A fejlett német klasszicizmus

A klasszicizmus és a romantika elterjedése

III. A historizmus virágzó és hanyatló korszaka (1850-1900)

Az eklektika

Az eklektikus építészet eszközei

- Az eklektikus épület tömeg- és homlokzatalakítása
- Az eklektikus térszervezés változásai
- Az eklektika anyaghasználata és szerkezetei

Az eklektika elterjedése

- A nagyvárosi historizmus
- Az eklektika Nyugat-Európában
- Az eklektika az Egyesült Államokban
- Az eklektika Magyarországon

IV. A vas évszázada és a századforduló

A mérnöki építészet megjelenése

- Az új szerkezeti anyagok szerepe
- A vasszerkezetek elterjedése
- A vasszerkezetű építés Franciaországban
- Vasszerkezetű építés Angliában

A századforduló mozgalmai (1900-1920)

- A századforduló mozgalmának építészeti eszközei
 - Tömeg- és homlokzatalakítás
 - A századforduló térszervezése
 - Szerkezetek és anyaghasználat
- A századforduló mozgalmi
 - Az angol Arts and crafts mozgalom
 - Art Nouveau
 - Jugendstil
 - Sezession
 - A századforduló Európa más részein
 - A magyar századforduló
- A premodern építészet
- A csikágói iskola

Bevezetés

A historizmus kora, a polgári építészet kialakulása című

munkám tankönyvnek készült, a kialakuló polgári társadalom építészetről szól. Az építészettörténet évszázadait tárgyaló tankönyvsorozat, az őskortól napjainkig próbálja tekintni át az építészet fejlődését. Hajnóczy Gyula, a sorozat harminchárom évvel ezelőtt kiadott első darabjának szerzője írta egy tanulmányában, hogy az építészettörténet célja a régmúlt építészetének megismerése a kortárs, vagy inkább a jövő sikeres építészete érdekében. Ezt azért érdemes hangsúlyozni, mert a közvélemény szemében sokszor az építészettörténet példáit jelentő régi épületek ismerete csak műveltségi kérdés, vagy pedig néhány megszállott kincskereső vizsgálódása.

Az építészethez nem elég csupán tehetség. Az építészettel foglalkozó szakemberek képzésében fontos helye van annak a történelmileg kialakult szemléletnek, mely segít az alkotás folyamatában. Ezt csak eltanulni, ellesni, szinte ösztönösen megérezni lehet, biztos recept nincs, hogy mikor, mit és hogyan tegyenek. Építészet sok ezer éve van, minden építész megküzdött a saját korában a természeti, társadalmi és emberi körülményeivel. Ha képesek vagyunk egy adott történelmi kor építészetre ható körülményeit felismerni, feldolgozni, megérteni, akkor a régmúlt épületei valóban értékelhető példát nyújtanak korunk építészeti problémáihoz.

Az építészettörténet, az építészet múltjának feltárása csak néhány száz éve foglalkozik tárgyával és e rövid idő alatt is jelentős fejlődésen ment keresztül. Legkorábban az antik idők, főleg a görög és római, ókori építészet megoldásait tanulmányozták, azért, hogy a régiek módján alakítsák, a megismert részletekkel díszítsék épületeiket. Amikor a középkor értékei is a figyelem középpontjába kerültek, már nemcsak a részleteket, hanem az egykori alkotók szellemiségét is keresték. Az újkori példák érthetőbbek voltak, hiszen gondolkodásmódjukban már sok azonosságra leltek. A folyamat az emberi szem térbeli tájékozódáshoz volt hasonló, ami időben közel volt, azt részleteiben is ismerték, ami távolabb, az csak fő vonásaiban engedte feltárni magát.

Amikor Európa fejlett területein az építészeket képző akadémiák létrejöttek és a képzés segítésére az első összefoglaló építészettörténeti feldolgozások megszülettek, a barokk építészettel zárult az ismert időszak. Ennek rendje és módja szerint, az ókor, középkor, reneszánsz és barokk logikus sorrendjében állt össze az az építészeti kép, ami az akkori történelmi szemlélethez szükséges volt. Ezt követően az akkori kortárs időszak is történelmivé változott. A további feldolgozása során azonban az építészettörténeti könyvek már lezáródtak, s a jelen és a múlt az építészet felszínén összekeveredett. A múlt bizonyos mérvű ismétlése vált az építészet stílusává. Máig is ez a szemléleti különbség érzékelhető a barokkal bezáródó történelmi korszak és az utána következő idők között. Ezt sokáig a kortárs és a történeti időszak közötti érthető különbséggel magyarázták, ma már azonban ez a felfogás tarthatatlan.

Feltehető ezért a kérdés, hogy az immár "történetivé" szelídült XIX. századi - vagy akár az azt követő "századfordulói" építészet tanulmányozásához a korábbi, vagy a

későbbi korszak módszereit vegyük igénybe. A régi, jól bevált módszer szerint, a maga teljességében ismert emléktárhely segítségével a csúcsteljesítményeket kell kiválasztani, amelyek majd időrendiségükben megjelenítik a vizsgált korszak építészetét. Ebben a megközelítésmódban jelentős szerepet kap az épületpusztulás, hiszen a hosszú évszázadokon keresztül csak az igazán értékes maradt fenn fizikai valójában. Ez a módszer azért alkalmatlan korszakunk tárgyalásához, mert a szelekció nem zárult le, sőt látjuk, hogy ha mégis megtörténik egy-egy régi épület méltatlan bontása, milyen értékek mennek veszendőbe. Az elmúlt két évszázadból egyébként is nagyságrendileg több emlék maradt fenn, mint korábban. Rendszerezésük, értékelésük még folyamatban van, a csúcsteljesítmények kiválasztása és sorba rendezése még várat magára.

A kortárs építészet kritikája a közelmúltban és ma is érvényesülő építészeti elméletek minősítésén alapszik. Bár sok mindent tudunk az elmúlt századok építészeinek szándékairól, mai nézőpontunkból mégis csak felületesen, elfogultan tájékozódhatunk. A vizsgált kor tehát még viszonylag feldolgozatlan. Ebben nagy szerepe volt a XIX. és XX. század fordulóján érzékelhető megújulásnak, köznyelven a szecesszióknak, amikor az új stílus csak a régi felejtésével érvényesülhetett. Ugyanez a folyamat játszódott le a modern építészet születésekor, amikor az eltűnő szecesszió után ismét erőre kapó historizáló szándékokkal szemben kellett az új építészeti szemléletnek azonosítani önmagát. Megint a történelmi korszakokra hivatkozó építészet kíméletlen kritikája következett. A XIX. század kora hasonló helyzetbe került, mint a kétszáz éve sokat szidott barokk kor, amikor az utána következő nagy társadalmi változások új építészeti felfogást követeltek meg.

Ez az "elhallgatás" csak a kortárs építészet legutóbbi változásainak következtében szűnt meg. A XIX. századi a "mérnöki építészet" vagy a "vas évszázada" értékelésének "ingája" a korai túlértékelés és a közelmúlt évekbeli háttérbe szorítás után többször is kilendült. Ezen a téren is pontos összegzést kíván a fejlődési folyamatok pontos mérlegelése, mindkét egyoldalúság kiküszöbölendő. Ma már a historizmus vonatkozásában - és a technikai haladás újraértékelése során is - halaszthatatlan az elfogulatlan tudományos kutatás, átgondolt elemzés, következtetés és rendszerezés.

A barokk korban - és korábban - még nyomon lehetett követni az adott helyi és esetleg távolabbi összefüggésben egy-egy mester, vagy műhely hatását. Az évszázadokig stabilizálódott társadalmi környezet több építésznemzedéket helyezett történelmileg alig változó, azonos körülmények közé. A XIX. század történései a korábbiakhoz képest felgyorsultak. Egyszerre többirányúak a hatások, egy építész életén belül is szemléletváltások bonyolítják a helyzetet. Szembeötlő, hogy a gyorsuló fejlődésben az építészek folyamatosan az alkalmazkodás állapotában voltak. Az architektúra időtlen, "általános"-nak tartott szabályai mellett egyre inkább a társadalmi változások teremtette igény gyakori módosulása vette át a vezérlő szerepet.

Ez a kor - amit gyakran említenek "a hosszú XIX. század"-ként - a polgári társadalom kialakulásának kora. A feudális viszonyok teremtette, zártnak tűnt építészet története a polgári fejlődés épületeivel gazdagabb lett. Az építészet ebben az időszakban új társadalmi elvárásoknak tett eleget. A szemlélet alapja ekkor ismert történeti korok építészetének felhasználása volt, az általános érvényűnek gondolt történelmi tanulság követésének, a historizálásnak az igénye, mely sok irányzatot, felfogást teremtett. Napjainkig számos építészettörténeti periodizáció született az elmúlt századokra vonatkozóan. Az egyszerű értelmezés érdekében, ez a tankönyv a ma elsősorban a német nyelvterületen általánossá vált korai klasszicizáló és romantikus historizálás, a szigorú (neoreneszánsz, majd barokk) historizálás és a késői akadémikus historizálás fogalmával szemben a hazánkban is elterjedt *klasszicizmus, romantika, eklektika* felsorolást tartja előnyösnek. Eltérés csak ott van, ahol a másik elnevezéssel többet, valami más területre jellemzőt és sajátosat lehet elmondani. Ennek megfelelően a Nyugat-Európára jellemző, egy időben, egymás mellett élő középkori és klasszicizáló romantika, egy egységes, összefoglaló fejezetben került tárgyalásra. Probléma, hogy a kor folyamatosan változó megítélése következtében, további fogalombéli eltérésekkel is lehet a köztudat szintjén találkozni. A szemléletmős egyeztetése néha hosszú magyarázatra szorul.

Szintén vitára adhat okot a vizsgált korszak kezdő és végpontjának kijelölése. A klasszicizáló későbarokk sok vonatkozásban a korai klasszicizmus vonásait mutatta. A XIX. és XX. század fordulójának építészete, bár a historizmus felváltását szorgalmazta, a folyamat tanulságai miatt, mégis inkább csak a historizmus másféle értelmezését nyújtja. A modern építészet megjelenése sem járt jelentős társadalmi változásokkal, a polgári társadalom meghatározó szerepe az úgynevezett szocialista társadalom fennállása idején is a világ nagyobbik részén megmaradt. Ezért lehet azt mondani, hogy a polgári társadalom építészetének kialakulása s a tankönyv által áttekintett korszak a XVIII. század közepétől a XX. század második évtizedéig, az első világháború által előidézett kataklizmáig tart.

A könyv első fejezetében az általános építészettörténeti összefoglaló kívánja bemutatni a kort, annak társadalmi, kulturális körülményeivel együtt. Részben ide kíváncszott az a terjedelmes bevezetés, mely elhagyhatatlan bármely építészettörténeti kor bemutatásakor. Az építészeti fejlődést elemző fejezet, a funkcionális, szerkezeti és formai változások, az építészettel foglalkozó számára az építészeti igények, feladatok és megoldások áttekintő jellegű rendszerét adja. Az anyagokra, szerkezetekre, a technológiára és az ezekből is következő formára, térszervezésére, tömeg és homlokzatalakításra vonatkozó összefoglalások már szorosabban kapcsolódnak a történeti kifejtéshez, ezért ezeket a történet részletes tárgyalása előtt foglaljuk össze. Művészettörténész szemmel, vagy társadalomtudósként a hangsúlyok máshová is helyeződhetnek, de a tankönyv jelleg feltételezi a tantárgyi környezetet.

A további három fejezet a historizmus kialakulását, fénykorát és elmúlását taglalja. A "historizmus" szó értelmezése itt szorosan a vizsgált korszakra vonatkozik. A tárgyalás módja részben felsorolás, részben részletes elemzés. Az általában ismertebb, itt is kiemelt példák jellemzőek a korra, ezért alaposabb bemutatásra van szükség. A ma még kialakulatlan értékrend miatt szerepe van az egyszerű megemlítésnek is, a további vizsgálódás érdekében. A magyar építészet megfelelő korszakának ismertetése során a nemzetközi példáknál részletesebb, de a teljes magyar építészettörténetnél szűkebb tárgyalás volt a cél. A historizmus építészete hazánkban európai színvonalú, tárgyalása az egész folyamat megértése végett is szükséges.

A hosszú időszak rengeteg emléke és építészeti törekvése között válogatni, rendet teremteni heroikus feladat. Nem a maradéktalan áttekintés és bölcs következtetés volt a könyv célja, inkább az összefoglaló problémafelvetés, melynek megválaszolása mindenki saját joga, felelőssége. Hiszem, hogy majd később, tisztos történelmi távlatból, a historizmus, a polgári társadalom építészetének kialakulása is az építészettörténet kiforrott, szerves része lehet.

A bevezetés befejezéseként köszönetet kell mondanom a Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. azon törekvésének, hogy a tankönyvsorozatot megtartja és folyamatosan kiegészíti. A korszak építészetével, különböző módon, számos külföldi és hazai írás foglalkozik, de tankönyv jellegű, összefoglaló rendszerezés is feltétlenül szükséges. Számomra megtiszteltetés, hogy az eddigi műhelymunkához csatlakozhattam.

I. *A historizmus kora*

A historizmus és a "historizálás"

A *historizmus* kifejezés magyarázatra szorul. A történelem folyamán kialakult építészeti formák későbbi felidézése, építészeti használata az építészeti historizálás, egyszerűbben szólva a "historizálás". Az architektúra varázslatosságában rejlik, hogy a hagyományok folyamatosan fennmaradnak, szinte nem is élhetünk nélkülük. Ezek áttételesen, tudat alatt érvényesülnek. A hagyományok másik csoportja, nyilvánvalóbb formában jelenik meg, az alkalmazó különös szándéka miatt. Ez a szándék általában valami gondolati síkon létrejövő hivatkozás, emlékeztetés, melynek célja lehet esztétikai, társadalmi, sőt politikai is. Az építészeti historizálás ebbe az utóbbi kategóriába tartozik.

A historizálás az építészetben folyamatosan van jelen. Az a korszak, amikor a tudatos historizálás a legfontosabb építészeti kategória, a *historizmus kora*. Ez a társadalmi változások hatására bekövetkezett építészettörténeti periódus a XVIII. század végétől a XX. század elejéig tartott. Kiváltó oka a polgárság hatalomra kerülése és történelmi korokra hivatkozó szemléletének érvényesítése. Erre azért volt szükség, mert a

gazdasági hatalom mellé megszerzett politikai hatalom csak ilyen, a korra jellemző módon volt indokolható. A kialakuló polgári társadalom építészeti periódusa Európában 1750 és 1920 közé, Magyarországon 1780 és 1920 közé esett.

Az építészettörténet a historizmussal egyidős. Tudatosan törekszik a régi korok építészetében rejlő értékeket a jelen és a holnap problémáinak megoldásaihoz segítségül hívni. Az építészet, mint tevékenység legalább 5000 éve ismert. Az építészet-történet tudományát csupán 250 éve művelik. Az építészettörténet - ahogyan a történelem is - mint tudomány, az evolúciós gondolkodás szerint, a XIX. században alakult ki. Az első jelentős építészettörténeti művet 1764-ben írta *Johann Joachim Winckelmann* (1716-68), "Geschichte der Kunst des Altertums", azaz az "Ókori művészet története" címmel. Valójában ettől az időponttól számítható az építészeti historizmus megjelenése.

XVIII. század közepén, 1768-ban Francesco Miliza műve, többek között az ókori és a "modern" építészet párhuzamáról is szólt. Ez is közrejátszott a klasszicizmus elindításában. 1767-ban, Winckelmann szerint, a rómaival szemben a görög a jobb, pedig állítólag konkrétan csak a délitáliai Paestum-ot ismerte. Fontos mérföldkő volt *Karl Friedrich Schinkel* (1781-1841) "Architektonische Lehrbuch", "Építészeti tankönyv" című könyve, mely 1862-ben, halála után jelent meg. Szerinte, görögül építeni azt jelenti, hogy helyesen építeni, ebből következően a középkor néhány megnyilvánulását is görögnek kell neveznünk. Tehát a görög volt az ideális.

A történeti korok építészetet a történelem folyamán mindig magasra értékelték és a saját koruk szemszögéből vizsgálgatták. XIX. század közepén végzett történeti kutatást például *Hans Kugler* (1808-1858) "Handbuch der Kunstgeschichte" "A művészettörténet kézikönyve" című műve. 1856-ban Kugler, "Geschichte der Baukunst", "Az építészet története" című művében már építészeti periódusokról írt, úgymint primitív kor, klasszikus kor, középkor, vagy újkor. A svájci *Jacob Burckhardt* (1818-1897), aki a bécsi művészettörténeti iskolára hatott, kultúrtörténetet írt. Szerinte az elemzésen keresztül a kor gondolkozásmódját kell megismerni

XVIII. században előfordult, hogy a barokkal szemben a gótikát, azon belül például a boltozást magasztalták. Korábban, a XVIII. század elején, 1721-ben, idősebb *Fischer von Erlach* (1656-1723) "Entwurff einer historischen Architektur", című művében nemcsak ókori, hanem távoli, keleti emlékek is szerepeltek. A XVII. század végén, *Jean Francois Blondel* (1618-1686), 1675 és 1683 között írt "Cours d' Architectur" című alkotása a legfontosabb. Oktatási céllal készült, a legnagyobb, ókori, legszebb épületek mesterei példáin okulva.

A XVII. század közepén vallotta *Giovanni Bellori* (1615-1696), hogy a korabeli barokk nem művészet. Szerinte Raffello után a művészet hanyatlásnak indult. Ez már az új ideák keresését jelezte. Véleménye szerint a természet az ideák közül az első forma, s Isten, mint jó építész az érzékelhető világot teremt. Még korábbra, a XVI. századra is visszavezethető ez a tárgyalási

módszer. Ekkor életrajzokat írtak, híres emberekről, művészekről, akár építészekről is. *Giorgio Vasari* (1511-1574) írt 1568-ban festőkről, szobrászokról, építészekről, a művészet egészével foglalkozva. Az antik és a kortárs építészetet hasonlította össze *Andrea Palladio* (1508-1580) Róma építészetről készített munkája, de ugyanerről szólt *Giovanni Battista Piranesi* (1720-1778), 1761-ben a római építészet nagyszerűségéről írt írása is.

A XIX. század építészettörténetének periodizációja

A történelem során kibontakozó építészeti felfogás nemcsak az időtengely mentén, hanem földrajzi elhelyezkedés szerint is változhatott. Az ok a historizmus kialakulásának és elterjedésének történelmi folyamata volt. A barokk-kal bezárólag az építészettörténeti stílusok többnyire a mediterrán égöv felől terjedtek északi irányban. Ennek oka a kedvezőbb éghajlati viszonyok jobb gazdasági eredményeinek társadalmi hatásában keresendő. A nagy földrajzi felfedezések kora után a gazdasági fejlődés súlypontja áthelyeződött Nyugat-Európára. Esősorban a brit szigeteken, de Franciaországban és a Németalföldön is olyan városok nőttek ki, szinte a semmiből, melyek gazdasági élettere a messzi, távoli gyarmatokig ért. A kialakuló kereskedelem és a fejlődő ipar haszonélvezői, a városi polgárok voltak. Másképp gondolkodtak, mint a feudális társadalom földbirtokon alapuló hatalommal rendelkező földbirtokosai.

Idővel, a gazdasági és a politikai hatalom után, az építészet meghatározása is a polgárság kezébe került, a saját elképzelése szerint alakítva azt. Az eltérő gazdasági fejlettség következtében, időben és térben, különböző módon viszonyultak az építészeti változásokhoz. Amikor Angliában már a korai klasszicizmus volt, Európa közepén még a feudális rend barokkjá dívott. Néhány évtizeden belül, a felgyorsult eszmeáramlatok következtében, a különböző társadalmi helyzetekben, különböző építészeti felfogások csaptak össze és különböző eredményekre jutottak. Ezért a XVIII. és XIX. század során, nem mindegy, hogy egy adott időpontban melyik terület stílusjellemzőit vizsgáljuk. A látszólag azonosnak tűnő építészet sok területi sajátosságot volt képes magába foglalni.

Ez a különbözőség az építészettörténeti fogalmak kialakulásában is fontos szerepet játszott. Például Közép-Európában hagyományos periodizáció a klasszicizmus, romantika és eklektika stíluszakaszokra bontja a XIX. század építészetét. Ez csak Itáliában, Németországban, az Osztrák császárság területén és környezetükben volt igaz. Angliában a változások még a klasszicizmus előtt megindultak, ezért ott nem ez a stílus számunkra a legkorábbi. Sokkal fontosabb az angol klasszicizáló későbarokk, majd a késő reneszánszra utaló palladianizmus.

A korai időszak változásai kétféle módon köszöntöttek be Nyugat-Európában. A lassú változásokat *a klasszicizáló későbarokk*,

németül a "barock-klasszizmus" írta le. A gyorsabb változásokat a racionálisabb szemléletű, szembeforduló, romantikus-utópisztikus, forradalmi hangulatú építészet jelentette. Erre szolgál az angol "revolutions-klassicismus", másképp a "baroque classicisant", a "Federal-Anti-baroque" és a "Neoclassic late baroque" elnevezés.

A fejlett *klasszicizmus* korában a klasszicizmus elnevezés a mérvadó. Német területeken e korszaknak megfelelően találkozhatunk a "Klasszizmus", "Biedermeier", "der kubische Stil", fogalmakkal is. Francia nyelven a "L'architecture classique", "architecture pure", angolul a "Roman and greek revival", a "Classic Revival" elnevezés gyakori.

A *romantika* elnevezés alkalmazható tágabb és szűkebb értelemben. Szűkebb vonatkozásban, Közép-Európára jellemző módon, a középkori eredetű historizálást jelenti. Tágabb értelemben, Nyugat-Európában és távolabbi területeken érvényes megfogalmazások szerint, a barokk és az eklektika közötti időszakot jelenti. Ritkán előforduló vélemény szerint magával a historizmus kifejezéssel is egyenértékű lehet.

A német nyelvterületen a "der Romantismus", "der romantische Historismus", franciák szerint a "romantisme", az angol szakirodalomban a "gothic Revival", "Picturesque", "Romanticism", gyakori, de előfordul a "The Italiente Picturesque", "The Exotic Revivals" és a "Sick Style" is.

Az *eklektika* elnevezésnek másutt általában a historizmus felel meg, de előfordulhatnak további változatok is. A német "Der Strenge Historismus", a francia "Second empire" az angol "High Victorian" és "Queen Anne" az eklektika korábbi szakaszát jelentik. A késői, a századfordulón és utána is érzékelhető eklektika megfelelője a német "Späthistorismus", az angol-francia-amerikai "Beaux-arts". Az Egyesült Államokban a "Richardsonian Romanesque" elnevezés is ismert.

A fogalmak nemcsak földrajzi területekként, hanem egyes szakvélemények szerint is eltérhetnek. Ekkor többnyire csak a tartalom dönti el az elnevezés helyes értelmezését. Ilyen változás következett be a *szecesszió* fogalmában is. Amíg a szecesszió helyi, vagy csak néhány országon belüli értelmezésű volt, addig az ott jellemző elnevezés illette a XIX. és XX. század fordulójára jellemző építészeti korszakot. Ausztria kultúrkörében a szecesszió, német területeken a jugendstil, francia nyelvterületen az Art Nouveau, Angliában a Styl Liberty, vagy az Arts and Crafts dívott. Amikor az építészettörténeti kutatások feltárták a századfordulós irányzatok közötti különbségeket és azonosságokat, az elnevezéssel óvatosabbak lettek. Jó néhány évtizede, általában csak a századforduló építészeti mozgalmairól beszélnek.

A modern építészet megszületésének korszaka, egyes kutatók szerint, a századfordulótól számítható. A modern építészetet közvetlenül megelőző *premodern* korszakkal együtt alkalmazzák a német "Sezession", "Jugendstil", "Neue Sachlichkeit", és "Protokubismus", a francia "Art nouveau, és "premoderne" vagy az angol nyelvű "Arts and Crafts", "Art Deco", és "Chicago school" kifejezéseket.

A XIX. század építészettörténet hazai felosztásában, korunkban több,

különböző időpontban kialakult, egységesnek tűnő felfogás játszik szerepet. A modern építészet születése előtt, annak virágkorában, majd hanyatló korszakában másképp nevezték az építészeti korszakokat. A legkorábbi elképzelés szerint a klasszicizmus, romantika, eklektika volt az ismert, s ez jelenleg is nagyon elterjedt változat. A századfordulón megjelent, akkor kortárs jellegű építészetet szecesszióknak, vagy modernnek nevezték.

A XX. század közepétől a fenti fogalmak egy angolszász jellegű periodizáció szerint romantikus klasszicizmus, klasszicizáló romantika, gótizáló és romanizáló romantika, historizmus és századforduló elnevezésre változtak. Erre azért volt szükség, mert a külföldi szakirodalom is ezt alkalmazta. Különbséget lehetett tenni a korai klasszicizmus és a romantika különböző ágai között. A század második fele a történelmi eredetű homlokzati elemek egyre szabadabb alkalmazása miatt egységesen historizmus lett. A századforduló sokszínűsége már ismertté vált, ennek megfelelően kezelték.

A modern építészet kritikája először a formai közérthetőség oldaláról volt a legerősebb. Kiderült, hogy a XIX. század építészeti felfogása, a modern korszakhoz viszonyítva, rendkívül egységes volt. Elsősorban a historizálással tért el tőle. Ekkor az egész korszak a historizmus elnevezést kapta és felosztása új szempontok szerint történt. Megfigyelhető volt, hogy a historizmus célja a történelmi építészeti részlet mindjobb megismerése és felhasználása. Ez a megismerési folyamat korai, vagy naiv, tökéletes, vagy stílustiszta és szabados, tehát stíluskeverő volt. Ennek megfelelően találkozhatunk a naiv historizmus, a stílustiszta historizmus és a stíluskeverő historizmus elnevezésekkel.

A különböző terminológiák összevetésére az alábbi táblázatot lehet összeállítani:

a XX. század elején kialakult felfogás szerint		a XX. század közepén kialakult felfogás szerint	
kialakult felfogás szerint		a XX. század végén kialakult felfogás szerint	
1750-ig barokk	barokk	b a r o k k	
1750-1800 klasszicizmus	klasszicizmus	romantikus klasszicizmus	n a i v
1780-1830 historizmus	historizmus	klasszicizáló romantika	s t í l u s t i s z t a
1770-1840 romantika	romantika	romanizáló romantika,	
gótizáló romantika	gótizáló romantika	stílustiszta historizmus	
1840-1890 eklektika	eklektika	historizmus	s t í l u s k e v e r ő
1890-1910 századforduló	szecesszió	s z á z a d f o r d u l ó	
1910-től premodern	modern	p r e m o d e r n	

A XX. század végére kialakult szemlélet is sok tévedést rejtett magában. Nem kezelte kellő rugalmassággal például a késői

eklektika stílustiszta alkotásait. Egy stíluskeverő korban megjelent stílustiszta alkotás anakronisztikusnak tűnt. A stílustiszta klasszicizmus után naív, középkori historizmus következhetett, ami megint zavarta az áttekinthetőséget. A századforduló táján és utána megjelent újabb historizálási hullám, a "neoklasszicizmus" is nehezen volt értelmezhető ebben a fogalomsorban.

A historizmus kutatásának néhány kérdése

Felmerülhet a közmegegyezésen alapuló, azonos periodizáció problémája. Feltehetően a historizmus korszakának értelmezése még sokáig fog fejlődni és a mainál egyértelműbb helyzet alakul ki. A barokk és az azt megelőző építészettörténeti korszakok mintegy két-háromszáz éve kikristályosodott fogalmi rendszer szerint ismertek. Ezzel szemben a historizmus értékelése még folyamatban van. A várható megoldás attól függ, hogy a korábbi építészettörténeti korok logikája szerint sikerül-e a XIX. század történéseinek is maradéktalanul betagozódnia az addig kialakult értékelési rendszerbe, vagy pedig más szempontok érvényesülnek.

A hagyományos módszer a mesterek, műhelyek, területi sajátosságok hatáselemzésén alapszik. A középkori, vagy az újkori fejlődés levezethető volt az idővel egymást követő példákon keresztül. A historizmus korában nagyon felgyorsultak az addig külön-külön érzékelhető folyamatok. Meghatározóbb lett a társadalmi változások szerepe, nőtt az építészek személyes jelentősége. A hagyományos építészettörténet a fejlődés legjellemzőbb példáival igazolta állításait. A historizmus korában az azonos jellegű fejlődésnél a különbözőség lett fontosabb, hiszen a továbbfejlődés újabb változatait tette lehetővé. Ebből a szempontból közelebb áll a modern építészet vizsgálati módszereihez, viszont még mindig a stílustörténet a meghatározó.

A köztudatban meglévő periódus elnevezések között ma már nem érdemes a korszerűség, vagy a fogalmi pontosság érdekében különbséget tenni. Különböző korú, képzettségű és nemzetiségű szakértők beszélhetnek ugyanarról. Ha másképp nevezik is, de tisztában vannak a másik terminológiai elképzeléseivel. Az egyszerűség érdekében azt az elnevezést kell használni, amely az adott összefüggésben a legtöbbet fejezi ki. Hazai viszonylatban a klasszicizmus ugyanazt jelenti, mint egy angol számára a "classical revival", vagy "greek revival".

A historizmus szó valószínűleg kétség nélkül elfogadható az egész korszak jellemzésére, még akkor is, ha vannak, akik csak a század második felétől akarják így értelmezni. A romantikus klasszicizmus csak Nyugat-Európa építészetének tárgyalásakor érthető, Közép-Európában korai klasszicizmusról beszélhetünk. Az eklektika francia viszonylatban jellemzőbb, mint a historizmus, az utóbbit talán angol környezetben érdemes használni. A helyzetet bonyolítja, hogy egy távol-keleti nézőpontból az amerikai és angol szakirodalmon keresztül a francia Art Nouveau volt jellemző egész Európában.

A historizmus korának sajátosságai

Valószínű, hogy a historizmus építésze és a modern építészet között nincs akkora különbség, mint ahogy ez az eddigiekből

kiderülhetett. A historizmus látványos homlokzatarchitektúrája elsősorban formai oldalról teremtette meg a megítélés lehetőségét. Ha a modern építészetben kiérlelt szemlélettel közelítünk felé, a stílusok csupán eszköznek tűnnek, s az említett terminológiai meghatározások jelentőségüket veszítik. Ilyen módon a historizmus egységesen felfogható úgy is, mint a polgári társadalom építészetének kialakulása, fejlődésének első szakasza.

Az építészet különböző korszakai mindig mást tartottak a legfontosabbnak. A román építészet az antik kor szerkezeteit próbálta folytatni, a gótika már szerkezeti bravúrra is képes volt a nagy befogadóképességű egyterűség biztosítása érdekében. A reneszánsz az ismét értékesé vált ember és az őt körülvevő centrális filozófiájú tér viszonyát vizsgálta, a gógós barokk pedig hatalmi szerepeket osztott ki. A barokk épülettömeg képes volt környezetén uralkodni. A historizmus az egyenrangú polgárok kifejező eszköze az építészet nyelvén. Mindenki számára elérhető módon, az utcán, téren csak az épület homlokzata érvényesült. Fontosságát ez indokolta.

A historizmus után a modern mindent elemző, értelmező és rendszerező kora következett. Hamarosan szembesültek az emberiséget veszélyeztető társadalmi és természeti környezeti problémákkal és megoldásokat kerestek rá. Ha a történelem építészeti irányzatainak azonos kategóriáit keresünk, akkor a társadalmi lét megnyilvánulásait minden korban érzékeljük. A különbözőségeket csak a koroknak megfelelő építészeti eszközökben találjuk.

Az építészet három fontos eleme, a funkció, szerkezet, forma viszonya a historizmus korában sajátos módon érvényesült. Louis Henry Sullivan, a chicagói építészeti iskola jeles képviselőjének tulajdonított frappáns tömörségű mondat a "Form follows function", a funkciót követi a forma elve, a modern építészet egyik legfontosabb kategóriáját, a funkció formai érvényesülését hirdette. Sullivan azért tartotta fontosnak kijelentését, mert közvetlenül a historizmus után, a legfontosabb különbségre mutatott rá. A historizmus korában ugyan találkozhattunk a funkcióhoz rendelt stílus fogalmával, de akkor még a forma és a funkció vagy független volt egymástól, vagy pedig az építészeti formának volt önálló funkcionális tartalma. A historizmus értékelésére külön kategóriákat kell teremteni.

A historizmus legfontosabb problémája - az új, polgári társadalom megszilárdítása mellett - a folyamatosan jelenlévő *építészeti léptéknövekedés*. Ez az igények szintjén jelentkező, tipikusan társadalmi kategória, a gazdasági fejlődés következménye volt. Az információcsere egyre növekvő lehetőségének évszázadában jelentős volt a városi népesség növekedése, Ez a hatalmas nemzetállamok létrejöttének kora. Az építészet nagyságrendje a történelem múlásával egyre nagyobb, de növekedés a XIX. században minden korábbit meghaladó volt. Sokszor feszültséggel, tragédiával terhes vajúdás volt a fejlődés ára.

A másik sajátosság az emberiség addig *felhalmozott tudásának* eredményes felhasználása volt. Ez a lehetőségek oldalán jelent meg. A század az alaptudományok sohasem látott fejlődésének kora, mely a technikában, technológiában fejtette ki áldásos hatását. Az

építőszerkezetektől kezdve, a kibontakozó anyagiparon keresztül a történeti építészeti stílusokig terjedt az új építészet eszköztára. A tudás végül is az épület szerkezeteiben testesült meg.

A kor meghatározóan bizakodó, az extenzív fejlődés egyik látványos szakasza volt. Az építészet fejlődésének harmadik tényezője - éppen ezért - a *hit* lehetett, szűkebb és tágabb értelemben egyaránt. Hit a helyes megoldásban, hit a sikerben. A legfontosabb, hittel teli lépés a barokk elvetése, az építészet megújítása volt. Utána számos nagyreményű elképzelés, stílus, irányzat, elmélet született. Mindmegannyi meggyőződés és elhatározás, amelyet csak bizakodva lehetett megvalósítani.

A historizmus építészetének alapvető tényezői, a léptéknövekedés, a hagyományok és a bizakodó hit mellett számos más részlet körülmény is érzékeltette hatását. A feudális hatalmi szervezet lassan elvesztette gazdasági erejét és előnyét a feltörekvő polgársággal szemben. Az építészetben eltolódtak a megbízói hatalmi viszonyok. Kialakult és meghatározó lett a polgári megbízói réteg. A gazdasági hatalomhoz jutó polgár történelmi hivatkozásokkal próbálta igazolni szerzett jogait. Az ősi jogok hangoztatása nagyon is ismert módszer volt akkoriban. A polgár tehát a feudális ősiséget kifejező építészet ellen lép fel, de szükségszerűen hasonló eszközökkel. A polgári egyenjogúság hangoztatására, az antik görög demokrácia, vagy a római polgár kora szolgált példával. Különös történelmi egybeesésként éppen ekkortájt válnak megismerhetővé az antik emlékek, részben a megváltozott birodalmi erőviszonyok és a fellendülő gyarmatosítás következtében. Később, a példák keresése közben, a saját történelmük felé fordultak. A historizmus korában - a társadalmi változások hatására - fokozatosan megváltozott az építető és a tervező-kivitelező személye, kapcsolata. Új, más társadalmi érdekeket képviselő megbízók, mint például a gazdag polgárok, közületek, testületek, társaságok, bankok, mint építetők léptek fel. Elterjedt az építészeti pályázat rendszere. Az egyszemélyes "megbízás" helyett többek "vállalkozása"; az építőipar érdekeltsége működött közre.

Az új igények új formában jelentkeznek. Az építész hosszú ideig az új funkcióknak megfelelő épülettípus megteremtésével volt elfoglalva. Templomra, színházra, palotára - még városházára is - van "előkép", de - mondjuk - parlamentre, bíróságra, bankra, tőzsdére, áruházra, szállodára, kiállítási csarnokra a történeti építészetben nincs használható példa. Megjelent egy sor teljesen új feladat is, ipari- és raktárépületek, pályaudvarok és állomásépületek, vásárcsarnokok, hidak létesültek. Az iparban, az anyagok gyártásában új eredményekkel járt az alkalmazott fizika. Megjelent a kovácsolt, az öntött, majd a hengerelt vas és acél, az üveg, később a beton és vasbeton. Az épületszerkezeteket, a díszítő elemeket is sokszor üzemi sokszorosító eljárással állították elő. Megkezdődött az előre gyártott szerkezetek szerelése. A termékekből áruk lettek, divatba jöttek az építőipari anyagárjegyzékek. Felgyorsult az urbanizációs folyamat, kialakult a nagyipar. Ez magával hozta a városrendezési problémákat, új települések építését. Ismertté vált a telekspekuláció, a "bérház", az építési vállalkozás, mint tőkebefektetés.

A feladatoknak megfelelő új szervezettséggel új szakemberek jelentek meg. Az építészeti tervezés folyamata az előző időszakénál bonyolultabbá vált. A teljes tervezést-kivitelezést áttekintő nagytekintélyű mesterek helyett több személyre oszlott meg a munka. Az "építőművész" embertípus "konstruktor" munkatársat választott és viszont. Az építész társulásokban megjelent a generálvállalkozó és az alvállalkozó. Új dimenziókat öltött az építészképzés. Az addig meghatározó céhszervezet fokozatosan felbomlott. A cég a monopolhelyzetet tartotta előnyösnek, s ez gátja lett a fejlődésnek. Ezért a megnőtt feladatot - a céhes korlátok ellenére is - növekvő létszámú mesterek oldották meg. A feladatok további növekedésével polarizálódás következett be. Szétvált a tervező és a kivitelező. Az egyes szakmák is tovább specializálódtak. A tervező mérnököt nem a céhen belül, hanem akadémiákon, politechnikumokban képezték. A szakmai ismereteket nemcsak építész-műhelyekben, hanem könyvekből is tanulták. Mintakönyvek jelentek meg, az építészet színvonala kiegyenlítődött. Megjelentek a részlettudományok, a specializált szakemberek.

Az építészet elvesztette mitikus jellegét, mindenki számára megismerhetővé vált. A távolsági tömegközlekedés új eszközei, a gőzhajó, a vasút immár sokak számára tette lehetővé a közvetlen ismeretszerzést és tapasztalatcserét. Az építész utazott és a tapasztalatait, a látottakat vázlatkönyvben rögzítette, hogy hazatérve felhasználhassa munkásságában. De sokat utazott a tehetősebb közönség, az építtető is. Az utazásokra a megváltozott politikai helyzet is lehetőséget adott, hiszen az eddigi elzárt kelet (Balkán, Észak-Afrika, Kis-Ázsia, Közel-Kelet) a török birodalom meggyengülésével könnyebben látogathatóvá vált.

Politikai, társadalmi körülmények

Mint minden korban, az építészeti változásokat illetően, a historizmusban is meghatározók voltak a társadalmi körülmények. A világ ekkor még javarészt Európára korlátozódott. A későbbi történelem ismeretében érdemes ugyan egy-egy pillantást vetni a távoli területekre is, de az összehasonlításból kiderül, hogy az igazán fontos dolgok mégis Európában történtek. A francia forradalom eseményéhez Észak-Amerikában csak a Függetlenségi Nyilatkozat volt mérhető, de ennek az öregebb kontinensre gyakorolt pozitív hatása csak később volt felismerhető. A többi földrész népei vagy az ismeretlenség, vagy a gyarmati függőség állapotában éltek.

Európában, ebben az időben, a társadalmi változások nyugatról keletre haladva fejtik ki hatásukat, a legkorábban az atlanti partok mentén. Érthető, hiszen a fejlődő hajózás hozadéka, a gyarmatosítás felgyorsította a gazdasági és társadalmi fejlődést, s ez polgári forradalmakban csúcsozott ki. Az angol területen, Németalföldön még a XVII. században, Franciaországban, mint ismert, a tizennyolcadikban, 1789-ben. Feltétlenül fontos kérdés volt az Ázsiában, Afrikában és Európában egyaránt érdekelt beteg óriás, a török birodalom helyzete. A XVIII. századtól kezdődő lassú, de folyamatos visszavonulását Európa nyereségként élte meg, s ez nemcsak

politikai, gazdasági, hanem kulturális is. A Földközi-tenger menti ókori kulturális emlékek megközelíthetőbbé váltak

A korabeli Európa történelmében az események viharosan követték egymást. A franciaországi változások szinte folyamatosak voltak. A burzsoázia minden válsághelyzetből győztesen került ki. Angliában a világméretű gyarmatbirodalom kiépülése már az ipari forradalom kiteljesedésével járt együtt. Német nyelvterületen versengés indult a hegemoniáért. A soknemzetiségű Ausztriában a különböző fejlettségű, különböző identitású nemzeti közösségek harcoltak a polgári érvényesülésért. Európa évről-évre forradalmak színtere volt. A változások szabályozására létrejött a Szent Szövetség.

A korszak történelmi változásaira jellemzőek voltak az egymást követő francia események. XV. Lajos (1715-1774), és XVI. Lajos (1774-1792) uralkodásának kora évről - évre teremtett új helyzetet. A "harmadik rend", a polgárság fellépése következtében kialakult új erőviszonyok a Bastille emlékeztetés, jelképes lerombolásához vezettek. Az ekkor született "Az emberi és polgári jogok kiáltványa" a polgári társadalom alapeszményeit fogalmazta meg. A burzsoázia különböző rétegeinek hatalomért vívott véres harca, Robespierre, Danton és Marat zászlaja alatt, végül is bizonyos mérvű konszolidációhoz vezetett. Az 1792-ben kikiáltott köztársaság spanyol - angol - orosz - osztrák - porosz ellenállásba ütközött, s 1795. után bekövetkezett a nagy háborúk korszaka. Az 1799-ben hatalomra került Napóleon 1804-ben császárrá koronáztatta magát, és mintegy tíz éven keresztül sikerült Európa jelentős részét hatalma alá hajtani. Sikereit a francia polgári állam gazdasági erejének is köszönhetette. Bukása után XVIII. Lajos (1814-1824) képletes Bourbon restaurációja következett, majd 1830. és 1848. év forradalmi folytatták a társadalmi átalakulást. III. Napóleon (1852-1870) uralkodása a megszilárdult polgári állam sikerei után a rivális Poroszországgal vívott vesztes 1871. évi háborúval ért véget. A kommün után, 1875-ben kikiáltott III. köztársaság már a gyarmatbirodalmát újjászervező Franciaország volt, és Afrika, Indokína egyes részeinek gazdasági politikai ellenőrzésén fáradozott.

A Skóciával 1707-ben egyesült Anglia, mint Nagy Britannia, Franciaországgal szemben hétéves háború során, a XVIII. század második felében szerzett politikai és gazdasági előnyt, melyet gyarmatainak megszerzésére fordított. III. György (1760-1820) idején az amerikai gyarmatok ugyan elszakadtak, de a napóleoni Franciaországgal való csatározások csak átmenetileg kérdőjelezték meg az angol hatalmi aspirációkat. A társadalmi fejlődés ellentmondásai egyrészt a géprombolás korszakát, másrészt az 1832-ben intézményesített polgári politikai hatalmat is eredményezték. 1800-ban, Írország csatlakozásával létrejött Egyesült Királyság, Victoria (1837- 1901) hosszú uralkodása alatt világbirodalomhoz jutott, annak minden gazdasági és politikai előnyével együtt.

Anglia, Franciaország és Spanyolország amerikai gyarmatai függetlenségre törekedtek. A legerősebb, az anyaországgal is rivalizáló pozícióba az észak-amerikai angol gyarmatok kerültek. 1775. után kirobbant harcok, 1776-ban a Függetlenségi Nyilatkozathoz vezettek és 1782-ben, George

Washington (1732-1799) vezetésével létrejött az Egyesült Államok. A társadalmi fejlődés, az új szövetségen belül is létrejött hatalmi polarizáció következtében, az északi és déli államok között újabb háború robbant ki, mely a korszerűbb gondolkodású észak sikereivel ért véget. Észak és dél együttes hatalmi koncentrációja következtében Abraham Lincoln (1809-1865) már egy új polgári nagyhatalom elnöke lett, amely a századfordulóra a világpolitika alakításába is bele tudott szólni.

Európa többi országa kissé elkésve követte a fejlődésben élen állókat. Spanyolország gyarmatai elvesztését és európai befolyásának megszűnését szenvedte el. A korábban gyors fejlődésű Németalföld Franciaország és Anglia érdekszférájába került. Oroszország, I. vagy Nagy Péter (1689-1725) óta európai szerepre törekedett, mely II. Katalin (1762-1796) uralkodása alatt érezhetően meg is valósult. I. Sándor (1801-1825) európai érdekei révén keveredett bele a véres napóleoni konfliktusba, melyből, 1812. után jelentős európai tényezőként került ki. I. Miklós (1825-1855) és II. Sándor (1855-1881) alatt Oroszország, a déli és keleti határok kiterjesztése következtében már nagyhatalomnak számított. Társadalmi berendezkedése, még mindig érződő elszigeteltsége azonban csak az események követését tette lehetővé.

Itália részben francia, részben osztrák befolyás alatt élte meg a XIX. század éveit. Mazzini és Garibaldi mozgalmi, harcai készítették elő az olasz egység megvalósíthatóságát. 1861-ben, a szicíliai felkelés után létrejött olasz királyság hamarosan, a századfordulóra, Európában számottevő politikai szerephez jutott. A XIX. század közepén Franciaországtól Itálián keresztül az Osztrák Császársáig végigvonuló forradalmi hullám a nemzeti önállóság és a polgári fejlődés lehetőségének kérdését vetette fel. A forradalmak ugyan elbuktak, de céljaik előbb-utóbb maradéktalanul teljesültek.

A nemzetközi stabilitást biztosító Szent Szövetség 1815. évi létrehozása többek között Ausztria politikai jelentőségét erősítette meg. Ebben nagy szerepe volt Metternich kancellárnak s az osztrák császár közép-európai szerepének. A nehezebb és ellentmondásos társadalmi fejlődés következtében az osztrák birodalom csak Kelet-Európában, a Balkánon tudott további pozíciókat magának szerezni. Ezzel szemben a német fejlődés célratörőbb és eredményesebb volt.

Az egész földgolyóra kiterjedő, egységes angol világbirodalomhoz képest, a mai Németországnak megfelelő területen 200-nál több állam létezett. A napóleoni háborúk után kezdeményezett német egység végül is sok kis állam konglomerátuma lett. A bajor és porosz rivalizálásban, a "vaskancellár" Bismarck hatására, a porosz érdekek érvényesültek. Az 1871-ben a porosz-francia háború az Északnémet Szövetség sikerét hozta, s kezdetét vehette a gyarmatosításban való német részvétel. II. Vilmos (1888-1918) trónra kerülésével már európai nagyhatalom uralkodójának számított. A régi és új nagyhatalmak közötti összecsapás, az első világháború, a "boldog XIX. század", a historizmus végét is jelentette.

Az ipari forradalom és a gazdaság fejlődése

Nyugat-Európában, különösen Angliában érvényesült legkorábban a tőkés szabad verseny. Az utóbbi, gyarmataival együtt, a XIX. század során a nemzetközi kereskedelem 40%-át ellenőrizte. Lakosságának a fele már városi lakos volt, s az arány növekedése a polgárság meghatározó szerepét jelezte. Németország politikai és gazdasági egységét a bajor-porosz ellentétből sikeresen kikerülő Poroszország szervezte meg. Az ipari termelés itt is megtöbbszöröződött. Az Amerikai Egyesült Államok az amerikai kontinensen óriási területeket szerzett. A rabszolgaság és a korlátlan fejlődés lehetőségének ellentéte hamarosan az amerikai polgárháborúhoz vezetett. A háborúból az iparilag fejlettebb észak került ki győztesen.

A kor gazdasági eredményeire jellemző volt a vasgyártás intenzív fejlődése. Anglia már a század első évtizedében a világ nyersvas termelésének egyharmadát adta. 1856-ra Henry Bessemer (1813-1898), eljárásával az addigi termelékenységet hetvenszeresére emelte. A vasgyártás korai felhasználója a vasút először Angliában, 1830-ban létesült. A század közepére a szigetország vasúthálózata már elérte a 10000 kilométert. A korszerű, szabályozott széntartalmú, hengerversoros vasgyártás technológia Franciaország után, a harmincas évekre Németországban is elterjedt. Az öntöttvas fontos építőanyaggá kezdett válni.

A 1857-től a Friedrich Hoffmann-féle (1818-1900) körkemencével nagyiparivá vált téglagyártás sokáig a meghatározó építőanyagot termelte. A cement és a beton néhány további évtizedig csak kiegészítő, speciális építőanyagként volt ismert. A kő és vakolat mellett a látszó téglafelület, a fa is egyre többször előfordult. A később oly fontos másik építőanyag, a cement története kissé nehezebben indult. Aspdin 1824-ben állította elő az angliai Leeds-ben a portlandcementet, Franciaországban 1840-ben létesült először cementgyár. A vasbeton őseit - mint virágtartót - egy francia kertész, Joseph Monier 1867-ben szabadalmaztatta. Ez az anyag nálunk a század második felében, vagy csak még később terjedt el.

A kultúra a historizmus korában

Az építészet sajátosságában rejlik az a tulajdonság, hogy a tudomány és technika függvénye és elszakíthatatlan a kultúra és más művészetek fejlődésétől. A *tudomány és a technika* a XVIII. és a XIX. század fordulóján a barokkhoz képest nem hozott azonnal felhasználható, lényeges megújulást. A barokk bravúros szerkezeti megoldásait még nem volt szükség meghaladni. A historizálás - korai korszakában - amúgy is a régi korok szerkezeti gondjait hozta, megoldásukat ismerték. A kultúra változását a *felvilágosodás* indította el.

A historizmus korszaka nagyon sok jó példával szolgált a tudományok és a művészetek fejlődéséhez. A teljesség igénye nélküli felsorolás is terjedős névsort jelent. A korai szakaszban haladás elsősorban az alaptudományokban következett be. Minden tudományok atyja, a matematika területén már szinte minden megtörtént a XIX. században. A svájci Leonhard Euler (1707-1783) a

matematikai analízis, a német Karl Friedrich Gauss (1777-1855) a modern számelmélet megalkotója volt. A fizika és a kémia területén a legfontosabb felfedezések az elektromosság témakörében történtek. Luigi Galvani (1737-1798) 1780-évi békacomb kísérletére Alessandro Volta (1745-1827) 1794-ben adott kielégítő magyarázatot. Az elektromosságtan fejlődése a századfordulóra eljutott szikratávíróig. Samuel Morse (1791-1872) 1837-ben alkalmazta az elektromosságot szikratávíró formájában. Guglielmo Marconi (1874-1937) 1895 óta foglalkozott a dróttalan távíró gondolatával.

A fizika mikrovilágát tárta fel a német Wilhelm Conrad Röntgen (1845-1923) a röntgensugarak által. Henry Becquerell (1852-1908), Pierre Curie (1859-1906) és felesége Marie Skłodowska-Curie (1867-1934) a radioaktivitás felismerésére jutott 1896-ra. Alexander Graham Bell (1847-1922) a telefon feltalálásával a német Gottlieb Daimler (1834-1900) és Rudolf Diesel (1858-1913) a belső égésű motorok terén végzett tevékenységével lett híres. Alexander Humboldt (1769-1859) a híres német földrajztudós a tudomány egyik szimbóluma lett hazájában. A fejlődéstan és a biológia óriása volt a széles körben ismert Charles Robert Darwin (1809-1882) és Louis Pasteur (1822-1895).

A technika fejlődése az alaptudományokon alapult. James Watt (1736-1819) a gőzgép megalkotója volt, Robert Fulton (1765-1815) pedig az első gőzhajót építette 1807-ben. George Stephenson (1781-1848) első gőzmozdonya 1825-ben készült. A repülés ekkor még csak léggömbbel történhetett. Joseph Michel Montgolfier (1740-1810), és Jacques Etienne Montgolfier (1745-1799) meleg levegős léghajója 1783-ban emelkedett fel. Louis Jacques M. J. Daguerre (1789-1851) később oly nagy karriert befutó fényképezési eljárása 1838-ban született.

A francia "Tudományok, művészetek és mesterségek enciklopédiája" 1751 és 1780 között megjelent kötetei a kor teljes világképét próbálta felvázolni. Denis Diderot (1713-1784) és Jean le Rond d'Alambert (1717-1783) alkotása a francia kultúra egyik kincse lett. Az enciklopédia készítésében közreműködött a híres író Francois Marie Arouet de Voltaire (1694-1778) is, aki a francia filozófiai gondolkodás egyik óriása volt. A "vissza a természethez" sokat idézett filozófiáját hirdette a radikális hangú Jean Jacques Rousseau (1712-1778). Az 1762-ben megjelent "Társadalmi Szerződés" című műve a kis és közép polgárság gondolataira hatott.

A historizmus korához tartozott az utópia jelensége is. Az új, polgári társadalom megteremtése számos meg nem valósult kísérletet is megkövetelt. Az utópisták közül Claude Henry de Saint-Simon (1760-1825), egy újfajta keresztényi szellemmel, Charles Fourier (1772-1837) falanszterrel, Robert Owen (1771-1858) utópista szocializmussal próbálta a meglévő társadalmi feszültségeket feloldani.

A filozófusok közül a szubjektív idealizmus képviselői, az agnosztikus David Hume (1711-1776), vagy Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) érdemel említést. Az idealista Immanuel Kant (1724-1804), aki a materializmus és az idealizmus közötti

kompromisszumos elveket vallott hatással lett mindkét irányzatra. Paul Henri Dietrich Holbach (1723-1789) a francia materializmus egyik képviselője, a német idealizmus legnagyobbika, Friedrich Hegel (1770-1831) és bírálója a materialista Ludwig Feuerbach (1804-1872), a polgári filozófia fő vonulatába tartoznak.

Az Európára jellemző általános polgári fejlődés, valamint többek között a német Fichte, vagy Schleiermacher gondolatai következtében a világpolgári eszményeket nemzetiek váltották fel. Újra ébredt a vallásos érzés. A XIX. század második felében, Friedrich Nietzsche (1844-1900) individualizmus egyik óriása hatott a közgondolkodásra. Közgazdaságtan alakulását Adam Smith (1723-1790) és David Ricardo (1772-1823), majd a historizmus végén, Karl Marx (1818-1883) és Friedrich Engels (1820-1895) befolyásolták.

Hű tükreként a társadalmi változásoknak, a nagy stílusváltások az építészetnél korábban mentek végbe az irodalomban. A korszak francia romantikus irodalmának képviselője volt Stendhal azaz Henri Beyle (1783-1842) és Victor Hugo (1802-1885). Honoré de Balzac (1799-1850) a későbbi realizmust művelte. A klasszicizáló Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), valamint a korszak két meghatározó egyénisége Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) és Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805), vagy a romantikus Heinrich Heine (1797-1856) a stílusok közötti átmenet irodalmi, bölcséleti vetületét személyesítették meg német földön. A később széles körben ismertté vált orosz irodalom első, jelentős alakjai ekkor alkottak. A költő Alexandr Szergejevics Puskin (1799-1837) és Mihail Jurjevics Lermontov (1814-1841), valamint az író Nyikolaj Vasziljevics Gogol (1809-1852) a romantika, majd a realizmus képviselői voltak. Amerikában ekkor jelent meg a fantasztikus világú Edgar Allan Poe (1809-1849).

A XIX. század második felében a romantika visszavonulásával a realizmus és a naturalizmus került előtérbe. E korszaknak a francia Charles Boudlaire (1821-1867), Emile Zola (1840-1902) és Guy de Maupassant (1850-1893) mellett az angol Oscar Wilde (1856-1900) és az amerikai Walt Whitman (1819-1892), valamint Mark Twain, azaz Clemens Samuel Langhorne (1835-1810) volt a legfontosabb irodalmi képviselője. Skandináviában megjelent a svéd August Strindberg (1849-1912) és a norvég Henrik Ibsen (1828-1906). Az orosz irodalom kritikusabb, realista vonalát Fjodor Mihajlovics Dosztojevskij (1821-1881), Lev Nyikolajevics Tolsztoj (1828-1910) és Anton Pavlovics Csehov (1860-1904) jelentették.

Látványos volt a stílusok változása a zeneirodalomban is. Az irodalommal egy időben itt is lejátszódott a klasszicizáló, majd a romantikus átalakulás. Az osztrák és német zene ekkor szerezte meg meghatározó szerepét. Franz Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) és Ludwig von Beethoven (1770-1827) majd Franz Schubert (1797-1828) voltak kor legismertebbjei. A század második felében a reprezentatív névsort Wilhelm Richard Wagner (1813-1883), Johannes Brahms (1833-1897) és Johann Srauss (1825-1899) egészítette ki. Itt kell megemlíteni a magyar Liszt Ferencet (1811-1886) is. A német zene mellett a későbbi francia és az olasz zeneirodalom inkább a romantikát és az azt követő felfogást képviselte. Giacchino Antonio Rossini (1792-

1868) és Frédéric Chopin (1810-1849) mellett az olasz opera óriása Giuseppe Verdi (1813-1901) egészítette ki a korántsem teljes névsort.

Az építészethez közelebb álló képzőművészet változásai relatív későn következtek be, de még mindig az építészet előtt jelezték új stílusirányzatok megjelenését. A képzőművészet tehát az építészetnél gyorsabban válaszolt a társadalmi változásokra. Nyugat-Európában már a XVIII. század utolsó évtizedeiben megjelent a klasszicista szobrászat. A szobrászatban a klasszicista Jacques Louis David (1748-1825) Antonio Canova (1757-1822) Bertel Thorwaldsen (1768-1844) tevékenységét, a század második felében, már az impresszióra építő Auguste Rodin (1840-1917) követte. A festészetben a változás árnyaltabb és szenvedélyesebb volt. Dominique Ingres (1780-1867) kiegyensúlyozott klasszicizmusát Eugène Delacroix (1798-1863) és Joseph Mallord William Turner (1775-1851) romantikája követte.

Francisco de Goya Y Lucientes (1746-1828) realista képeinek szuggesztív kifejezőmódja után Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) került a század második felének impresszionista festészetének közelébe. A XIX. század második felében jelent meg és vált elismert festővé a magyar Munkácsy Mihály (1844-1900) is. Ez a kor már igyekezett elszakadni a historizáló gondolkodásmódtól. Eduard Manet (1832-1883), Auguste Renoir (1841-1919), Claude Monet (1840-1926) és Paul Cézanne (1839-1906) azt tette a festészetben, amit az építészet a századfordulón ért el. Paul Gaguin (1848-1884) Georges Seurat (1859-1891) és Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), valamint Vincent van Gogh (1853-1890) művei, az impresszionizmus után, a modern kort készítették elő.

A társadalmi változásokat tehát a filozófia, irodalom és a zene követte leggyorsabban. A képzőművészet valamivel későbbi reakciója összetettségéből, bonyolultabb kommunikációs lehetőségéből származott. A kulturális élet változásait tehát, rövid időn belül, az építészet is követhette. Az építészet első módosulását a történeti szemlélet fokozódó szerepe jelentette. A régi korok gondolati felelevenítése ismert és érthető emberi tulajdonság. Sokszor csak az emberi tapasztalat és emlékezés segítségével vagyunk képesek a problémamegoldásra. Az építészettörténet folyamán többször előfordult, hogy a korábbi korok építészeti tulajdonságai inspirálták a későbbieket. Az építészetben felfedezhető történelmi szemléletet historizálásnak nevezzük. Ez a XIX. század folyamán nagyon fontossá vált magatartás sok *tipikus* és sok *sajátos* vonással rendelkezett. A tipikus vonások hosszú évezredek során alakultak ki, a sajátosságok viszont, a historizmus korában is, a kortárs társadalmi körülményekből származtak.

A történeti szemlélet változásai az építészetben

Az antik kor kőépítészetében számtalanszor láthattunk utalást egy korábbi, fa szerkezeteket alkalmazó korszakra, mely csupán az emlékezés szintjén élt tovább. A kő oszlop növényhez, fatörzshöz, a kő gerenda fa szerkezetéhez hasonlított. Nagyon korai, a természetes környezet építőanyagai közepette kialakult kultúra hagyománya üzent a későbbi kőépítészet emberének. Az építészeti formák szimbolikus jelrendszerén keresztül

ébredt az emberben az építész által elvárt érzés, gondolat. Ez ma is így van, de korunkban az építészet eszközei már rendkívül összetettek és kifinomultak. Konkrét utalások nélkül is érzékeljük az építészeti kifejezés szándékait és az évezredek alatt kiérlelt formák egyre bonyolultabb módon hatnak ránk. A történeti szemlélet tehát természetes emberi tulajdonságként, az építészetben folyamatosan jelen lévő jellegzetes tulajdonság.

Az ismert történelem folyamán a hagyományok ilyen mérvű hasznosítása számtalanszor megtörténhetett. A római építészet a görög eredményekre épült. A korábbi építészetre hivatkozva alkottak, historizáltak, amikor a görög oszloprendeket, tömegalakítást utánozták. Látható volt, hogy bár törekedtek a tökéletes utánzásra, de a csak a saját koruk szintjén tudták feldolgozni a régi tapasztalatokat. A római építészet mindig megkülönböztethető maradt a görögtől, sőt a fejlettebb építéstechnika és a sajátos mérnöki szemlélet következtében a tér és tömegalakítás újabb fejlődése következett be. Az antik kultúra csúcán, az időszámításunk előtti évtizedekben, a római *Vitruvius* a "*De Architectura libri X*" című művében egyszerre foglalta össze az addigi korok hagyományát és az akkori, kortárs építészet eredményeit.

A középkor elején az építészek legfőbb gondja volt a kissé feledésbe merült, majd fokozatosan újra megismert római térlefedés és szerkezeti gondolkodás egyeztetése a gyökeresen megváltozott társadalmi körülmények diktálta igényekkel. Az íves nyílásáthidalások, térlefedések sikeres alkalmazása mellett a román katedrálisok sikeres téralakítása és részleteinek szimbolikája folytatta a történetiség és korszerűség ellentmondásából fakadó fejlődést.

A középkor végén a gótika szerkezeti bravúrja a szinte anyagtalanná vált, transzcendens hatásokra is rendkívül fogékony architektúra sikerét hozta. A kő, mint szerkezeti anyag, a leggazdaságosabb formában szolgálta az épületek befogadóképességének fokozásából származó fesztávnövelést. Az egyterűség hatása érdekében a támaszok keresztmetszetének valódi, vagy csak látszólagos csökkenése következett be. A klasszikus korban kiérlelt építészeti tagozatok eredeti arányaikat, sokszor formájukat tekintve is átalakultak. A gótikus katedrálisok hatása egyszerre ébresztett racionális és hátborzongatóan személyes érzelmeket.

A reneszánsz kora építészeti szempontból sok tekintetben hasonló volt a XIX. századi historizmushoz. Először fedezték fel a múltnak a jelen számára hasznosítható értékeit, az antik kultúrában rejlő példákat. Az ókori Róma iránti kíváncsiság és kegyelet már korán, a XIV. században feltámadt. A reneszánsz építészet a gondolkodó ember és az őt szolgáló, épített környezet viszonyát vizsgálta. Az embernek fontos abszolút szépség megismerése végett kutatták az antik emlékeket. Alberti, Filarete, Francesco di Giorgio, Palladio és Vignola, miközben ókori épületeket mértek fel, saját koruk problémáira kerestek választ.

A historizmus mindig kollektív jelenség, közösségi szemléletet fejez ki. A reneszánsz kora a városokkal való törődést hozta, s ez Itáliában az épített környezet meglévő értékeinek védelmét is jelentette. A Piccolomini pápa, II. Pius (1458-1464) az antik emlékek és romok védelmét írta elő, ezzel a maradandó értékek megmentését kezdte el. Későbbi

utódja, IV. Sixtus (1471-1484) 1474-ben hozott hasonló rendelet. Az ókor kincseinek felfedezése a műgyűjtés elterjedését eredményezte. Ezt egyrészt a megismerés vágya, másrészt a főúri reprezentáció, vagy csupán a haszonszerzés motiválta.

A barokk kor építésze hatalmi viszonyokat fejezett ki. Erre nagy szükség volt, hiszen a rohamosan fejlődő polgárság kezdte megkérdőjelezni a feudális rend kiváltságait. A féktelen pompa része volt a magángyűjtemény, birtokosát gazdagnak és műveltnak mutatta.

1620-ban az angol király, I. János megbízta a neves építészt, Inigo Jones-t az óskori Stonehenge tanulmányozásával. Az ok az volt, hogy ókorinak, rómainak tartották, s ez Itália múkincsekben meglévő gazdagságára emlékeztetett. A politikai egységtől még messze álló Itáliában, 1711-ben kezdték el a véletlenül megtalált ókori Herculáneum feltárását, elsősorban műgyűjtési céllal. 1748-ban Pompei ásatása hasonló szándékkal történt.

A historizálás új korszakát, a *historizmust* hozta a polgári társadalom kialakulása. A barokk szembeni ellenérzés új stílus keresésére ösztönzött, s ebben a pozitívnak vélt antik kor emléke segített. Az ókori kultúra legelső és legnevesebb szakértője a német *Johann Joachim Winckelmann* (1717-1768) volt. Történettudományi és esztétikai tanulmányok után fogott az ókori művészetek tanulmányozásához. 1755-ben, Itáliában, Rómában járt és hamarosan a klasszikus építészet alapos ismerője lett. 1763-ban kinevezték Róma antik emlékeinek felügyelőjévé. 1764-ben megjelent első összefoglaló műve, "Az ókor művészetének története".

A felvilágosodás és romantika korában az ókor tanulmányozása csak tudományos eszközökkel történhetett. A megismerés egyik módja az utazás volt. A kereskedelmi kapcsolatok fejlődésével külföldön járó kereskedők híreket hoztak a mediterrán világ titokzatos romjairól. Az egész Európában elterjedt reneszánsz után több-kevesebb antik ismeret mindenütt fennmaradt, sőt a barokk kor művészete is számtalan ókori utalást tartalmazott. Az érdeklődés tehát történeti alapokon nyugodott, felelevenítése nem került nagy nehézségbe.

Angliában, 1733-ban megalakult a "*Society of dilettanti*", a társaság tagjai célul tűzték ki a távoli világok megismerését. *Dawkins* és *Wood* utazása, a század közepén, Baalbek és Palmyra angliai megismertetését szolgálta. *Stuart* és *Revett* az antik Athénról készített rajzsorozat, 1762-ben. A XVIII. század végén már volt olyan fejlett az újságírás, a nyomdatechnika, hogy a kevesek élménye széles körben ismertté váljon.

A kor egyik leghíresebb utazó építésze *G. B. Piranesi* (1720-1778) volt, aki az antik római építészet felsőbbrendűségét hirdetve 1756-ban megjelenítette művét, a "*Le antichità Romane*" négy kötetét. 1761-ben az újabb mű, a "*Della magnificenza ed architettura de' Romani*" metszetsorozata további ábrázolásokat közölt a régi romokról, épületekről. Talán Piranesi ókor iránti rajongása volt annak az oka, hogy a metszeteken az épületek mellett, a kor ábrázolásának

megfelelően, életszerű képet alkotó kiegészítő figurák, személyek méreteit kissé lecsökkentette. A monumentalitás ilyen kegyes csalással történt érzékeltetése a valóságos arányok torzítását hozta. Az igazi, eredeti antik valójában kisebb léptékű építészet volt. A XVIII. század végének társadalma a nagy változásokra készült, kereste a magához illő arányokat. Píranesi metszetei széles körben lettek ismertek.

Az antik iránti érdeklődés hamarosan a népek saját történelme felé fordult. Ennek oka sok mindenben kereshető, talán a legfontosabb volt az uniformizált klasszikussal szembeni személyes, könnyen azonosítható, saját értékek felfedezése. 1778-ban jelent meg Charles Louis Clérisseau műve az *Antiquités de France*, és első kötete, a *Monuments de Nîmes* már a hazai, franciaországi értékek felé fordította a figyelmet.

A hamarosan elterjedt vélekedés szerint az eltakart rom sokszor érdekesebb volt, mint a kiásott. Ez a romantika, a középkor reneszánszát hozta. Sor került a nagy középkori katedrálisok átépítésére. A XVII. század elején Caen-i Saint Étienne, Blois 1678 és 1788 között, Chalons-sur-Marne még 1628-ban, Orleans, több mint kétszáz éven keresztül, egészen 1829-ig épült. Legalább ilyen jelentőségű volt a speyeri katedrális 1772 és 1778 közötti átépítése is. A gótika ismerete az építkezések során a mindennapi építési gyakorlat része lett.

Angliában, a XVIII. század közepén, még a barokkal keveredtek a középkor sematikus építészeti elemei. Horace Walpole Strawberry Hill épülete, a XVIII. század közepén még a gótika papírszerű ábrázolásával próbálta a régi stílust felhasználni. 1707-ben megalakult a *Society of Antiquaries*, a régi építészet védelmét a nemzeti építészet megőrzését tűzte ki célul.

James Wyatt (1746-1813) Lichfield, Salisbury, Durham székesegyházainak restaurálásával szerezte meg a gótikában való jártasságot. Hasonló módon jutott a gótikához Sir Gilbert Scott is, amikor 1841-ben St. Mary templomot restaurálta, de hasonlókat el lehetett mondani az angol romantika más képviselőiről is, mint Anthony Salvin, George Edmund Street és John Loughborough Pearson.

A historizmus igazi lendületét a francia forradalom eredményezte. Ellentmondásnak tűnt, de a forradalmi hangulatban gyakori volt a régi emlékek pusztítása, a képrombolás, a toronybontás. Később rájöttek, hogy a nemzet nagyságát a dicsőséges történelem is kifejezi, ezért fokozott figyelemmel fordultak a régi korok építészetéhez. 1790-ben megalakult a *Commission de Monuments*, a Műemlékek Bizottsága, s ezzel elkezdődött az intézményes értékmérés és a történeti építészet szisztematikus megismerése.

1810 után, a forradalom kiszámíthatatlanságával szemben a folytonosság értéke vált fontossá. Napoleon háborúi nemcsak gazdasági tényt eredményeztek, hanem felébresztették és ápolták a nemzettudatot is. A hódításokkal mintegy exportálták ezt. A német és az olasz nemzeti érzés jórészt francia hatásra alakult ki. Napóleon maga is példát mutatott a történeti értékek megbecsülésében, hiszen a Milánói Dóm homlokzatának befejezése, 1805 és 1813 között az ő kezdeményezésére történt.

A sok államból álló német nyelvterületről már korán érkeztek

építészek Itáliába. Az utazások következményeként, többek között maga *Goethe* is fontos szerepet játszott az antik megismerésében. A történetiség általánosabb felfogását hozta 1786-os itáliai útinaplója. A német egység építészete hamarosan a historizmus lett.

A német egység egyik katalizátorának tűnt a *Kölni Dóm* befejezése 1842 és 1882 között. Ebben fontos szerepe volt, többek között *Sulpiz Boisserée* (1773–1854) műgyűjtőnek, aki az *Alte Pinakothek* gyűjteményének jelentős részét is adta. 1814-ben Darmstadtban megtalálták az eredeti terveket és 1840 és 1861 között a porosz *IV. Frigyes Vilmos* (1840-1861) támogatásával folytatták az építkezést. A megalakult *Zentral Dombau Verein* és a *Köllner Dombauhütte* intézményesítette a középkor tudományos feldolgozását. Többek között *Friedrich Schmidt* (1823-1891) is itt kezdte pályáját. A *speyeri katedrális* későbbi továbbépítése és befejezése is hosszan elhúzódott, de itt a bajoroké, többek között *I. Lajosé* (1825-1864) volt a vezető szerep. A középkori katedrálisok építkezési mellett a porosz várkastélyok átépítése is megkezdődött. Például a *stolzenfeldi kastély* építkezése *Schinkel*, majd követője, *Friedrich August Stüler* (1800-1865) középkori ismereteit is növelte. A bajor II. Lajos álomkastélya, a *Neuschwanstein*, már mindent magában foglalt, amit a XIX. század a középkorról fontosnak tartott.

Itáliában *VII. Pius* (1800-1823) játszott jelentős szerepet az ókori emlékek feltárásának folyamatában. A Napóleon fogságát is megjárt pápa szépművészeti felügyelője 1802-től a híres szobrász, *Canova* lett. 1804-ben sor került a római Colosseum feltárására, s Róma valóban a historizmus egyik fontos forrása lett. A XIX. századi itáliai építészek ekkor csatlakoztak az angolokhoz, franciákhoz, s felfedezték saját országuk antik értékeit. *Giuseppe Valadier* (1762-1839) és társai nemcsak a feltárásokat illetően, hanem az új alkotásokat tekintve is jelentős építésszé váltak. Az antik mellett a középkor emlékei is a figyelem középpontjába kerültek. 1847-ben *Gaetano Baccani* a firenzei Santa Croce campanile-jét építette fel, a gótizáló stílus meggyőző ismeretével.

Itáliához hasonló állapotok voltak *Görögországban*, amikor a török megszállás az ország felszabadulásával véget ért. Az 1832-ig török uralom alatt lévő ország a műgyűjtők prédája volt. 1833-tól a bajor *Wittelsbach Ottó* került a trónra, s német befolyás mellett alakult ki a görög historizmus. A helyzetre jellemző volt, hogy a külföldi építészek jobban értették a görög antik építészet formanyelvét, mint a helyiek. Például a porosz *Frigyes Vilmos* javaslatára megbízott *Schinkel* akropoliszi palotaterve úgy készült el, hogy ő maga sohasem járt a helyszínen. A bajor *Leo von Klenze* számított szaktekintélynek, s bírálata végül is a terv elvetéséhez vezetett.

1840-től fordulat állott be a fiatal, francia *E. E. Viollet-le-Duc* (1814-1879) életében, hiszen 26 éves korában a *Vézelay-i Madeleine* restaurálásának feladatát kapta. Nem tanult az *École des Beaux Arts*-on, az építészeti elkötelezettségét az 1836-ban elkezdett itáliai útja teremtette meg. Fogékonynak tűnt a középkor stílusai iránt, ezért hamarosan a párizsi *Notre Dame* egyes részleteit, majd *Carcasson*, és *Pierrefonds* várát állította helyre. *Viollet-le-Duc* a gótika szerkesztési elveit alaposan megismerte, s próbálta azokat korszerűen használni. Művei, az 1854-ben írt "*Dictionnaire raisonné*", és az 1872-ben írt "*Entretiens sur*

l'architecture" a XIX. század második felének sokat forgatott olvasmányai voltak. Viollet-le-Duc történeti szemlélete már túlhaladt a homlokzati kérdéseken, az épület egészét vizsgálta. Hatása nemcsak kora eklektikájára, hanem az azt követő századfordulóra is érezhető volt.

A XIX. század második felében, a társadalmi folyamatok felgyorsulása és a tudományos forradalom következtében a technikai civilizáció rohamos fejlődése következett be. A kor pozitívista felfogása a történeti korok tapasztalatait a hagyományok és korszerűség összevetésével foglalta össze. *John Ruskin* (1819-1900) 1849-ben az *"Építészet hét lámpása"* és 1851-ben *"Velence kövei"* című munkáiban a történetiség új dimenzióit teremtette meg. Szemben Scott, Viollet-le-Duc és mások purista módszereivel, életfolyamat elméletről írt, a rom állapotot többre értékelte a helyreállításnál. Szerinte az utóbbi egyenlő volt a megsemmisítéssel. Az igazi középkori értékek megtartása, követője, *William Morris* (1834-1896) és társai elméletében és gyakorlatában fogalmazódott meg. Az 1877-ben megalakult *Society for the Protection of Ancient Buildings*, műemlékvédelmi társaság a középkori állapot megtartása, a barokk kor újraértékelését tekintette fontosnak a mindenk fölé került üzleti érdekekkel szemben. A különböző történeti felfogások egyfajta szintézisét adta *Camilio Boito* (1836-1914), milánói építész és teoretikus. Elemző értékelése 1883-ban karakteresen megkülönböztette a régit az újtól.

A XIX. század jelentős részében összeolvadt a műemlékek restaurálása és historizáló építészeti felfogás elmélete. A történeti értékek felfedezése, megismerése és megmentése példaként szolgált a kortárs építészeti elképzelésekhez. A történeti ismeretek elmélyültével, valamint az építészet funkcionális, szerkezeti változásainak minden korábbi mértéket meghaladó hatása következtében ellentmondás következett be az épületek formai és tartalmi viszonyai között. Ez a historizáló építészet fokozatos megszűnéséhez vezetett. A XIX. és XX. század fordulójától kezdve az építészet formai megjelenése már többnyire a funkcióból és az azt lehetővé tevő szerkezeti megoldásokból következett.

Az épületek funkcionális fejlődése a historizmus korában

A historizmus építészettörténete elsősorban formai, homlokzati szempontból ismert és gyakran elfeledkeztek az új építési feladatok szerepéről, az épületek funkcionális fejlődéséről. Ha az építészetet befolyásoló tényezők közül a legfontosabb kategória a megbízó társadalmi szintenvisszaigazolt igénye, akkor ez a folyamat rendkívül fontos és egyáltalán nem elhanyagolható. A historizmus korára jellemző módon ez az igény nemcsak a használhatóságot, a célszerűséget jelenti, hanem az építészeti formák jelentését, hatását is.

Ismert és addig ismeretlen feladatú épületek, építmények születtek és fejlődtek tovább. Kialakulásuk, fejlődéstörténetük mélyebb összefüggésekben is megvilágítja a vizsgált korszakot. Felosztásuk, csoportosításuk sok szempont szerint történhet, a legkézenfekvőbb a *hagyományos* és az *újszerű* funkciók különválasztása. Az előbbi esetben a funkciók változása, az

utóbbi esetben a kialakulásuk okainak vizsgálata lehet érdekes.

A hagyományos építészeti feladatok módosulása

A legtöbb építészeti hagyományt közvetítő építészeti feladat, a *templomépítészet* a historizmus korában is tovább fejlődött. A korai klasszicizmus korában a szembeötlő változás elsősorban a külső megjelenésben következett be. A barokk tengelyre épült homlokzat és térszervezéssel szemben a térlezáró, horizontális jellegű épülettömeg fejlődött ki, s mögötte többnyire a centrális jellegű téralakítás terjedt el.

A XVII. század második felében, Christopher Wren londoni Szent Pál katedrálisa már sok, a későbbi klasszicizmusra is jellemző külső vonást mutatott be, de belső térszervezése még a korábbi korszakhoz tartozott. James Gibbs londoni *St. Martin-in-the-Fields* temploma, még a XVIII. század elején, érdekes templomtípust alakított ki. Az angolszász területeken és az Egyesült Államok templomépítészetében elterjedt tömegalakítás során az egyterű templom karakteres antik portikusszal egészült ki, de továbbra is megtartotta tornyát. A hagyományok és a korszerűség ellentmondását lehetett tapasztalni. A súlyos torony vaskos alépítménye beleszólt a templomtér áttekinthetőségébe. Ez kevésbé érződött a kéttornyos változatokban, mert a tornyok közötti homlokzatszakasz könnyen lehetővé tette a kívánatos horizontális térfal kialakítását. A centrális templomtömegek is ennek a horizontálisan kibontakozó látványnak feleltek meg, kiforrott változatát adva az épülettípusnak. A templom liturgikus funkciójából adódó axialitással szemben is a keresztirányú terek statikus hatása kapott fontosabb szerepet.

A gótizáló romantika korában a középkori stílusok mindjobb megismerése volt a cél. A fejlődést a stílushűség jelentette, s a tudományos kutatások valóban a tökélyre vitték ezt az építészetet. Az előremutató megoldások elsősorban a szerkezeti gondolkodásban születtek, a funkcionális tartalom értelemszerűen változatlan maradt.

A hagyományos épületek másik nagy csoportja a lakás jellegű épületek voltak. A városi lakóépület városi palota és bérház formájában fejlődött tovább. A külső megjelenést tekintve csak díszítettséjükben, méreteikben lehetett különbséget tenni. A zárt utcaképek homlokzatszakaszain a stílusok adta követelmények szerinti palotahomlokzatok sora jelent meg. A szintszámok növekedésével ez a történetileg kialakult séma fokozatosan felbomlott, s a század végére megteremtődött a homogén homlokzati nyílásritmust alkalmazó bérháztípus.

A városi palota méreteiben és komfort igényében fejlődött tovább. Fontos szerep jutott a belső udvarnak és a hátsó épületraktusoknak is, hiszen a gazdag polgár reprezentációjához hozzá tartozott a saját kocsija, a szükséges kocsiszínnel és istállóval.

A klasszicista udvarok kis mediterrán romantikát csempészték a kezdődő zajos világba. A főbb helyiségsorok az emeletre és az utcai oldalra kerültek. A reprezentatív kapubejáró és

lépcsőház, a szalonok, ebédlőterem, esetleg dolgozó és könyvtár a társadalmi élet fontos kelléke lett. A háztartás kiszolgáló helyiségei továbbra is a földszintre és a legfelső emeletre kerültek. Ismertté vált a cselédlépcső, majd az ételfelvonó, a század végén már gépi erővel.

Új jelenség lett a kényelmi igényeket szolgáló épületgépészet megjelenése. A lokális fűtő készülékeket, a még mindig látványos kályhákat hátsó, a lakóterektől elválasztott fűtőfolyosókon közelítették meg. Az historizmus végére elterjedt a központi fűtés. A fürdőhelyiség az alaprajz fontos eleme lett. Hamarosan megjelent a kényelmes vízvezeték, mely a fürdőszobák számát is növelhette.

A reneszánsz és barokk palotahomlokzat rendszere a romanizáló és gótizáló romantika építészetében kevésbé érvényesült. Különösen így volt ez a vidéki, tájba illesztett palotákkal. A középkor additív tömegformálása az alaprajzi szervezésre is kihatott. A funkcionális egységek jobban el tudtak különülni, a festőiség érdekében az egységes terekkel szemben a tagoltság volt a fontos.

Az angol vidéki lakóház volt az, ami ezt a funkcionális épületkaraktert megteremtette és átmentette a későbbi korok számára. A klasszicizmus barokkos helyiségsorai helyett a külső térrel is könnyebben kapcsolatot teremtő laza térkapcsolatok születtek.

A bérház jelentette a historizmus tömegépítészetét. A romantika embere üzletember is volt, s életéhez ugyanúgy hozzátartozott a bérház, mint a műhely, vagy az üzlethelyiség. Bérzőként, vagy tulajdonosként érdekelt volt a bérlakás rendszer kifejlesztésében. A historizmus bérháza látványos, gazdagságot sugárzó homlokzat mögött differenciált célú bérleményeket foglalt magába. Az utcai fronton, a földszinten üzlethelyiségek, műhelyek voltak. A belső udvarra, a földszinten többnyire az egész épületet kiszolgáló mellékhelyiségek, olcsóbb bérlakások néztek. A korai időszakban a vízvezetékek nem mentek az emeletekre, közös kutat használtak, s még nem találták fel a vízöblítéses árnyékszékét sem. Az utóbbi csak a XIX. század utolsó harmadában terjedt el a világban.

Az emeleten az utcára a drágább bérű, nagyobb lakások néztek. Ezeket fogatolt rendszerben, építészetileg is igényes lépcsőház kapcsolta össze. A gazdag polgárok bérlakásai négy-öt helyiségből álltak. A konyha és a cselédszállás a belső udvar köré épített függőfolyosóról külön bejáratot is kaphatott. A függőfolyosóról, a spekulatív módon a végletekig kihasznált beépítésből következően, olcsó bérű, szoba-konyhás bérlakások nyíltak, melyek megközelítése sokszor a bérház hátsó lépcsőjén történhetett csak. Ezt a lépcsőt használta a nagypolgári lakások személyzete is, takarítás s más kiszolgáló tevékenység céljából.

A bérház tehát a pénz hatalmára épült társadalom hű tükörképe volt, egy jól szervezett és tervezett pénzt termelő gép. A késői historizmus korában megjelentek az alapítványi bérházak is, amelyek lakói a hátrányos szociális körülményük miatt

kaphattak lakást. Az olcsó bérű, alacsony színvonalú, szállás jellegű épületek közösségi funkciókat is magukba foglaltak. Közös mosóhelyiség, esetleg gyermekmegőrző is segítette a szegényebb munkáscsaládokat.

Egyéb hagyományos építészeti feladatok sorában kell megemlíteni a polgári fejlődéssel együtt megjelenő ideálvárosok gondolatát, a későbbi funkcionális várostervezés őseit. Nagyobb üzemek köré már a középkor óta építettek lakóépületeket, így egész munkás negyedek alakultak ki a manufaktúrális üzemek körül. A historizmus az utópiák kora is volt, s a fantáziadús építészeti tervek a tervezett társadalom tervezett lakókörnyezetét mutatták be. A közösség és egyén érdekeit egyaránt figyelembe venni szándékozó, többnyire körkörös elrendezésű lakótelepek a természetes módon kialakult városok tapasztalatain kiérlelt elméleteket jelenítették meg épületek formájában.

A hagyományos épületfunkciók közül még szólni kell a középkori, vagy reneszánsz városházákról, de a közösségi létesítmények oly mértékben fejlődtek a historizmus korában, hogy belső térrendszerük teljesen új formákat vett fel. Azonban a történeti példaként fennmaradt, a szimbolikus jellegű épületek jelentős részének építészeti részlete, karaktere, a későbbi formai ötletek forrásaként többször felismerhető volt.

A másik két fontos hagyományos építészeti kategória, az erődített város és a várkastély a XIX. századtól kezdve korábbi szerepét elvesztette. A megváltozott hadviselés következtében eltűnő várfalak csak festőiségükből fakadóan éltek tovább. A hadicélú építkezések, a tüzérv növekedése miatt, többnyire a föld alá kényszerültek. Bár, ennek ellenére, a kazamatákat kísérő támfalakon később is többször feltűnt az architektúra igénye, de ez már az építészet általános fejlődésébe nem szólhatott bele.

Az új építészeti feladatok megjelenése és fejlődése

A historizmus korában végbement társadalmi változások a megszokott, régi építészeti funkciók továbbfejlesztése mellett az új feladatok egész sorát termelték ki. A fokozatosan fejlődő polgári gondolkodás az átalakuló hatalmi viszonyok érzékeltetésére, a politikai, kulturális és gazdasági élet akadálytalan biztosítására használta az építész mesterséget. A rohamosan fejlődő társadalom léptékérzete a korszak végére ellentmondásba keveredett az épületek stílusával és a funkcionális követelményekkel.

A legkülönösebb, de elterjedt feladatnak tűnt az emlékműépítés. Ez is mutatta, hogy változásokat ideológiai szinten is meg kellett támogatni. A kor legendás emlékműve *Boullée Newton emléke* volt, 1785-ben. Bár csak terv formában valósult meg, de méltón szimbolizálta az építészettel kapcsolatos elvont gondolatokat. A racionálisan gondolkodó polgár öntudatos eszmeiségét közvetítette. *Gilly Nagy Frigyes emlékműve*, 1797-ben, szintén terv formájában, egy más társadalmi közegben született, ahol a nemesség még megtarthatta hatalmát, azzal a feltétellel, hogy a szükséges társadalmi változások élére állt.

1806 és 1836 között épült hatalmas *Arc de Triomphe de l'Etoile* Párizsban J. F. T.

Chalgrin alkotása a napoleoni háborúk hozadékaként a nemzeti egység dicsőséges szimbólumává vált. Hasonló szándékkal, de elvontabb eszközökkel épült a regensburgi *Walhalla*, 1821 és 1842 között. Leo von Klenze a bajor vezetésű német nemzeti egység vágyát jelenítette meg. Ugyanilyen céllal és módszerrel valósult meg a közelben a *Befreiungshalle* két évtizeddel később. A francia és német emlékművek a klasszicizmus eszköztárát alkalmazták az emelkedett gondolatébresztés céljára. Fontos volt a látvány, és valamennyi térbeli alkotásként született. A funkció a megtekinthetőségben, a formai hatásban rejlett.

Az angol földön ugyanez a gótika stílusában jelent meg. Az angol romantikus irodalom írójának emlékműve, a *Walter Scott Memorial*, Edinburgh-ban, 1840 és 1844 között G. Meikle Kemp alkotása volt. A londoni, *Albert Memorial* 1863 és 1872 között Sir Gilbert Scott műveként Victoria királynő elhunyt férjének állított emléket. A herceg az angol tudomány, kultúra és gazdaság sok területén tevékenykedve szimbolikus figurává vált. Mindkét személy közvetve az angol társadalmat jelképezte, s emléküket nemzeti érdekeket fejeztek ki. Az emlékművet a gótikus építészet szabályai szerint emelve, hangulatébresztő elemként használták.

Léptékében és készítési módjában új világot képviselt a washingtoni Washington emlékmű, 1877 és 1884 között, Robert Mills műveként. Az óriási obeliszka a hatalmas ország erejét és egységét fejezte ki. A New York partjainál emelt *Statue of Liberty* a szobrász Auguste Bartholdi alkotása volt, vasszerkezete Gustave Eiffel szakértelmét dicsérte. A közismert Szabadságszobor 1871 és 1886 között az amerikai polgári társadalom elsőbbségét is jelképezte az óvilágból érkezettek számára.

Egészen más eszközöket használt, de szintén a nemzeti egységet hirdette a római *Victor Emanuel II.* emlékmű, 1885 és 1911 között, Giuseppe Sacconi alkotása. A hatalmas, palotaszzerű építmény az örök város léptékéhez mérte a függetlenség gondolatát. A későbbi emlékművek hangulatát előlegezte meg a századfordulón, 1896 és 1913 között létesült lipcei *Völkerschlachtdenkmal*, a népek csatáját szimbolizáló emlékmű, Bruno Schmitz műve. A Napoleon elleni diadal a német egység létrejöttének lehetőségét és szükségességét is jelentette. Az erre emlékező építmény expresszív vonalvezetése elsősorban az érzelmekre hatott.

Az emlékművek a kortárs stílusok leghatásosabb képviselőiként fejezték ki a közízlést és közakaratot. Mozgósító erejűek voltak. Tömören foglalták magukba a historizmus filozófiáját. Az építészet formai eszközeivel oldották meg feladatukat, érték el céljaikat.

Az emlékművekhez hasonló szimbolikus tartalommal bírtak a népeket, társadalmakat kifejező *kormányzati és igazgatási épületek*. Már nem hatalmas királyok palotái formálták a köztudatot, hanem a szabadság, egyenlőség, testvériség jelszavát hirdető polgári közösségek politikai jelentőségű központjai. A különböző parlamentek, mint jelképes épületek, már nemcsak az összetartozást, hanem a népek közötti rivalizálást is kifejezték.

A fiatal Egyesült Államok gyors társadalmi fejlődését érzékeltette a richmondi *Virginia State Capitol* 1785 és 1790 között, a későbbi elnök, Thomas Jefferson alkotása. Az antik példákra utaló, európai műveltségű építész egy nagyon ésszerű épületet tervezett. Az egyszerű belső terekhez képest is szűkszavú külső eleganciája éppen az épület praktikumában volt. A szintén Jefferson kezdeményezésére elkezdett, majd felépült washingtoni *Kapitólium*, a XIX. század közepén, már az európai államokkal versengő újvilági állam központja lett. A két gyűlésterem, kupolacsarnok és kiszolgáló helyiségek térbeli súlypontja - építészeti szempontból helyesen - a kupola alá került. A bejárat így közvetlenül a leghatásosabb térbe vezethetett, megteremtve a kellően emelkedett hangulatot.

A londoni *House of Parliament*, az 1835-től elkezdett, Pugin tervezte építkezés hatására, a sorban épülő európai kormányzati épületek példaképe lett. A középkori épületstruktúrához illesztett bonyolult funkciójú épület már a politikai élet minden szintjét ki akarta szolgálni. A belső udvarok rendszerével a városrésznyi beépítés minden részén megteremtődhetek a szükséges munkakörülmények. A helyiségek megközelítése helyenként oldal, majd középfolyosós rendszerrel történt, a középkori kerengők gondolatát idézve. Itt a központi tér, a Central Hall, csupán forgalomelosztó jellegű maradt.

A kontinens többi híres parlamentje, például a *bécsi*, a *berlini*, vagy a *budapesti* később, 1875-től a századfordulóig épültek. Tisztább alaprajzi rendszerűek lettek és talán jobb funkcionális megoldást is nyújtottak. A klasszicizmust képviselő Hansen, a neobarokk építész wallot és a neogót formákat idéző Steindl ugyanazt a szimmetrikus alaprajzi elrendezést követte, ugyanúgy a középtengelybe tette a főbejáratot. Az ilyen típusú épületek funkcionális rendje a század végére már kialakult, s csupán a stílus lehetett változó.

A különleges funkcionális igények az alaprajzok kialakításában egyre inkább kifejezték sajátosságukat. A szentpétervári *Admiralitás* Zacharov alkotása 1806 és 1815 között. A vízről megközelíthető, igazgatási, műhely s más, a tengerészet szempontjából fontos feladat elvégzésére alkalmas, hosszan elnyúló, középmagas épületnek sok szokatlan feladatnak kellett megfelelni.

A XIX. századi kormányzati hivatalok a gazdasági és politikai élet fellegváraiként létesültek. A washingtoni kincstár, a klasszicista *Treasury*, 1836 és 1869 között R. Mills tervei szerint készült. A londoni *Board of Trade*, 1845 és 1847 között, Sir Charles Barry reneszánsz stílusában valósult meg. A szintén londoni, *New Government Offices* a századfordulón J. M. Brydon eklektikus stílusát alkalmazta. A példaként választott mindhárom épület két dologban azonos volt. Koruk jellemző és használható irodaépületei voltak és valamennyien a méltóságteljesség formai igényével lépett fel.

Különleges adminisztratív épületfajta volt a *bíróság*. E. L. Boullée korai, a XVIII. század végén született bíróság terve megingathatatlan örökkévalóságot sugárzott. L. P. Baltard alkotása a lyoni *Palais de Justice* 1835 után, Joseph Poalaert brüsszeli, *Palais Justice*

épülete pedig 1868 után létesült. Baltard, még közelebb Bullée-hoz, a középület egyszerűségével teremtette meg a kívánt monumentalitást. Polaert már egy egész városrésznek tűnő eklektikus épületet alkotott a megsokszorozódó feladatok ellátására. A brüsszeli épület nehezen volt áttekinthető, s az egy funkció egy épület elvet látszott meghaladni. A századfordulón létesült, Guglielmo Calderini tervei szerint, a római *Palazzo di Giustizia*, mely távoli nézőpontból jól érvényesült, ismét a hagyományos palotahomlokzatok rendszerét elevenítette fel, de hiába. Az eklektika eszközei ilyen méretek mellett már nehezen tudták a funkcióból fakadó aránytalanságokat elfedni. Az épülettípus fejlődésében nyomon követhető volt a kor építészeti léptékváltozása.

Ezek a hatalmas méretű épületek, az eklektika korában is a szükségből fakadóan valósultak meg. Az építész egyik feladata ekkor már a lépték helyes kezelése lett. A brüsszeli példa az épülethalmaszt, mint megoldást, a római a hagyományos formák arányos növelését választotta. Mindkettő tanulságos volt a jelzett ellentmondások feloldása szempontjából.

A polgári építészet városi szimbolikus jelentőségűek voltak. A klasszicizmus korában, az antik példáknek megfelelően, először a görög, vagy római templom motívum tűnt megoldásnak. A *birminghami Town Hall*, 1832-től építve J. A. Hansom tervei szerint, egyszerű peripterosz formában létesült. A *leeds-i Town Hall*, 1853 és 1858 között, Cuthbert Brodrick alkotásaként, már egy kiterjedt épület, homlokzatonként összerakott klasszicista homlokzatkezelését mutatta. A két épület közötti jelentős különbség ismét csak a különböző lépték miatt alakult ki. A középkori stílusokat felhasználó városi házak típusa a bécsi *Rathaus*. Friedrich von Schmidt 1872 és 1883 közötti alkotása egyarcú lett. Az építész a hatalmas kulissza mögé bujtatta a kiterjedt alaprajzi rendszert, így oldotta meg az itt is felmerült léptékproblémát.

A historizmus múltával a stílusok és az épülettömegek ellentmondása lassan megszűnt. A *Koppenhágai Városháza*, 1892 és 1905 között, Martin Nyrop alkotása volt. A stockholmi *City Hall*, Ragnar Östberg tervei szerint a XX. század első évtizedeiben létesült. Mindkettő merészen vállalta az épület tömegét, szimbolikus toronnyal gazdagítva azt. Az esztétikai értékek ekkor a tömegarányokból fakadtak, s már nem maradt többé a választott stílussal szemben bizonytalanság a szemlélőben.

A historizmus egyik legtipikusabb épülete volt a városi színház. Még a reneszánsz időkben megszületett a vicenzai Teatro Olimpico. A XVI. század végén Andrea Palladio az épített színházépület történeti mértékű fejlesztési programját kezdte el. A *milanói Scala* és a Bordeaux-i *Grand Théâtre* az olasz Giuseppe Piermarini és a francia Victor Louis XVIII. század végi elképzelését mutatta be a színházépítészetéről. Ekkor már számos európai színház szolgált mintául. Az épületekben foglalt közönségforgalmi előterek, a nézőtér és a színpadtér a szükséges technikával, a kor színházának kívánt funkcionális rendjében sorolódott. Megfigyelhető volt, hogy a korábbi színházépületek kevesebb, a későbbiek több reprezentatív előtérrel rendelkeztek.

E. L. Boullée 1781-es *operaház* terve megpróbálkozott a színházfunkció tömörebb megfogalmazásával. Írásaiban sokat foglalkozott nézőtér kialakításával. A ma is ismert, hagyományos színházi nézőtér szerkesztési rendje, a színháztechnika lassan alakult ki. Probléma volt a megvilágítás kérdése, hiszen a korabeli fényforrásokat csak nehezen lehetett gyorsan meggyújtani, vagy a szó szoros értelmében eloltani. A XVIII. század végén még az sem dőlt el, hogy az előadások világosban, vagy sötétben történjenek. Kezdetben csupán az előadás érdekelte a nézőket, később felismerték a közösségi élet újabb formájának a lehetőségét. A polgári társadalom igényelte ezt a lehetőséget. Az előadások közben, vagy azok szünetében az emberek találkozhattak egymással, egyeztethették mindennapi életüket. A kor színháza hamarosan társadalomszervező erővé vált.

Friedrich Gilly *berlini Nemzeti Színház* terve, már a XVIII. század végén, külsőben is érzékeltette a belső funkcionális tartalmat. K. F. Schinkel *berlini színháza*, a *Schauspielhaus* 1818 és 1821 között alakította ki a színház egyik alaptípusát. G. Semper *drezdai színháza* egy másik utat választott. A század közepén kitalált alaprajzok és tömegformák később meghatározók lettek.

Az eklektikus kor színházai, operaházai a század második felében épült *párizsi* és a *bécsi* Opera építészetét követték. Charles Garnier, Siccardsburg és Van der Nüll hatalmas épületkomplexumai a kor technikájának csúcsát jelentették. A reprezentatív architektúra mögött közönségforgalmi rendszerek, színpadtechnika, próbatermek, díszletraktárak húzódtak meg. Megszokott része volt a színpadnak a süllyesztőrendszer s a díszletek gépi mozgatása. A korábbi fáklya, vagy gyertyavilágítást felváltotta a gázvilágítás, majd a század végén az elektromos áram.

A historizmus végén, a színházak stílusokban formagazdag látványa leegyszerűsödött, a történeti utalások helyett a használhatóság bemutatása lett a fő cél. Például Henry van de Velde kölni, a *Werkbund kiállításra* készített színháza, 1914-ben, a funkcionális egységeket kifejező tömegek őszinte bemutatására törekedett. A rideg geometriát az építész lendületes vonalvezetése próbálta feloldani. A *berlini Nagyszínház*, 1918 és 1919 között épült Hans Poelzig tervei szerint. A német expresszív premodern cseppkőmintái helyettesítették a nézőtér megszokott díszzeit.

A *könyvtárak* fejlődése évezredekre nyúlik vissza. A reneszánsz korban, a XVI. században Michelangelo firenzei Biblioteca Laurenziana-ja a kor teremkönyvtárainak alaptípusát érlelte ki. Ezt a léptékét lépte túl E. L. Boullée *Bibliothèque du Roi*, közkönyvtár terve, 1784-ben, amikor az egyszerű alaprajz megtartása mellett, a befoglaló méretek jelentős növelésével, a monumentalitással fejezte ki a könyvtár társadalmi jelentőségét. Ekkor már az olvasóterem mellett megjelentek a könyvtár-technológia helyiségei is, de még geometrikus rendben.

Henri Labrouste párizsi könyvtártervei, a *Bibliothèque Ste Geneviève*, a XIX. század közepén, és a *Bibliothèque Nationale*, néhány évtizeddel később az olvasóterem látványos megjelenítésére törekedtek. A dekoratív vasszerkezet

adta lehetőségek az egységes belső tér megjeleníthetőségét eredményezték. A művészi téralkotás ekkor még megkövetelte az íves vonalvezetést. Az eldugott kiszolgáló helyiségek már mentesek voltak minden különösebb formai törekvéstől.

Mintegy negyven évvel azután épült az Egyesült Államokban, Quincy-ben, a *Crane Memorial Library*, H. H. Richardson műve. Az egyszerű téglafalú előtér, a könyvraktár és olvasóterem hármasszögű tere a funkciópraktikus érvényesülését jelentette.

A múzeumépületek kialakulása és fejlődése pontosan és jellemzően követte a historizmus fejlődését. Boullée *múzeumterve*, 1783-ban, a tudomány templomának készült. Valamivel később, Durand megteremtette a korai múzeumok ősfarmáját. A belső udvarokat körbevevő épületszárnyak rugalmas kiállításrendezést tettek lehetővé. Ezzel egyidőben M. Simonetti és G. Camporesi, valamint Raffaello Stern a *vatikáni múzeum* belső tereit formálták, immár az antikra utaló, történeti hangulatú belsővel.

Sir John Soane *Dulwich Gallery* épülete, a XIX. század második évtizedében, már csak tömegkompozíciójában maradt szimmetrikus, a kedvezőbb homlokzati oldalon, szabadon formálva, a romantika könnyedségével vetette le a történeti kötöttségeket. A német múzeumtervezők, Leo von Klenze és K. F. Schinkel, a képtár, szobortár és az általános, többcélú múzeum követendő típusait alkották meg a XIX. század első harmadában. A müncheni *Alte Pinakothek*, a *Glyptothek* és a berlini *Altes Museum* összefoglalta az addigi próbálkozásokat. G. Semper század közepén létesült drezdai képtára, és a húsz év múlva, Karl Hasenauer közreműködésével kialakított bécsi múzeumépületek funkcionális értelemben már nem hoztak újat. Az épületek mérete, díszítettsége növekedett ugyan, de a belső udvarok köré csoportosított, s oldalfolyosóval feltárt helyiségsorok már a XX. századig változatlanok maradtak. Például a londoni *Natural History Museum* - Alfred Waterhouse alkotása - pompás félköríves stílusban, már minden korábbi múzeumméretet meghaladott, a század utolsó harmadában.

A polgári társadalom mind tökéletesebb szervezettségét következében sorra formálódtak a közérdeket kifejező új funkciók, mint például a *közkórházak és a börtönök*. A befogadóképesség növelése végett hamar felbomlott az egy funkció egy épület elv, s elnyúló, pavilon-szerű épületegyüttesek születtek. Bár jelentőségük nem haladta meg a többi középületét, de szerkesztésmódjukban már a későbbi korok funkcionális szempontú gondolkodását előlegezték meg.

A reneszánsz építész, Filarete, Milánóban még hatalmas, háromszintes, belső udvaros épületkomplexumot létesített, 1460-ban. A belső térszervezés követte a többi épületnél megszokottat. Az Ospedale Maggiore-hez képest wren, vagy Delorme XVII. századi ideál-kórházai már a növelhető, pavilonos rendszert részesítették előnyben. A historizmus kórháztípusát ebből fejlesztette ki Rowehead, a Stonehouse-ba tervezett *Royal Naval Hospital* segítségével, a XVIII. század közepén. Az épülettípust, több mással együtt, Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) a párizsi École Polytechnique

neves tanára is tanulmányozta és rendszerbe foglalta. Ennek hatására tervezte M. P. Gauthier Párizsban, a *Hôpital Lariboisière* épületkomplexumát, a XIX. század első felében. A hatalmas kórház, a *New Royal Infirmary*, Edinburgh-ban, a XIX. század hetvenes éveiben David Bryce romantikus stílusát viselte magán. A fedett folyosókkal összekötött pavilonok középkori hatású tornyai egy egész város látványát nyújtották.

Általában a kórházak folyosókra felfűzött kórtermei nagy befogadóképességűnek épültek és egészségi okokból távol helyezkedtek el egymástól. Ez többszintes tömbök sorát jelentette, ahol az épületeken belül is karakteresen különültek el egymástól a különböző feladatú helyiségek. A kórház sokszor önálló volt, ami az épületegyüttes további funkcionális tagolódását eredményezte.

A kórházépítéshez hasonló eredményeket hozott a historizmus börtönépítészete. A nagy számú cellát lehetőleg kicsi, őrizhető helyen kellett kialakítani. Kevés börtönőr jutott sok rabra, s a központi ellenőrzés fontos kérdés maradt. Ezért gyakran létesültek központi mag köré szervezett kör, vagy csillag-alaprajzú épületek.

A *richmondi börtön* 1785-ben Thomas Jefferson és Benjamin Latrobe által tervezett alaprajza egy erőddel lezárt hatalmas félkörívet írt le. Durand *börtönterve*, 1809-ben, bástyaszerű sarokrizalitokkal közrefogott belsőudvaros épület volt. A párizsi *La Petite Roquette* női börtön 1826 és 1830 között, Louis Hippolyte Lebas alkotásaként a csillagbörtönök korai típusát teremtette meg. Ennek a típusnak tiszta, átgondolt rendszerét hozta a *genfi börtön*, M. Osterrieth műve, a XIX. század húszas éveiben.

A XIX. század elején kialakult épülettípusok a későbbiekben csak ritkán követték a stílusok változásait, hiszen az építészeti forma helyett mindig a célszerűség volt a mérvadó. A historizmus kórház és börtön épületrendszereit - funkcionális szempontból - csak a modern építészet elvei fejlesztették tovább.

Egyesek szerint a polgári építészet kialakulásának legfontosabb épülettípusait jelentették a pénzügyi és kereskedelmi létesítmények. Ha középkor jelképei a katedrálisok, vagy a festői várak, a barokk kor a paloták kora, akkor a historizmust a bankok, tőzsdék és áruházak jelképezték.

A korszak nyitányát jelentette a londoni *Bank of England*, Sir John Soane alkotása. 1788 és 1834 között. A hatalmas épület belső udvarok köré szervezett számtalan különböző funkciójú helyiséggel töltötte ki a rendelkezésre álló épülettömböt. Soane építészetében a belső hangulatában, s a külső klasszicista részleteiben mutatkozott meg a bankról formált véleménye.

Az Egyesült Államok korai bankjai rendkívül egyszerű belső térszervezéssel és szimbolikus tömörségű klasszicizmussal épültek. A bank épületének feladata tehát nemcsak a pénzforgalom biztosítása volt, hanem a pénzzel kapcsolatos tevékenység tekintélyét is ki kellett hangsúlyozni. William

Strickland *Philadelphia-i bankjának* 1818-ban épült nyolcoszlopos dór portikusza a város egyik legtekintélyesebb épületének bejáratát jelölte.

A bankok előtere, pénztárcsarnoka, raktára, irodái a pénzkezelő technológia és a közönségforgalom fejlődését követték. A külső mindig a legtekintélyesebb stílust választotta. Az eklektika korában is törekedtek a monumentalitásra. Ez a XIX. század végén sem volt másképp, amikor megjelentek a postatakarékpénztárak, a bankélet közvetlenebb formái.

A bankok építészeti megjelenését követték a tőzsdék, de a belső térosztásuk megkövetelte a nagyterem kialakíthatóságát. Ez gyakran a külső tömegalakításban is megmutatkozott. A pétervári tőzsde 1804 és 1816 között, Thomas de Thomon tervei szerint, de a korai francia klasszicizmus elveinek megfelelően, külsőben is érzékeltette a belső nagyterem hatalmas méreteit. A párizsi tőzsde tömegét, 1808 és 1826 között, A. T. Brongniart alkotásaként, csak a monoton oszlopsor rajzolta ki. A külső és a belső összhangja a fejlettebb klasszicizmus során meg bomlott, s a külső vált fontosabbá.

Az angol tőzsdék a belső nagyterem bravúros térlefedését tekintették a reprezentáció részének. A londoni Széntőzsde, J. B. Bunning 1846-ban készített tervei alapján, vagy a Leeds-i Gabonatőzsde, mintegy húsz évvel későbből, Cuthbert Brodrick műveként szerkezeti csúcsteljesítmények voltak.

Európa tőzsdéi a historizáló stílusok valamennyi változatát bemutatták. A belső és külső architektúra, a lefedés román, gót, reneszánsz karaktere éppen úgy része lett funkciónak, mint a nagy fesztáv. A XIX. század végén az amszterdami tőzsde, H. P. Berlage alkotása, szinte már a városi tér lefedett változatának hatását érte el hatalmas üvegezett tetejével.

A bankokhoz és tőzsdékhez képest elterjedtebb épülettípus volt az *üzlet és az áruház*. Az üzletek sokszor üvegezett lefedésű bevásárló utcába szerveződve, a komfortos kényelmet kínálták. Ugyanez a folyamat játszódott le a piacok esetében, amelyek vásárcsarnokokká váltak. Ez már az eklektika kora, amikor a belső tér, többnyire vasszerkezetű és üvegezett védőtető alatt, fedett utcaként, vagy térként fogadta be a nyüzsgő vásárló tömeget.

A londoni *Burlington Arcade*, Samuel Ware műve a XIX. század második évtizedéből, a fedett bevásárló utca korai példája volt. A nyolcvan méter hosszú épület még átmenet a historizáló belső homlokzatú, reprezentatív folyosó és a későbbi, nagyobb léptékű utca között. A napóleoni idők után, P. F. Fontaine készítette párizsi *Galérie d'Orleans*, a brüsszeli *Galerie Saint Hubert*, Jean Pierre Cluysenaar alkotása a negyvenes évekből, vagy a milánói *Galleria Vittorio Emanuele II.* 1865 és 1875 között, Giuseppe Mengoni tervei szerint és a nápolyi *Galleria Umberto I.*, Emanuele Rocco műve a nyolcvanas évek végén bizonyították, hogy ez a funkcionális megoldás maradéktalanul megfelelt a kor kereskedelmi célú építészeti elképzelésének, s tartósan jó megoldásnak tűnt. Az építészeti stílusok közötti részletkülönbségekkel szemben a lefedés

fesztáva, a belső méretek növekedése jelentette az építészeti bravúrt.

A kereskedelmi létesítmények korszerűbb formában születtek újjá az *áruházak* esetében. Az ebben a korban megjelenő áruház nem volt más, mint a korábban is ismert üzlet-utcák, piacok egy épületbe való foglalása, de úgy, hogy az üzleti céloknak megfelelően, a belső szabad átrendezhetőségének lehetősége megmaradjon. Fontos feltétel volt a nagyfesztávú, többnyire pilléres tartószerkezet, a szintek közötti áttekinthetőség, a jó megvilágítás. Schinkel 1827-ből származó *áruházterve* ezeket a feltételeket próbálta a klasszicizmus eszközeivel teljesíteni. A pilléres homlokzat és a kiterjedt alaprajz az említett célokat szolgálta. Az épülettípus igazi formáját és funkcionális céljait csak az eklektika korában, a XIX. század második felében érte el.

A párizsi *Bon Marché áruház*, a XIX. század hetvenes éveiben M. A. Laplanche és L. C. Boileau tervei szerint épült. A reprezentatív, felülvilágított lépcsőtér a vásárlás ünnepélyes élvezetét nyújtotta. Ugyanez az üvegfedésű központi, galériás tér a szintén párizsi *Printemps áruház* értéke. Építész, Paul Sedille a század nyolcvanas éveiben a kereskedelem katedrálisát teremtette meg. A hatalmas méretek, a rengeteg áru és a nyüzsgő kíváncsiskodók tömege fokozta a vásárlókedvet, s természetesen növelte a tulajdonos hasznát.

A későbbiekben, a kialakult sémák alapján, sorra épültek a hasonló, vagy fejlettebb épületváltozatok. A XIX. század kilencvenes éveiben épült *moszkvai áruház*, a később híressé vált GUM, A. N. Pomeranzev alkotása is éppúgy üzleti célokat szolgált, mint a húsz évvel később létesült *Carson, Pirie and Scott* cég épülete, L. H. Sullivan műve, Chicago-ban. Míg a moszkvai példa a néhány szintes, történeti tagozatokkal díszített, üvegezett sétáló utcákat utánozta, az amerikai változat már a magasházak építészeti problémájával küzdött. A különböző társadalmi körülmények hasonló és eltérő megoldásokat is teremthettek.

Az európai, düsseldorfi Leonhard Tietz áruház J. M. Olbrich, vagy a berlini Wertheim áruház a XX. század első éveiben Alfred Messel elképzelése szerint próbálta a századforduló egységes épülettömegét az áruház funkcióval egyeztetni. Az egységes belső és a hozzá kapcsolódó, szintén építészeti egységre törekvő külső a századfordulóra tette harmonikussá az épület megjelenését. A klasszicizmus fedett utcájától a századforduló áruházáig tartott tehát az épülettípus kialakulása.

A historizmus korának legkorszerűbb gazdasági ága volt a rohamosan fejlődő közlekedés. Többek között meg kellett alkotni a *vasúti épületek* típusait. A vasútállomások fejlődése elsősorban a nagyfesztávú tartószerkezetek növekedését hozta magával, de folyamatosan egyeztetni kellett a historizmus homlokzatképzése és a funkcionális követelmények között. Ekkor még a vasúti közlekedés hasznos reprezentáció volt, nem sokan tudták megfizetni. Ennek megfelelően az utasok relatív komfortigénye a mainál jobban meghatározó volt. Hamar sorra került az állomás lefedése, hogy a várakozás, ki-beszállás az időjárástól védve legyen. A megállóhoz szálloda és étterem is kapcsolódhatott, hogy az utasok kipihenhessék a szokatlan

sebesség okozta fáradalmakat. Az utazás egy-egy pályaszakaszon belül szállodától szállodáig vezetett.

Mindezek következtében létrejött az úgynevezett "fejpályaudvar" típus, mely a város felé a középületnek tűnő részét mutatta, s ez eltakarta a vasút kevésbé "szalonképes" részeit. A korábban épült állomások inkább hasznosak akartak lenni, építészeti következménye a vasútépítésnek kevésbé volt. A vasutak elterjedésével az állomásépítészet beleilleszkedett a stílusépítészet rendjébe és a város szerves része lett. A későbbi időkben, főleg a XIX. és XX. század fordulóján, a nagy csarnokszerkezet látványa is esztétikai értéket jelentett már, s a homlokzat szerves részeként mutatkozott.

A liverpool-i *Crown Street* állomása George Stephenson alkotása volt 1830-ban. A használhatóságnak felet meg, különösebb stílustörekvés nélkül. A londoni *Euston Station*, Philip Hardwick tervei szerint a fejlett klasszicizmus hatása alatt, görög dór kapuzatot utánzott, 1839-ben. A párizsi, *Gare de l'Est*, 1847 és 1852 között, Francois Dusquesney elgondolása szerint, vagy a szintén párizsi, *Gare du Nord*, 1861 és 1865 között, J. I. Hittorf műveként, a fedett csarnokot hatalmas íves üveglak formájában jelenítette meg a főhomlokzaton.

A londoni *King's Cross Station*, Lewis Cubitt század közepén készített állomásépülete már az íves lefedésű csarnokokat helyezte a homlokzatképzés középpontjába. Ezzel szemben a szintén londoni, de húsz évvel később épült *St Pancras Station*, W. H. Barlow és R. M. Ordish szerkeszettervező közreműködésével és a hatalmas, Sir G. G. Scott által megálmodott *Midland Grand Hotel* mindent eltakaró tömegével, az eklektika filozófiáját képviselte. Mind a vasszerkezetű csarnok, mind a pompás szálloda a maga tökéletességében készült el, de a város felé a gótikus stílusban tervezett épület nézett.

A német területen, többek között Münchenben, Berlinben, majd a századfordulón Lipcsében épültek korszerű pályaudvarok. A csarnokok a növekvő vágányszám következtében egyre szélesebbek, sőt többhajósak lettek. A lefedés könnyű íves rácsostartókkal történt, üvegezéssel. Biztonsági okokból a vágányok alatt gyalogos aluljárókat alkalmaztak.

A vasúti forgalom népszerűvé válása és széleskörű elterjedése a csatolt szállodaépület megszűnését s a forgalmi feladatú épületek megjelenését hozták. A vágányszám növelése a csarnok méretét is fokozta. Az Eiffel iroda által tervezett budapesti *Nyugati pályaudvar* 1874 és 1877 között, vagy a valamivel későbbi pályaudvar, *Le Havre*-ban, Juste Lisch műveként, az üvegezett csarnok meghatározó homlokzati szerepét mutatta be.

A történeti stílusok alkalmazására törekvő hatalmas épületek és a funkcionális és tartószerkezeti szempontból bonyolult pályaudvari csarnokok közötti ellentmondást ismét csak a századforduló oldotta fel. Például *Helsinki pályaudvara* esetében, 1910 és 1920 között, Eliel Saarinen a hosszú, vágányokat kísérő függőleges és vízszintes épülettömegek és egyszerű tagozataik ritmusával oldódott fel a növekvő méretek okozta feszültséget.

A vasútállomások kialakulásának mintegy száz éves építészete a stílusok, szerkezetek, funkciók és a folyton növekvő méretek kérdését vetette fel és oldotta meg. A használható, egyszerű indóházaktól a stílusépítészeten keresztül a városrésznyi pályaudvarig terjedt az a fejlődés, amely hűen tükrözte magának a historizmusnak az alakulását is.

A pályaudvarok megkívánta méreteket csak a még nagyobb térigényű *piacok, kiállítások* lépték túl. A megoldást nyújtó módszer az üvegház építészetből származott, amikor a vasszerkezetre üvegezés került. Ezzel a többhajós alaprajzi szerkesztési móddal szinte bármekkora teret le tudtak fedni.

Joseph Paxton Chatsworth-i nagy télikertjétől a Richard Turner és Decimus Burton Kew Gardens *pálmaházán* keresztül a század közepén, szintén Paxton elképzelése szerint épült *Kristálypalotáig* húzódott a XIX. század első felének angliai nagytér tefedő kísérlete. A Victor Baltard által, körülbelül ekkor tervezett párizsi *központi vásárcsarnok*, majd az 1867-es és a 1889-es *párizsi kiállítások* csarnokai jelentették a francia próbálkozásokat. Az öntött, majd kovácsoltvas és acélszerkezetek természetüknél fogva már egyre kevésbé ragaszkodtak a stílusos részletformákhoz. A vasszerkezet mellett hamarosan a hasonló feladatokra kifejlesztett vasbeton is szívesen alkalmazott anyag lett. A cél, a végletekig kihasznált technika maradéktalan érvényesítése volt. A szerkezet-centrikus gondolkodás előkészítette a terepet a történeti formákat elvető századfordulónak

A historizmus épületeinek funkcionális fejlődéséhez hozzátartozott az *ipari építészet* kialakulása is. A barokk korban és az azt megelőzően, csak bizonyos épületfajták, például malmok, kohók tértek el a hagyományos épületektől. A historizmus első felében is, az ipari építészet éppen olyan palotahomlokzatot eredményezett, mint a többi feladat. Az ipari tevékenység fokozódásával azonban ipartelepek jöttek létre, melyek kialakítása már felvetette az olcsóbb és ésszerűbb építés igényét. Ez a folyamat elsősorban Angliában alakult ki, ahol a vasszerkezet amúgy is jobban elterjedt, mint a kontinensen. Így, a XIX. század közepére kialakult a belső öntöttvas vázas, külsőben téglahomlokzatos, egyszerű ipari épület, mely többnyire romantikus, középkori jellegű homlokzati díszítést kapott. Az angol iparosítás hatása egész Európában éreztette hatását, s az angol haszonelvű építési mód példát mutatott.

Az épületek tehát többnyire vázas szerkezetűek voltak és a csarnokok méretnövekedésével, idővel szükségessé vált a felülvilágítás is. A homlokzatok egészen a századfordulóig megőrizték szerkesztett jellegüket, téglából kifalazott párkányok, íves nyílások gazdagították az épületek megjelenését. A századforduló praktikus szemlélete hozta magával a bevilágító felületek további növelését, a szerkezeti rendszer esztétikájának érvényesítését.

Jellemző probléma volt a gyárképmény kérdése. Ez a technológia függő és látványos építészeti elem az ipartelepek szükséges rossz velejárójaként kergette kétségbe a kor építészeti akadémiákon iskolázott építészeit. A történeti korok nem

szolgáltak előképül a probléma megoldásához, minduntalan a torony jelent meg emlékezetükben. Ennek volt köszönhető a sok középkori torony imitáció mely az ipari területeket díszítette. Az ipartelepek egységes és építészetiileg is átgondolt megjelenése a tulajdonos jól felfogott üzleti érdeke volt. Gyakran járt együtt üzemi lakótelepek, kórházak, iskolák építésével. Mindezekkel együtt a historizmus korában a gyárépítés másodrangú feladatnak számított, illő építészeti jelentőségét csak a stílusok múltával nyerte el.

II. A historizmus kialakulása (1750-1850)

A historizmus építészeti eszközei

A historizmus kialakulása és elterjedése korában két, sok vonatkozásban ellentétes építészeti felfogás versengett a széles körű elismertségért. A klasszikus és a középkori építészet hagyományai - elméletek, építészek meggyőződése mentén - egyaránt segíteni tudták az új elképzelések megvalósítását. A cél végső soron közös volt, saját, polgári építészet megteremtése. Az ellentétek az új építészet formakincsének megteremtésében voltak.

A klasszicista tömegalakítás

A klasszicizmus a legjellemzőbb építészeti eredményeit a tömegalakításban érte el. A barokk stílus dinamikus, alá és fölérendeltséget kifejező tömegeihez képest statikus jellegű, sztereometrikus tömegalakítás született. Ennek oka, elsősorban, a homlokzati felület fokozódó formai jelentősége volt. Másrészt az egyszerűsége törekvő közgondolkodásból származó racionális épületformálás eredményezte a mértani jellegű térbeli tömegek érvényesülését. A klasszicizmus alapelemei, a klasszikus építészetből vett tagozatok, oszlopok és hasonló részletek, a vízszintes párkányok és a klasszicizmusra közismerten jellemző oszloprendek valójában csak kihangsúlyozták ezeket az egyszerű alapformákat.

A klasszicizmus a historizmus első, kifejezetten városi jellegű stílusa. A gyakori zárt sorú beépítés egységes homlokzati vonala fokozta a síkszerűség igényét. A XVIII. század végétől Európa szerte elterjedt településrendészeti szabályok összehangolták az épületmagasságokat. Egységes utcaképek jelentek meg, így a klasszicizmus városi tereinek térfalai az építészeti kompozíció legfontosabb elemeivé váltak.

A tájba illesztett klasszicista épület esetében gyakori volt a piramis-szerű, sokszor centrális jellegű tömegformálás. A stílustiszta ókori idézetként megjelenő görög-római templom utánzatok is elsősorban festői tömegükkel hatottak, a részletek csak közelebbi nézőpontból érvényesültek. Az antik és a klasszicista építészet közötti jelentős léptékváltást az egyenként is kiérlelt részlet tömegek sorolásával hidalták át. A korai klasszicizmus még tartalmazott bizonyos tömeg-hierarchiát, a későbbiekben ez leegyszerűsödött.

A klasszicista homlokzatalakítás

Mint a historizáló építészeti korszakok általában, a klasszicizmus is a homlokzatképzést tekintette a legfontosabb építészeti eszközének. A stílus kialakulása szerint megkülönböztetünk átmeneti kort, korai és a fejlett klasszicizmus korát.

Az átmeneti korban a városi épületek túlnyomórészt legfeljebb kétszintesek. A kétszintes homlokzat vagy vízszintes, vagy függőleges tagolású. A barokk homlokzatképzéshez közelebb állt a korábbi eredetű és vízszintesen tagolt. Előfordult, hogy a földszint homlokzati részén kőburkolatot utánozó vakolat architektúra volt látható, amelyen belül szalagkeretes nyílások jelentek meg. A kapu, a kocsibehajtó többnyire kosáríves záradékú, bár a földszint feletti övpárkány határozottan zárta le ezt a homlokzatszakaszt. Az emeleten, a földszinti nyílástengelyeknek megfelelően, a vakolatsíkból táblás mellvéd és szemöldökmezőkkel gazdagított keretezésű ablakok sorolódtak, gyakran a főpárkányig értek.

A függőleges tagolású homlokzatokat vagy csupán összefüggő nyílástengelyek, vagy megjelenésük foltszerű hatását fokozó, lizéna-sávok ritmusa osztotta. A födégek magasságában megjelent az osztópárkány, szalag-övpárkány, de szerepe visszafogott maradt. Ezekben az esetekben a kapuzat, megjelenésével, igyekezett belesimulni a homlokzat osztásrendszerébe. A nyílástengelyek szerint az ablakokat tagozatok kapcsolták össze. Kedvelt volt a könyöklő alatti tükrös köténydísz. Az ablakok felett táblás szemöldökmezők kötötték össze a nyílástengelyeket a párkányokkal. A szinteket összefogó lizéna okozta hatás szinte már klasszicista. Az osztópárkány a lizénáknál megszakadt. A nyíláskeretezés részletei még kellően mozgalmasak voltak. A tükrös kötény és táblás szemöldökmezők vonalvezetése inkább a szelíd és egyszerű barokkhoz volt hasonló.

A csak ablaktengelyek sorolásából álló homlokzatok főpárkánya gyakran alkalmazta a páros gyámköves főpárkányt, melynek ritmusa az ablakok arányait követte. A lizénás változat is alkalmazott páros gyámokat, de ez többnyire a lizénafő helyett volt. A főpárkány vonalában gyakori volt a könnyed füzérdísz, a "copf". Az építészettörténetben ismert dór és ión rend közötti hatáskülönbséget többszintes lizénasorok esetén használták. A lizénák fejezetei sematikusak és füzérekkel díszítettek voltak. A tagozatok nem követték a klasszikus formákat, inkább a barokkból öröklődött díszítések sűrűbb, ritkább volta, vonalvezetése emlékeztetett az ókori építészeti tagozatra. A homlokzat arányai még nemklasszikusak, de a stílus elemei már itt-ott felfedezhetők voltak.

Az ablak és kapukeretek még magukon viselték a barokk találékonyságot. Az egyszerű szalagkerettől kezdve a bonyolult nyíláskeret rendszerig minden variáció előfordulhatott. A nyílások felett füzérdíszek jelentek meg. Az szemöldökzáródás egyenes, vagy kosáríves. A kettő közötti átmenetként, a nyílások sarkaiban, sarok gyámköveket alkalmaztak, amely egyenes és íves hatást kölcsönzött egyszerre. Az ablakok alatt

és felett köténydíszek szerepeltek, sokszor guttás, rojtszerű díszítéssel. A jellemző, látható szerkezeti részletek, mint például korlátok, függőfolyosók stb. a díszítések koncentrálódását és egyszerűsödését mutatták.

Az átmeneti korhoz képest a *kialakuló klasszicizmus* már a részletek klasszikus eredetét hangsúlyozta. A homlokzatformáló eszközök továbbra is a rizalitok, falsávok, nyílástengelyek és keretek, valamint párkányok, de a tagozatok, formai részletek visszavezethetők a vélt, vagy valódi ókori formákhoz. Megjelentek a stílustisztaságra törekvő oszloprendek.

A városi épületek szintszáma a korábbiakhoz képest növekedett. Két-három-négy szintes épületek voltak jellemzőek. Ez a szintszám ismét felvetette a reneszánsz és barokk palotahomlokzatainak alkalmazásának lehetőségét, szükségét. Az újra felfedezett reneszánsz vízszintes, függőleges (hálós) és nagyoszloprendes homlokzatalakítás mellett sokszor megmaradt a barokk rizalitos megoldása is. Az utóbbi inkább az alaprajzilag szabadabban formálható épületek esetében s különösen a korai szakaszban. A városi épületek rizalitjai kis kiülésűek. Később mindjobban az épület zárt tömege érvényesült. A homlokzatok földszinti része egyszerűbb megjelenésű. Az első emelet, a "piano nobile", ablakai nagyságával, díszítésével is kihangsúlyozott. A legfelső szint ismét visszafogott, gyakran csak jelzés értékű.

A beépítettség további fokozódásával azok a megoldások kerültek előtérbe, melyek a léptéknövekedést finom formai trükkkel igyekeztek palástolni. Ilyen a nagyoszlopos homlokzattípus lizénákkal helyettesített változata. A földszint lábazatszerű tömör megjelenítése után két szintet összefogó nagyoszloprendet imitáló közép- és esetleg további sarokrizalitos homlokzat keletkezett. A középrizaliton szinte kötelező volt a klasszikus timpanon. A fejlődő klasszicizmus megbirkózott azzal az ellentmondással, ami az eredeti klasszikus emlékek léptéke és a múlt századi polgári társadalom diktálta méretek között volt. A monoton nyílástengely kiosztása homogén háttérrel adott a két szintet átfogó oszloprendeknek. A szemlélő érzékelte a klasszikus arányokat, s megfélemedezett a mögötte rejlő szintszámról. Az arányokat követő méretnövekedés az épület egészének ünnepélyességét, tekintélyét érvényesítette. A klasszicizmusban tehát az építészeti arányoknak ismét nagy szerepe lett.

A vízszintes párkányok csak a szinteket összefogó lizénáknál szakadtak meg. Érzékelhető lett a hangsúlykülönbség az osztó és főpárkány között. A tagozatok próbálták követni a klasszikus hagyományokat. Gyakori volt a több részes párkány, sőt a párkányzatok és oszloprendek ismét összehangoltak lettek. A maga stílustisztaságában megjelent a dór, ión és a korinthuszi oszloprend, de a görög és római stílusok közötti különbségre kevésbé figyeltek. Az oszloprendeket vonatkoztatták az íves tagozatokra is, és az egymás feletti ablakok között - a homlokzati nyílástengelyek hangsúlyozására - továbbra is alkalmazták a kötényeket, tagozati tükröket.

A nyíláskeretek a homlokzati nyílástengelyen belül, egymáshoz viszonyítottan

alakultak ki. Követték a palotahomlokzat méretrendjét, vagy a felső szintek felé egyszerűsödő keretezéssel fokozták az épület méreteit. Megváltozott a homlokzati anyaghasználat. Az addig mindent simára vakoló elvek helyett divatba jött a faragott kőburkolat vakolatimitációja, különösen a földszinten.

A nyíláskeretek részletei folyamatosan egyszerűsödtek. A barokkban is használt erős kiülésű, állógyámokkal alátámasztott timpanonok oszloprendek részeként jelentek meg. A késő klasszicizmusban előfordult az ablakok alatti mező kőbábos betéttel való kitöltése is. A nyílások feletti szemöldökök többnyire egyenes záródásúak, félkörívesek, ritkábban kosárívesek. Megjelent a szegmens ív is. A nyílásformák kombinációjaként kedvelt volt a hármas nyíláscsoportok alkalmazása, mely gyakran a Palladió-motívumra emlékeztetett.

A romanizáló és gótizáló romantika tömegalakítása és homlokzatszerkesztése

A tájba helyezett romanizáló és gótizáló romantikus épületek építészei elsősorban a tömegkontúrok festőiségére törekedtek. A városi épületek továbbra is megelégedtek a homlokzati síkok alkotta térlezárással s a középkori formajegyek bemutatásával.

A romantikus középkori homlokzatalakítás a klasszicizmushoz hasonlóan historikus elemeket alkalmazott, de ezek eredeti, vagy ahhoz hasonló, esetleg kitalált formák. A megszokott homlokzati tagozatok itt is megtalálhatók, de az építészek szabadabban alkalmazták azokat. Míg a klasszicizmus esetében a tömegalakítás és a részletformák, bizonyos törvényszerűség mellett, összefüggésben voltak, addig a romantikus épületek, különösen a városi lakóházak esetében az épülettömeg tovább egyszerűsödött. Az így biztosított, majdnem sík homlokzati felületen kerültek bemutatásra a dekoratív középkori tagozatok, díszek. Elsősorban a tagoló elemek foltszerű hatása számított. A még mindig szívesen másolt, újkori palotahomlokzat sémája sokszor felbomlott az egységes homlokzati felület érvényesítése érdekében. Az egyes épületek homlokzatszakasza helyett a városi építészet alapeleme néha a több, összehangolt épületet magába foglaló tömb lett.

A városi lakóházak szintszáma legalább három-négy. A korai romantikában az épület alapvető homlokzatszerkezete a klasszicizmus eredményeit követte, de romantikus részletformák jelentek meg. Például a kéttagú főpárkány esetén a nyílástengelyeket a képszék mezőben sokszor rozetta gazdagította. Ekkor még az ablakok egyenes záródásúak, a szemöldök felett ornamentikával. Gyakran alkalmaztak öntöttvas korlátokat.

A romantika fejlődésével valamely kiválasztott középkori stílus szerint történt a homlokzatalakítás. Például a romanizáló architektúra teljesen eltért a klasszicista hagyományoktól. Gazdagon keretezett, íves záródású nyílások között lizénák tagolták a homlokzatot. A különböző szintek nyílássorai méretben, kiképzésben eltértek egymástól. A román részletek néha mór hatásúak voltak. A gótizáló homlokzattípusnál a vízszintes osztópárkányok gyakran társultak gótikus záródású ablakokkal, ajtókkal. A párkány többször pártázatos kialakítású. A párkányok csúcsív-sorosak, az ívek néha vakívek.

A klasszicista téralakítás

A barokk és a klasszicizmus közötti *átmeneti kor* téralakítása lényegében nem tért el a barokktól. Az egyszerűbb épületek kapubejáratainál, lépcsőmegoldásainál még nem találkozunk különösebb terekkel. A lépcső nem térsorozat része, inkább egy helyiség, melyben lépcső van.

A *korai klasszicizmus* alaprajzi rendszerében gyakran mutatott be a barokkhoz hasonló axialitást. Egy térsoron belül érzékelhető volt az alá és fölérendelés. Később inkább a mellérendelt terek lettek gyakoriak, bár a reprezentáció hatása továbbra is érződött. A főbb helyiségsorok a homlokzatalakítást is befolyásolták.

A klasszicista belső terek szívesen egyeztették a tengelyes megoldásokat a centrális, félkörös formákkal. Szinte minden épület már a bejárat után igyekezett látványos kapucsarnokkal megjelenni, ahol a kapuáthajtó a lépcsővel összekomponált egységben alkotott kiérlelt térkapcsolatot.

A kialakuló klasszicizmus belső téralakítása tehát a külsőhöz képest többnyire másodrangú volt. Később, különösen a templomok, tőzsdék, csarnokok s más egyszerűbb funkciójú középületek esetében, a belső formájában, részleteiben pontosan követte a külsőt, tehát építészeti összhang született meg a kettő között. Összetettebb funkcióknál, például lakóházak, paloták, közintézmények esetében, a külső stílusa a belső térszövet kiemelt reprezentatív térsorában folytatódott. Ez sokszor csupán a belső udvar volt, de fontos volt az előterek, kapualjak, lépcsőházak kihangsúlyozása. A többi helyiség az egyszerűbb, már az átlagos barokkban megszokott téralakítást ismételte meg.

A *historizálás fejlettebb szakaszában* a klasszicista interieur a stílus fontos tényezője lett. A dinamikus, tengelyre fűzött térsorozat helyett statikus jellegű, centrális karakterű tereket alkalmaztak. A félkörös térbővületek, belső oszlopsorok, a faltagolások gyakran hivatkoztak az antik építészet formai eredményeire.

A meghatározóan többszintes jellegű építkezések általában követték a reneszánsz és barokk kor palotahomlokzatának rendszerét. Ez hatott a belső helyiségelosztásra is. A földszint közönségforgalmi, vagy kiszolgáló terei felett, az emeleten, a reprezentáció termei következtek. A harmadik szint ismét a kiszolgáló helyiségeket, vagy a nyilvánosság számára elzártabb részeket tartalmazta. Ez több szintes épületeknél is így történt, azzal a különbséggel, hogy igyekeztek a történetileg megszokott tömeg és homlokzatarányokat biztosítani, emeleteket összefogó oszloprendek, vagy szintenként különböző nyílásrendszerek alkalmazásával.

A romanizáló és gótizáló téralakítás

A belső téralakítás során a középületek, bérházak, paloták

kapualjában a román, vagy gótikus stílusnak megfelelő boltozatrendszert használták. A lépcsők, függőfolyosók és erkélykorlátok esetében ornamentális, vagy függőleges pálcás és díszített formájú kovácsoltvas elemeket alkalmaztak.

A fejlett romantika korában törekedtek a belső terek középkori hangulatának megteremtésére. Templomok, közintézmények esetében a belső tér is a stíluszisztaság jegyében formálódott. A barokk térfűzés emléke egyre halványult, bár nem tudott nyomtalanul eltűnni. A belső téralakítás is az egyéni ötletek sikerét hozta.

Az alkalmazott építőanyagok és szerkezetek a klasszicizmusban

A klasszicizmus épületszerkezetei lényegében már a barokk korban kialakultak. Az elsősorban szellemi irányzat ritkán nyúltak új anyagokhoz, inkább a meglévők újszerű felhasználásán fáradoztak. A lényeges különbség az anyagszerűségben volt, tehát a barokk vakolatarchitektúrával szemben ismét szerephez jutott a történelmileg is visszaigazolt anyaghasználat.

Az alapozások ebben a korban főleg kő és téglá anyagúak voltak. A falszerkezetek kőből, téglából, esetleg vegyes módon készültek. A támaszrendszer elrendezése általában hosszfalas volt, a kupolák most is megkövetelték a körkörös alátámasztást, vagy a barokkban is gyakran alkalmazott pilléres kiváltásokat. Az épületek földemeit gyakran fából építették, de szívesen alkalmazták a téglaboltozatot is. Előfordult, hogy a klasszikus értékek védelmében a földemek esetében is követ alkalmaztak, íves, vagy vízszintes vonalvezetéssel. A korai időszak fedélszékei a barokk korban nagyot fejlődött ácsmesterséget dicsérték. A későbbiekben a fedélszék magassága csökkent, fokozódott a homlokzat szerepe, az attika sokszor eltakarta a magastetőt. A fejlett klasszicizmus korában ritkán előfordult öntöttvas és kovácsoltvas szerkezet is, de mindig eltakart állapotban, segédszerkezetként. A kupolaépítés bár a korábbi hagyományokat folytatta, de már néha sorra kerülhetett a kettős kupola felső részének vasszerkezetű megtámasztása.

A klasszicizmus, a barokkal szemben, ismét a természetes kőanyagot részesítette előnyben. A stílus velejárójának tartotta. A korai időszak vakolatarchitektúrája kezdetben az épületsarkokon, nyíláskereteknél váltott kő szegélyekre. A klasszicizmus legjelentősebb emlékeinél azonban a kváderköves, vagy síkra kimunkált kőhomlokzat jelentette az elvárható minőséget.

Az épületek szintszámainak meghatározásánál fontos szerep jutott az alapincézésnek, az alagsori szintnek. Nemcsak a raktárak, másodlagos szerepű helyiségek elhelyezését oldották meg itt, hanem a jó alapozási szint mellett az épületek talajnedvesség elleni, részbeni szigetelése is biztosítható lett. A talajpárát kiszellőztető pince, szinte valamennyi fontos épület részeként, néha a szellőzési és fűtési rendszert is segítette.

A fűtés a barokktól örökölt kályhafűtés volt, azzal a különbséggel, hogy a fokozódó igények miatt nagyobb gondot fordítottak a szaporodó kéményszám csökkentésére. A kéményelhúzás számtalan kőművesmesteri bravúrával találkozhatunk. A klasszicizmus korában tovább növekedett az általános komfort, a kellemes hőérzet szintje. A vízvételi helyek, az árnyékszékek sokszor az épületeken kívül helyezkedtek el. A reprezentáció jele volt a belső mellékhelyiség.

A nyílászárók faragásai a klasszikus architektúrát ismételték meg. Egyszerű vonalvezetésre törekedtek. A nyílásméreteket az egyszerű nyílászáró méretekből vezették le. A homlokzati axistávokból, a szintek belmagasságából, az áthidalás lehetőségéből, az épületasztalos szerkezetek teherbírásából fakadó, egységes nyílásrend alakult ki, ahol az ablakosztások a legyártható üvegméretből származtak. A klasszicizmus korában terjedt el széles körben a kétrétegű ablakszerkezet is.

Az építészeti részletek és a szerkezetek készítésekor nagy szerep jutott a kézművesek szakmai ismeretinek, hiszen számtalan kiérlelt típusmegoldással lehetett találkozni. Az építészek terveiken csak az épületek főbb jellemzőit mutatták be, alaprajzzal, homlokzattal. Erre a gyakoribbá váló hatósági ellenőrzések miatt is szükség volt, de a megbízó is megkövetelte a beleszólás jogát. A mesterek a rajzok alapján, rutinból fakadó gyakorlattal építettek. A nyílászárók gyakori, gyalult profiljaitól kezdve a fedélszékek hagyományos csomópontjaiig lehet nyomon követni a korabeli mesterségek egységesen magas szintjét.

A romanizáló és gótizáló romantika anyaghasználata és szerkezetei

A középkori historizálás során a klasszicizmus tektonikus nyugalmaival szemben a szabadabb, fantáziadúsabb részletek gazdagságát kellett a szerkezeteknek biztosítani. A kortárs klasszicizmus építési kultúrájához hasonlóan alakult az építéstechnológia. Bár a stílustiszta építészeti itt is megpróbálkozott az eredeti, középkori technológia lemásolásával, de sokszor nem tudtak lemondani a korszerű eszközökről. Ennek következtében nagy mennyiségben jelentek meg a vas tartószerkezetek, láthatóan, utánozva vagy helyettesítve a gótika filigrán kőbordáit.

A román, vagy gótikus stílushoz való gondolati, érzelmi visszatérés elsősorban a falazott kő, vagy téglaszerkezetek íves vonalvezetését tette szükségessé. A korai időszakban a kulisszaszerkezet is előfordult, amikor az egyszerűbb vízszintes vonalú, vagy boltozott tartószerkezetre függesztették fel a stílus igényelte boltozatot, boltívet. A fejlett historizálás korában fontos kérdés lett a történeti hűség, majd a későbbi szakaszban csak a szerkesztési elvek maradtak meg, sőt azok is csak áttételesen érvényesültek.

Általában jellemző volt a szerkezeti problémák virtuóz megoldása. A klasszicizmussal szemben az építészek figyelme a tartószerkezetekre terelődött, nemcsak esztétikai, hanem technológiai szempontból is. A kő alkalmazása mellett felmerült a látható téglák és a látható vasszerkezet is. A klasszicizmussal szemben az érdeklődés középpontjába került a

homlokzat színezése. A bonyolultabb formák fokozódó szakismeretet követeltek meg. A részletek kimunkálásában nagyobb szerepet vállalt az építész. Sokszor megszállott módon kísérleteztek, egy-egy épület egyediségével szolgálta az építészet fejlődését.

Az idézett középkori stílusok szerkezeti bonyolultsága talán az építészettörténetben először megteremtette a belső tér szabadabb szervezését. Az öntöttvas oszlopok gyakori alkalmazásával tervezési szempontból - megkezdődhetett a külső és belső szétválása. Ez az építészeti hozzáállás az eklektika, másképpen szólva a fejlett és a hanyatló historizmus korában bontakozott ki.

A korai klasszicizmus és a romantika építésze (1750-1800)

A klasszicizmus szó jelentése a minőséggel kapcsolatos. A rendszerbe szedett, és példaként felhasznált ókori remekművek képezik az építészeti klasszicizmus alapját. Az antik világ csodálatot ébresztő példái jelentették a XVIII. és XIX. század során egyfajta megújulás lehetőségének stílusát.

A romantika is közismert szó. Gyakran használják a "romantikus" elnevezést, mely romantikával telt személyt, tárgyat, hangulatot jelent. Az elnevezés a "roman" szóból ered, mely a vallásos-tudományos középkori irodalommal szemben a világi, mindenki által érthető elbeszélésre vonatkozott. A népies közérthetőség és regényesség tehát kalandos történeteket jelentett, mely a XVIII. század során főleg a középkorból merítette mondanivalóját, de gyakran hivatkozott antik eseményekre is. Rousseau filozófiai munkáiban is, a század második felében, az elpuhultnak és öncélúnak ítélt barokkal szemben az eredeti, az ősi és természetes tisztelete fejeződött ki.

Ez az irodalomban közismert regényes és középkorias ízlés az építészetben az antik kultúrát, a középkor újra felfedezését jelentette. Bár stílusnak tekintjük, de nem olyan egységes, mint kedvelt idézett korszakainak építésze. Az antik, román, gótikus, vagy reneszánsz stílus csupán hivatkozásként szerepelt, a romantikus építészet inkább egy szellemi áramlat mentén szerveződött. Nemcsak historizált, hanem egy új életérzést is jelentett.

A klasszicizmust és a romantikát társadalmi szinten egyrészt a polgári racionalizmus, másrészt a feltörekvő polgárság és az elavult abszolútizmus ellentéte táplálta. Ennek megfelelően az említett stílusok kialakulása, helyzete függött az adott társadalmi környezettől. Legkorábbi megjelenési formái Angliában és Franciaországban fedezhetők fel. A polgári életmód kialakulásának európai viszonyításban is korai példái adták a megfelelő társadalmi keretet. Nyugat-Európában az antik ismételt reneszánsza és a középkor újra felfedezése szinte egy időben következett be. Nem véletlen tehát, hogy itt a romantikaértelmezés kiterjedt az ókorra is. Közép-Európában viszont, a fejlődésben mintegy negyven-ötven évvel később, az erős és karakteres klasszicizmus egyértelműen és mást

többnyire kizáróan befolyásolta az építészetet. A középkor felfedezését itt jóval később, más körülmények határozták meg. Ezen a területen a romantika elválasztható az antik építészet historizálásától, a klasszicizmustól.

Ez a kettős szemlélet rendkívül zavaró lehet, ha a romantika elnevezést a vonatkozó földrajzi tájegységtől függetlenül és egységesen akarjuk értelmezni. Más a jelentése Nyugat-Európában, más Közép-Európában. Természetesen mást és mást jelent azokon a távolabbi földrészeken, ahová híre Európa különböző részeiből jutott el. Az atlanti partok mentén a romantikus klasszicizmust a klasszicizáló, majd a gótizáló romantika követte. A kontinens belsejében a klasszicizmus után a romanizáló és a gótizáló romantika ismert.

A romantikus építészet Nyugat-Európai változatának legkorábbi megnyilvánulását a *romantikus klasszicizmus* jelenti. Különösen Franciaországra jellemző, hogy a kialakuló polgári társadalom ideáit az antik korból szerzi. Ezek az eszmék romantikusak, mert tudományos megalapozottság helyett csupán életérzést sugallnak, regényes elvágódást egy elképzelt és igazságos antik világba. Építészeti hivatkozásai, idézetei felületeseek, nem mentesek a túlzásoktól, a hatásos kifejező módtól.

A romantikus klasszicizmus megjelenésére jellemző *Giovanni Battista Piranesi* (1720-1778) tevékenysége. A Francia Akadémia ösztöndíjasaként több társához hasonlóan hosszabb időt töltött Rómában, ahol az antik romok tanulmányozásával töltötte el idejét. Rajzai ismertté váltak Európában, sokszorosított ábrázolásai megihlették a téma iránt érdeklődőt. Ehhez hasonló vázlatok nagy számban készültek akkoriban az antik romokat megőrző mediterrán tájakon, de Piranesi különös érzékkel nyúlt a témához. Metszetein - talán személyes rajongásából fakadóan arányaiban eltúlozva jelentek meg az ókori rommaradványok. Minden kissé nagyobbnak látszott, mint a valóságban. A kor romantikus stílusának megfelelően festői módon, érzelmes, táji környezet övezte a titokzatos és monumentális emlékeket. Aki rajta keresztül ismerkedett az egykori építészettel könnyen túlértékelte azok méreteit, szépségét. Egyrészt a romantikus érzésvilágán keresztül, másrészt eltúlzott arányai következtében egy sohasem volt világ jelent meg és mutatott példát. Az ókori építészet tehát a korai időszakban nem az értelem, inkább az érzélem eszköztára segítségével vált ismertté. A konkrét formák pontos használata helyett azok hatását igyekeztek lemásolni.

Szintén jelentős szerepe volt a romantikus klasszicizáló felfogás elterjedésében *Marie Joseph Peyre*-nek (1730-1785), aki 1767-ben kiadott "Ouvres d'Architecture" című művében Piranesi elveit népszerűsítette, s az érdeklődő laikusok, vagy éppen az építőmesterek egységes, de átértékelt képet kaptak az antik kultúráról. Az apró túlzások az antik iránti csodálatból fakadtak, s lehetővé tették az ókori arányok felnagyítását a XVIII. és XIX. század építészeti méreteire. A polgári társadalmak kialakulásának kora a nagy nemzetállamok, a világbirodalmak kialakulásának időszaka volt. A társadalmi lépték növekedése együtt járt az építészeti lépték növekedésével. Az antikkor, többé-kevésbé

megismert egységes eszmevilága mellett, emlékeivel is hatalmas területen, kellő távolságról tekintve azonos formában mutatkozott meg. Nagy népek nagy léptékű elképzeléseire kiváló példával szolgált.

Az angol tájkert és a palladianizmus

A klasszicizmus korai, romantikus kialakulásában jelentős szerepet vállaltak az angol szigetvilág építészei. Az angol polgári fejlődés korábban játszódott le, mint a kontinens országaiban. Ennek köszönhetően a társadalmi változásokat követő építészeti fejlődés sajátos formában történt. Különös jelenség, hogy egyes stílusok megjelenésének módja, időpontja, jelentősége nem mindig egyezett az európai történésekkel. Ennek okait a földrajzi helyzetből származó történelmi viszonyokban kell keresnünk.

Például a középkor, különösen a gótika volt maradandó hatással. Az angol barokk is késve érkezett és romantikus, klasszicizáló formájában terjedt el, mely Európa más építészeinek érdeklődését is felkeltette. Ezzel mintegy előkészítette és elősegítette a francia, vagy német változásokat. A korai eseményekre jellemző, hogy még nem álltak rendelkezésre azok az antik, mediterrán térségi ismeretek, melyek a klasszicizmus szabatos ismeretét eredményezték volna. Helyette a racionális, puritán szemléletből következő egyszerűbb homlokzatformálás és az antik helyett az itáliai későreneszánszhoz forduló palladianizmus iránti rokonszenv alapozta meg a barokk stílus utáni változásokat. Az utóbbit az a szigetországi sajátosság is meghatározta, melyet az angol tájkert, vagy másképp szólva a tájképi kert építészeti hatásának nevezünk.

Az angol táj az építetett reneszánsz és barokk kert "művi" beavatkozásától jórészt mentes maradt. Ugyanakkor a zöld növényzetben, erdőben, ligetekben gazdag vidék, változatlan történeti állapotában festői keretet adott a szórvány beépítésű tájnak. A romantika ébredésekor ez, mint esztétikai élmény jelent meg, s így hatással volt az építészetre is. Természetesen ez a közgondolkodásba is jól beilleszkedett. Hiszen az érintetlen természet elmélete többek között a barokk erőszakos természeti beavatkozása ellen jött létre. Mindennek megvolt a társadalmi vetülete is. Az angol középkor szinte folyamatos jelenléte felerősített az ekkoriban oly sokszor elhangzó "vissza a természethez", vagy "vissza a primitív őserőhöz" jelszavakat. A kifinomult és értelmetlenné váló barokkal szemben a hatásosan szerveződő polgári felfogás vált uralkodóvá.

A barokk építészet alárendeltséget kifejező tengelyek mentén szervezte meg az épület és a környezet viszonyát. A kialakuló polgári építészet tiszta, érthető és mellérendelt térbeli viszonyokra törekedett, s ez a természethez való alkalmazkodásban is megjelent. Tömegalakítása áttekinthető, egyszerű geometriával készült, homlokzati síkjai képszerűen határolták vagy a külső, vagy a belső teret. A korai és átmeneti angol klasszicizmus a romantikus tájkertbe illesztette egyszerű tömegű épületeit, de úgy, hogy még a

tengelyes tájszervezés is érvényesüljön. A valamikori barokk tengely, mely maga köré rendezte a tájat, eszmeivé szelídült, s csupán az épülettömeg tengelyeiben mutatkozott meg. Így kontraszt keletkezett a szabályos épület és a szabálytalan, festői tájkert között, egymás hatását erősítve.

Hasonló folyamat játszódott le az itáliai késő reneszánsz neves építészeinek, Andrea Palladio tevékenysége során. Épületei egyszerre tettek eleget a reneszánsz, centrális geometrikus tömeg és térformálásának, valamint a kezdődő barokk alárendeltségi viszonyokat kifejező tengelyességének. Furcsa és tanulságos "visszhang" keletkezett a barokk születése és halála között. Amíg azonban a reneszánsz Palladio esetében az épület még önmagában volt határozott, addig az angol palladianizmus rendkívül korszerűen az épületet környezetével együtt fogalmazta meg. Természetesen nemcsak a tömegformálás és alaprajz szintjén lehetett az egymásra merőleges tengelyek térszervező hatását felismerni, hanem a homlokzatalakítás részleteiben is. A "Palladio-motívum", a két oldalsó egyenes záródással nyílás által kiemelt központi íves nyílás, vagy vakív kedvelt homlokzattagoló eleme maradt a palladianizmust megismert építészeknek.

A palladianizmus többnyire az ókori Rómát idéző részletekkel társult. Nemcsak a későreneszánsz hatása került az angol tájkerttel harmóniába, hanem talán tudatosabb historizálás során, vagy a romantika téma érzékenysége miatt is az antik körtemplomok, mint festői kerti pavilonok is kellő kertszervező látványt nyújtottak. Az angol tájkert tehát elválaszthatatlan része lett a korai romantikus klasszicizmusnak. Építetett formájában is az angol táj festőiségét tolmácsolta.

Meglepően korán, már a XVIII. század elején találkozhatunk a látványos angol változásokkal. Idősebb John Wood (1705-1754) és ifjabb John Wood (1728-1781) Bath fürdővárosban, még a XVIII. század első felében, nagyhatású épületegyüttest tervezett. A természet és az épületek kapcsolatát hosszú, összefüggő, többszintes, sorházszerűen készült tömegek tájat szervező és meghatározó hatásával igyekeztek elérni. Ezek angol módra folyamatosan egymás mellé épült magánpaloták voltak, melyek folyamatos architektúrával övezték, határolták, vagy éppen kiemelték a táj egyes elemeit. Az 1735 és 1748 között létesült *Prior park*, vagy a bath-i *Royal Crescent*, vagy a bathi *Circus* szolgált erre például. Zseniális újdonságként előlegezték meg a később elterjedt historizáló térszervezést.

A palladianizmus és a tájkert építészet összekapcsolására jó példa *Lord Richard Boyle Burlington* (1694-1753) és *William Kent* (1685-1748) tevékenysége. Burlington, neves műgyűjtő és építész Vicenzában tanulmányozta Palladio tevékenységét. Épületei hűen követték a késő reneszánsz mester elveit, de átértelmezett változatban. Hatása jelentős volt, többek között Kentre. Kent az építészet mellett festészettel is foglalkozott. A tájkert elveinek kidolgozása és sikeres gyakorlati alkalmazása fűződött nevéhez. 1730 után tervezte Rausham-ben (Oxfordshire) az ügynevezett "Vénusz völgyét", vagy Stowe (Buckinghamshire) "Elíziumi mezejét", ahol egy Palladio vázlat

alapján újraálmodott egy ókori római Vesta-templomot. Mindkét esetben az épületek, építmények és facsoportok, karakteres domborzati változások, vízfolyások, tavak bonyolult térrendszeréről volt szó. Talán a legnevesebb angol kerttervező volt *Lancelot Brown* (1716-1783). Kent munkatársaként kezdte, majd a század közepétől önállóan dolgozott. Stílusa még Kentnél is változatosabb és fantáziadúsabb volt. Többek között Vanbrugh által tervezett Blenheim kastély kertje is őt dicsérte, 1765-ből.

Az angolkert reprezentatív példáinak sikere révén, a klasszicizmus építészetének velejárójaként egész Európában elterjedt. Az érintetlennek tűnő természet és a markáns, sztereometrikus tömegalakítás kontrasztos harmóniája lényeges építészeti változásokat hozott. Az angol palladianista épületek formálásában *Robert Adam* (1728-1792) az egyik legjelentősebb. A skót származású alapos felkészültségű mester európai útjain nemcsak Andrea Palladio építészetével találkozott, hanem módja volt az antik római kultúra néhány emlékét is megismerni. Mindezek hatására épületei bár romantikus felfogásban gyakran viseltek római részleteket, s a befoglaló tömeg többnyire egyszerű, határozott körvonalú és Palladio tengelyes kompozícióira emlékeztető volt.

A XVIII. század második felében a Syon House, Osterly Park, valamint Kenwood, de különösen **Kedleston Hall** (Derbyshire) jellemezte az angol palladianizmusról alkotott véleményét. Az épület középrizalitja által centrális épülethez lett hasonló, mely kéttengelyesen szimmetrikus alaprajzzal illeszkedett a változatos és természetes környezetbe. Figyelemre méltó a központi tömeg tengelyére fűzött belső reprezentatív térsor, mely a klasszikus Róma hangulatát idézi. Adam belső teralakítása is igyekezett megfelelni az egységes stílusnak. Gyakran alkalmazta a belső tengelyeket meghatározó félkörös térlezárásokat. Életműve teljességéhez tartozott az a néhány festői várkastély, mely szervesen illeszkedett a hagyományos angol tájba. Többek között meg kell említeni a *Culzean Castle*-t a nyolcvanas évekből, mely romantikusan festői tömege mögött antikra utaló belsőket foglalt magába.

James Wyatt (1746-1813) tevékenysége főleg a XVIII. század végén teljesedett ki, amikor részben saját itáliai emlékei, részben Adam hatására a palladinizmus híve lett. Ilyen jellegű műve volt például a londoni Oxford Street-re tervezett *Pantheon* a hatvanas évek végén, vagy *Heaton Hall* Lancashire-ből néhány évvel később. Az előbbi a római Pantheon kupoláját kölcsönözte, de cselegyes szerkesztése, apszisos térbővületei kevésbé klasszikus idézetek voltak. Az utóbbi Adam formavilágát követte, szimmetrikus, barokkos tömegelrendezéssel, a palladio-motívum gyakori alkalmazásával.

Adam korában már gyakran előfordult, hogy az antik világ helyszínein járó festők, építészek közreadták felméréseiket, tapasztalataikat. Maga Adam is találkozott Piranesivel, Rómában. A század második felében James Stuart (1713-1788) és Nicholas Revett által kiadott négy kötetes *"The Antiquities of Athens"* című munka a későbbiek folyamán mérvadó lett. Hasonló művek terjesztették az antik formakultúrát, s várható volt, hogy a

kezdeti, ismeretszegény, romantikus és a hangulatos összbenyomásra törekvő felfogást csakhamar egy pontosabb, formahűbb historizálás fogja követni. Ez a korszak Angliában is a XVIII. század végén, az azt követő századfordulón következett be.

A francia romantikus klasszicizmus

A francia romantikus klasszicizmus kétarcú volt. Egyik része szinte észrevétlenül, szervesen fejlődött ki a barokk építészetből és az európai fejlődésnek megfelelően alakult, a másik része radikálisabb változásokat igényelt de kisebb hatású volt. A francia klasszicizáló késő barokk és a korai, romantikus klasszicizmus épületállománya szinte egy időben épült. Különbséget közöttük a későbbiekre gyakorolt hatásuk miatt tehetünk. Ez a változás meglepő módon már a XVII. század során megjelent. Például a Louvre keleti szárnya homlokzatát már ekkor a későbbi historizálás elvei szerint alakították. A meglepően korszerű megoldásban a foglalkoztatott több építész közül - *Claude Perrault* (1613-1688) közreműködése volt a legvalóságosabb.

A történet talán még korábban kezdődött. A XII. századtól kezdve az épület helyén egy szabályos alaprajzú torony és várkastély állt. A reneszánszban csak részben maradt fenn, inkább a Louvre Szajna felőli oldala és a Tuilériák palotája fejlődött ki. A XVII. századi építkezés feltehetően részben követte a valamikori szabályos alaprajzú épület beépítési vonalait. Talán ez is befolyásolhatta Perrault-t, amikor a keleti szárny homlokzatait megalkotta. Jól ismerte az antik oszloprendeket, még könyvet is írt róluk. Itt korinthuszi oszloprendet alkalmazott.

A több száz méteres épületkomplexum jócskán meghaladta a barokk építészet eddig ismert léptékét. Így Párizsban már ekkor megszokottá vált a hosszú, térelhatároló és falszerű épület megjelenése. A francia késő barokk többször produkált nagy tömeg és téregyütteseket. A mintegy 150 m-es keleti homlokzat tagolása csak nagy rizalit mozgásokkal történhetett volna. Erről azonban a helyi körülmények miatt le kellett mondani.

Részben az adottságok, mint például az eredeti beépítés vonala, a nagyléptékű barokk építészet hatása, részben pedig Perrault antik építészeti ismerete és újíto kedve működött közre ebben az egyszerű alkotásban. A barokkban ismert cour d'honneur itt jelzésszerűen s csak az emeleten volt látható. Az udvar perspektivikus mélységét páros oszlopok árnyéka érezte. A homlokzat tehát egy "kisimított" barokk tömeget imitált.

Ez a síkszerűség volt az, amely felkeltette a későbbi építészek figyelmét. Az épület formai hatása a közelben, mintegy ötszáz méterre, nyugatra s száz év múlva bukkant fel. A XVIII. század közepén pályázatot írtak ki az Académie Royale tagjai között. A Tuilériák palotája előtt egy reprezentatív királyi térre volt szükség, mely XV. Lajos hírnevét növelte volna. Már XIV. Lajos korában megvalósult két hasonló együttes, az egyik a Place des Victoires, a másik a Place

Vendôme. A pályázati tervek alapján *Jacques Ange Gabriel* (1698-1782), mint királyi építész öntötte végső formába a tér beépítését.

A Szajna partján teret alkotni úgy, hogy a folyó felől épületet elhelyezni nem lehetett, megvalósíthatatlan feladatnak tűnt. A teret kelet felől a Medici Katalin idején a reneszánsz korban Philibert de L'Orme által emelt, később, a XIX. század hetvenes éveiben megszűnt Tuilériák palotája volt, mely határozott vonalával zárta le a Louvre épületei által határolt Carrousel teret. Még a terület beépítése előtt itta régi Párizs téglagyártói bányászták a téglának való agyagot, érthető volt tehát a gyakori szintkülönbség. A Tuilériák kertjén túl, az építendő téren is kihasználhatók voltak ezek a szintkülönbségek. Mintegy a semmiből épült építmény süllyedt le egy szabályos, 24 méter széles és négy méter mély árok rendszer, mely megadta az első térélményt. A Szajnával párhuzamosan Gabriel egy kettős épületet emelt, mely közrefogta a királyi palota tengelyében lévő Rue Royale-t. Ezzel a mintegy 350 méteres tér zártnak tűnt, anélkül, hogy valóban körbe építették volna. Ez különösen a kissé magasabban fekvő, a Tuilériák palotája előtti teraszról tűnt egységesnek. Gabriel 96 méter hosszú épületei közül az egyik magánpalota (Hotel de Crillon), a másik a királyi bútorok hivatala (Garde-meuble), majd a forradalom után Tengerészeti Minisztérium lett. A Louvre keleti szárnyánál kipróbált homlokzatalakítást követték. A kis rizalit kiüléssel határolt emeleti oszlopsor azonban itt nem egy épülettömböt határolt, hanem térfalként funkcionált. A két épület közötti út valójában építészeti tengelyként működött. A Szajna túlsó partján lévő Bourbon palotától az út végén lévő, Contant d'Ivry tervei szerint készült, eredetileg kupolás, később *Alexander Pierre Vignon* által a század első évtizedétől klasszicista stílusban folytatott *St. Madeleine* templomig tartott. A *Rue Royale* a templom előtt kissé kiszélesedett, mintegy előkészítette a stílustiszta peripterosz látványát. Így alakult ki a város kistengelye, mely itt metszette a már meglévő nagytengelyt. Figyelemre méltó az az érzékenység, amellyel a különböző korokban élt építészek figyeltek egymás alkotásaira. A *St. Madeleine* Gabriel palotáival (még a későbbi, luxori obeliszkkal is) szerves egységet alkotott. A stílustisztaságra törekvő klasszicista templom az egyszerű megjelenésű térfal középső rizalitja szerepét vette fel.

A tér, korábban XV. Lajos, később, a forradalom után a **Concorde** (egyetértés) tér elnevezést kapta, s városrendezési csomóponttá vált. Közepét először a király szobra, később az Egyiptomból ideszállított obeliszk jelölte ki. A *St. Madeleine* templom és a Bourbon palota közötti elméleti vonal, mint egy kisebbik építészeti tengely, egy sokkal nagyobb és jelentősebb építészeti irányt keresztezett, az első párizsi sugárutat.

A sugárút, mely a későbbiekben a világ anyyi városát díszítette, itt, a párizsi kis és nagytengely formájában született meg. Ez a korai alkotás a véletlen helyzeteknek is köszönhette létrejöttét, megmaradását. A Tuilériák palotája előtt kialakítandó barokk kert része lett volna az az egyenes kerti sugárút, amelyiket a Versailles-i kastélykert alkotója, Le

Notre alakított ki. Ilyen útvezetésre a barokk kertekben sok példa volt, Franciaországban különösen. Az elíziumi mezőkre tartó Champs Elysées a barokk idők múltával is megmaradt és a város idomult hozzá. Ebben szerepet játszhatott a viszonylag későn beépülő terület és a Tuilériák palotájának jelentősége is. Amikor a palota a XIX. század második felében leégett, és az új beépítés zavarta volna az egyenes és háborítatlan útvezetést, akkorra már felismerték a sugárút adta előnyöket és azt Párizs városszerkezetének legjelentősebb elemévé tették.

Gabriel másik jelentős épülete az úgynevezett **kis Trianon** volt. A versailles-i parkban könnyed szórakozásra alkalmas kis paloták létesültek. Ilyen volt a közeli Trianon faluról nevét kapó két épület is, egy nagy és egy kisebb. A nagyot még a XVII. században Francois Mansart tervezte. A Gabriel által tervezett másik épület a XVIII. század hatvanas éveiben létesült. Szembeötlő volt egyszerű kubusos megjelenése. Homlokzatkezelésében mérvadó volt a szimmetria. Az épület mentén a terep lépcsőzött így a két párhuzamos homlokzat között szintkülönbség adódott, azonban a földszintes jellegre való törekvés mindezek ellenére érvényesült. A fő szint kiemelt architektúrája, a többi szint visszafogottsága a kerti pavilonok léptékében kívánt maradni. A befolyásos Mme de Pompadour és XV. Lajos számára készült ez az egyszerűségével reprezentáló épület. A külső finom ízlésű geometriája a belső téralakítással vált egységes egészzé. Gabriel tudatosan törekedhetett az egyszerű és ésszerű formákra. Például a főlépcső, mely a kortárs barokk épületek térszervező tengelyeit jelölte ki, itt épp olyan "dobozban" van, mint amilyen a többi helyiség. Az alprajz nélkülözötte az egész épületre kiterjedt átfogó szervezést, csak a főhomlokzat oldalán látható egy barokk térsor.

Ha Gabriel életművét tekintjük, a geometrikus szerkesztésű épülettömeg, az egyenes tagozatok, az egyszerű belső terek nem formai rutinnak, hanem útkeresésnek tűntek. Gondolatilag inkább kapcsolódott a későbbi építészethez, mintsem a dinamikus és virtuóz barokkhoz. Szinte egyidőben létesült a Place de la Concorde, a kis Trianon és az *École Militaire*. Az utóbbi épület, ha lehet még szűkszavúbb volt. A hadi mesterség oktatására szolgáló épület a Mars mezővel a Szajján túlra vezető új városi tengelyt jelölt ki, a több mint száz évvel későbbi párizsi világkiállítás és az Eiffel-torony számára.

A korai klasszicista templomépítészet mestereinek gondolkodásmódjára jellemző példa a párizsi **Sainte Sulpice** templom, *Jean Nicolas Servandoni* (1695-1766) alkotása, aki Rómában tanult és Európa sok városában megfordult. A húszas években került Párizsba, ahol hamarosan pályázaton elnyerte a Sainte Sulpice nyugati homlokzatának tervezését. Az elhúzódó építkezést a hetvenes évek végén Chalgrin fejezte be, de a megvalósult alkotás jól jellemezte a templomépítészet terén végbement változásokat. A barokk templom megszokott erőteljes axialitásával szemben a homlokzat síkszerűen jelent meg. A két templomtorony közötti oszlopos kolonnád egységes felületté, térfallá vált.

Szintén a barokk és a klasszicizmus határán alkotott *Jacques Germain Soufflot* (1713-1780). Főműve, a XVIII. század második felében épült, párizsi

Sainte Geneviève templom, a későbbi **Pantheon**. A görögkereszt alaprajzú tamburos, kupolás épület a klasszicista templomépítészet egyik alaptípusa lett. Ez a forma már régóta ismert a templomépítők előtt, de a Soufflot, a XVIII. század közepén, egyéni módon alkalmazta. Tömegalakításának jellemző eleme volt az oszlopsoros tamburos kupola, mely a világ több pontján a klasszicizmus fontos kifejező eszköze lett. Már Christopher Wren művén, a londoni Szent Pál székesegyházon, a XVII. és XVIII. század fordulóján felfedezhetjük ezt a megoldást. A különleges londoni épületnél a négyzetes tamburos kupola szintén oszlopsorral övezett. Wren vonzódott az olasz későreneszánsz tömszerű épületeihez. Feltehetően Donato Bramante ismert *Tempietto*-ja, a XVI. század elejéről, mutatható példát. Akkor az építész szándékosan próbált antik gondolatot alkalmazni a kora keresztény mártíriumkapolna emlékére. Ráadásul a környező beépítés is kikövetelte magának a centrális épületformát. Wren esetében csupán egy hagyományos négyzetes kupola egyedi megoldásáról volt szó, s az angol gótikán alapuló térszervezésű templomon még furcsának tűnt a klasszikus gondolat.

Egyébként a hármaskupola megoldás kétlépcsős tambur és kupola építésének lehetősége már a korábbi korokban is megvolt. A tambur magasságának optikai növelését szolgálta, úgy, hogy az arányok kedvezők maradjanak. Már a reneszánsz kortól kezdve gondot jelentett a négyzetes kupola közeli perspektívából való érvényesülése. A nagy reneszánsz mesterek éppen ebben alkottak maradandót. Soufflot számára a legközelebbi hármaskupola példa *Jules Hardouin Mansart* (1646–1708) temploma a párizsi *Dôme des Invalides* volt a XVII. század végéről. Mansart mesteri módon használta ki a tömegformák feszültséget keltő dinamikáját.

A párizsi Pantheon szintén ezt a megoldást alkalmazta, de természetesebben. Nem a feszültség, hanem a kiegyensúlyozott stabilitás érdekében. Sokat segített ebben a görögkereszt alaprajz, mely a centrális elrendezést jobban engedte érvényesülni. Bár a bejárati tengely szentéllyel és előcsarnokkal nyújtott, a belsőbe jutva mégis látható, hogy a csegelyes, tamburos kupola központi szerepe vitathatatlan. Egy olyan kilencosztatú tér keletkezett, amelynek alárendelt bővítményei is kupolásak és kilencosztatúak voltak. Soufflot a bonyolulttá vált térkapcsolatot a padlószint süllyesztésével egyszerűsítette, amellyel ismét áttekinthetővé tette a görögkereszt alaprajzot.

Az épület külső nézetében is jobban dominált a kupola. A bejáratra rávezető hosszú úton haladva folyamatosan lehetett érzékelni a portikusz fölötti hatalmas tömeget. A tambur második szintje a szokásosnál jobban visszaugrott, ami az említett *Tempietto* idézetet hitelesebbé tette. Közelebb érve a klasszikus arányú, hatoszlopos timpanon érvényesült, s a templomba bejutva, az említett, magas, karcsú korinthoszi oszlopokkal övezett kilencosztatú terek hatottak a látogatóra. Az oszlopok mögül, mint egy mellékhajóból szemlélve, a belső rendkívül könnyeddé vált. Ez a könnyedség építészeti cél volt, mert a templomépítészetben a gótika függélyes hatása még a XVIII. század második felében is megkívánt volt. A jelentős épületet Soufflot halála után Jean Baptiste Rondelet és Maximilian Brebion fejezték be, kisebb

módosításokkal.

A radikálisabbnak tűnő változások legismertebb képviselői főleg építészeti tervek készítésével váltak ismertté. *Etienne Louis Boullée* (1728-1799) és *Claude Nicolas Ledoux* (1736-1806) XX. században felfedezett épülettervei a klasszicizmusnak egy korai, romantikus megnyilvánulását mutatták.

Boullée kevésbé volt tervező építész, de mégis nagyhatású volt. Már fiatalon oktathatott és szakírói tevékenysége is ismert. 1780 és 1790 között tartott előadásaihoz készített illusztrációi ma is csodálatot ébresztenek. A tervek merész őszinteséggel tükrözték az építészeti felfogásban végbement változásokat.

Talán a kor szimbóluma is lehetne Boullée legismertebb alkotása a *Newton emlékmű* terve.

Szinte egy hegy ez az újkori piramis, mely stabilitást sugárzó sziluettjével az örökkévalóságnak épült volna. Mintegy 150 m magas, kupolás építmény. A kompozíció fő eleme az a hatalmas gömb, mely megtámasztására tömör, hengeres, lépcsős építményt tervezett az építész. A gömb belsejébe mint egy méhkaptárba viszonylag szűk nyíláson keresztül lehetett volna bejutni. Ez a bejutás az egyiptomi piramisjáratok minden bizonytalanságát, nyomasztó feszültségét terhelte volna a látogatóra, aki a gömbbe jutva hirtelen fellélegezve a belsejében kialakított végtelennek tűnő teret érzékelhette. Olyan ponton ért véget ez a szűk folyosó, ahonnan a gömbbelső nem statikus hatásával, inkább dinamikájával hatott. Egy kis templom épület körül lehetett volna helyet foglalni és a mesteri planetárium hatása alatt a kozmikus mértékű természet méretein és az egyén esendőségén eltűnődni. Boullée ugyanis a kupola felületének tervszerű perforálásával és a beszűremkedő napfény segítségével egy hatalmas éjszakai égboltot varázsolt volna a látogató számára.

Lenyűgöző ez a gigantikus elképzelés, mely hatalmas méretei mellett is rafináltan átgondoltnak tűnik. Alapvetően az érzékekre hatott volna. Érdekes, hogy a gömb kontúrjának érzékeltetésére a megtámasztó szerkezet magasságát kissé túl alacsonyra szabta. Megépítésekor, feltehetően statikai gondok miatt, itt-ott módosításra került volna sor, ha egyáltalán a kor technikai színvonalán az egész terv meg lehetett volna kockáztatni. Mindezek ellenére ez a terv is rendkívül fontos, mert Boullée tömören megfogalmazott véleményét mutatja be a társadalommá szerveződő ember és a végtelen kozmosz lassan érthetővé váló viszonyáról.

A centrális alapforma és a piramis-szerű tömegformálás valamennyi elvont gondolatokat közvetítő vázlatában viszontlátható. Az *"Értelem temploma"* terv a *Newton emlékműre* emlékeztető centrális épület. Hasonló elvek alapján szerveződött, közérthetőbb funkcióval. Egy másik, görögkereszt alaprajzú, központi tamburos-kupolás *bazilika terve* a korra jellemző ideáltemplom formáit tükrözi. A görögkereszt alakú tömeg a palotái tömegalakítását követte, a centrális kupola az eszmei tartalom jelképe. Belsőjébe a végtelen természetre utaló antik áldozatok hangulatát képzelte. Ebbe a csoportba tartozik a tömör megfogalmazású *Dízsíremlék terv*, mely a piramis

tömegformálását kölcsönzi. Ugyancsak ezt a hangulatot idézi a Temető bejárat terve. Piramisai belülről is bejárhatóak, a külső tömeg és a belső tér közötti ellentmondást kettőshéjú szerkezettel oldotta fel.

Boullée terveinek másik csoportja a palota kompozíciói. Az egyszerű tömegformálás és a centrális alaprajzi kompozíció itt is megtalálható, az épületek megjelenése azonban meghatározóan horizontális, hatalmat, örökkévalóságot kifejező. A központi kupolás belső és a görögkereszt alakú közlekedési rendszer az egyszerűségében áttekinthető monumentalitást biztosítja a belső térszervezésben.

Ezekben az alaprajzi megoldásokban Boullée inkább követi a kor elvárásait, mintsem meghatározza azokat. Már bazilika tervénél meg kellett említeni a korra jellemző tömegformálást, hiszen ezen az úton számos kortársa haladt. Például szinte egyidőben, 1757-ben nyer megbízást Soufflot a párizsi Sainte-Genevieve templomra, mely hasonló megoldást mutat. Elterjedt módszer volt a palotaépületek centrális térszervezése is.

Érdekes vonásokat mutat a **közkönyvtár** terve. Ezt két verzióban is ismert. Második tervét Boullée szerint Raffaele Santi Athéni iskola című festménye ihlette. Egy hatalmas udvar lett volna, melyet dongaboltozat fedett. Lépcsős oldalfala mentés több szint "könyvespolc" helyezkedett el. Az antik könyvtárak elképzelt másolata mindenki számára látogatható lett volna. Belső téralakításával a tudás áldozó szentélyét idézte.

Colosseum terve a Flaviusok Amphitheatrumára, a római Colosseumra emlékeztetett. Célja, formája nagy vonalakban az ókori példát követte. Jelentős Boullée színháztervezésben betöltött szerepe. A párizsi Louvre és a Tuilériák palotája közé, a Carrousel térre centrális tömegformájú **színházat** tervezett. Az alaprajzi elrendezést tekintve enyhe ellentmondást érzünk. A színházfunkcióból következő axialitás és a tömegformából eredő központi téralakítás közül az utóbbi diadalmaskodott, s ez jelképszerű megjelenést eredményezett. A színház, mint a szerveződő társadalmi élet egyik központja Boullée korában még csak kialakulóban volt. Az oszlopsorral övezett kupolás épület kialakítása a római körtemplomok ötletét idézik, de arányaiban, méreteiben már más. A centrális, s az ókori templomokra emlékeztető szerkesztésmód ebben az esetben is a monumentalitást szolgálja.

Boullée építészetének reális értékeléséhez hozzátartozik megépült épületeinek ismerete is. A megbízó és a szűkebb társadalmi környezet sokat változtatott az elméletben megálmodott csodákon. Párizsba tervezte a *Hotel Alexandre* palotát a század hatvanas éveiben. Mintegy tíz év múlva következett a hasonló *Hotel Brunoy*. Az épületek alaprajza fegyelmezett, későbarokk térszervezést mutat. Elsősorban a tengelyes térfűzés érvényesült, de a különösen homlokzatok esetében egy-egy térhatároló felület már homogén megjelenésű. Kedvelte a két szint magas oszlopokat, a határozott és egyenes párkányokat. Megvalósult épületeinél is a tiszteletet parancsoló léptékre, a tömör és hatásos megfogalmazásra törekedett.

Boullée életműve egyedinek tűnik kortársai tevékenysége

nélkül. Ledoux megépült épületeinek nagy száma hitelesebbé tette gyakorlati próbálkozásait. XV. Lajos korában a befolyásos Dubarry asszony részére tervezett palotát, a *Pavillon de Louveciennes*-t és utána több más megbízást is nyert. Udvari építészként, sőt, a Francia Akadémia tagjaként neves építésznek számított. Máig tartó hírnevét mégis ideálterveivel szerezte. A mai Arc-et-Senans-ba tervezett **Chaux** ideálvárosát a hetvenes évek második felében tervezte, egy sófeldolgozó kolóniájaként. A félbe maradt mű Boullée nagyszabású alkotásaihoz hasonló. Centrális, központi igazgatási épület köré épült településszerkezet sugárirányban fejleszthető lett volna. Épületei a klasszikus formákra emlékeztető részletekkel, de barokk tömeg és tér nagyvonalúságával szerveződtek egységes, Ledoux-ra jellemző architektúrává.

Ideáltervei sorát ma már építészeti közhelyekké vált formai ötletei egészítették ki, mint például a favágó háza, a gátőr háza (pontosabban a "Loue folyó felügyelőjének háza"). Azt a történelmi léptékkal vett pillanatot rögzítették, amikor az építész már nem akart hagyományos, barokk stílusban építeni, de még nem szánta rá magát a későbbi klasszicizálásra. Kivételes időszak ez, amikor az épület megjelenése nem a társadalmi közmegegyezés szerint alakult, hanem a felhasználás célja, a benne lakó személyes tulajdonsága volt lakóhelyének formai meghatározója. Természetesen, ez az egyedi funkció és az épület megjelenésének kapcsolata végső soron a közvéleményben, a társadalmi elismertségben realizálódott. Ledoux tehát közérthető formákat alkalmazott, melyek szimbólumszerűen kötődtek az épület feladatához.

Bár hasonló de mégis ellentétes jellegű probléma vetődött fel akkor, amikor gyár, ipartelep tervezéséhez fogott. A lassan iparosodó világban mind gyakrabban merült fel az üzemi épületek architektúrájának kérdése. Ledoux korában még kevésbé a homlokzat tervezés határozta meg az épület megjelenését. A romantikus klasszicizmus során a klasszikus formarend még nem telepedett rá úgy a homlokzatokra, hogy egyforma épületek szülessenek. Ekkor még próbálkozni, kísérletezni lehetett. A funkciókból eredő részletek a közizlés számára még zavaróak volt. Egy-egy kémény, üzemcsarnok csak valamihez hasonlítva születhetett meg és az egyszerű, zárt, stílusra utaló részletek nélküli tömegek zavartalanul érvényesülhettek.

A klasszicizmus megszületésének próbálkozása követhető nyomon Ledoux **vámház** tervein. Típus funkciókról van szó, a városok határában, utak mentén számos vámpéületet kellett építeni. Kiváló lehetőség volt a formagyakorlat számára. A homlokzati variációk az antiknak tartott építészettről alkotott XVIII. század végi elképzeléseket tükrözte.

A két híres francia mester mellé számos kevésbé ismert kortárs is csatlakozott. Ez bizonyítja azt, hogy nemcsak egyéniségekről volt szó, hanem egy általános érvényű korszakról. Franciaországon, hanem Anglián túl, német területen is találkozhatunk ugyanúgy gondolkodó kortárssal, vagy a gondolatot tovább vivő tanítvánnyal. Többek között a francia Lequeu, Vaudoyer, Sobre és Fontaine, vagy az angol

Soane és a berlini Gilly munkáiban látható viszont ez a kísérletező kedv.

A romantikus klasszicizmus e franciákra jellemző szakaszát gyakran nevezik "forradalmi" építészetnek, holott jóval a francia forradalom előtt megszületett. Más elnevezés szerint vizionáló, látvány architektúrájának tekintik a ragyogó rajztechnikával előadott és szuggesztív hatású terveket. Nevezték építészeti utópiának is. Pedig csak egyszerűen átmeneti korszakról volt szó. A barokk és a klasszicizmus időszaka között, az utóbbit előkészítve, ösztönös próbálkozásról beszélhetünk, mely alapvető emberi érzésekre hatott és hat a későbbiekben is.

A klasszicizmus kialakulása Németországban

A német korai klasszicizmus jelentős francia és angol hatásra alakult ki. A német barokk környezetre ható és az újabb körülményeket létrehozó társadalmi változások a XVIII. század folyamán kissé megkésték. Ennek több oka volt, a legszembetűnőbb talán a német nyelvterületre ekkor jellemző politikai és gazdasági megosztottság. A harminc éves háború utáni békés időszak konzerválta a kialakult helyzetet. A mai Németország területén, északon egy protestáns, délen egy katolikus államok által alkotott politikai tömb volt forrása a későbbi szembenállásoknak. Például északon Poroszország, Szászország, Thüringia, Hessen-Darmstadt, Hannover, Mecklenburg és Brunswick, délen pedig Bajorország, Baden és Württemberg. Természetesen nagy szerepet játszott a katolikus szomszédok befolyása, mint például Ausztria és Franciaország. A két nagy csoportosulásban, amolyan erőközpontként, vezető szerepet kapott Poroszország és Bajorország.

Az építészeti fejlődés is a vezető országok képviselőinek irányításával történt, de külső iniciáló hatásként jelentős szerepe volt délen az itáliai, francia befolyásnak, északon pedig inkább angol és francia hatás érvényesült. Azt gondolnánk, hogy a külső hatások is vallási-politikai okokból polarizálódtak, a valóság azonban ennél sokkal bonyolultabb volt.

A francia és angol, vagy ausztriai léptékekkel mérve kis német államok építészeti felfogását nagymértékben befolyásolták az akkori vezetők személyisége. A választófejedelmek, hercegek, grófok családi kapcsolatai többet jelentettek a polgári törekvéseknél. Egy-egy vándorló, vagy meghívott francia, angol építész hatásosabban tudta képviselni az építészeti változásokat, mint a helyi mesterek.

A sokat háborúzó porosz II., vagy "nagy" Frigyes (1712- 1786) nem feltétlenül kulturális kapcsolatairól lett híres, azonban ismert tény, hogy művelt volt és a kultúrát tekintve nagy francia, angol, olasz barát hírében állt. A kor felvilágosult uralkodói szinte a reprezentáció részének tartották a filozófiában, kultúrában, tudományokban való jártasságot. A három "második", a porosz Frigyes, az orosz Katalin és az osztrák József egész birodalmakat meghatározó személyiség volt. Ezekben az országokban, 1740-től kezdve szinte rokkó környezetben változott meg az

építészet a palladianizmustól a francia-olasz hatásra megszületett klasszicizmusig.

Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699-1753) arisztokrata származású és a porosz uralkodó barátja volt. A karriert a hadseregben kezdte, majd festőnek és építésznek tanult a berlini akadémián. A harmincas évek végén Rómába, Velencébe, és Firenzébe került, tanulmányútra. Ennek volt köszönhető, hogy a potsdami Sanssouci kastély ovális márványterme 1740-ben már bizonyos klasszikus hatással jelent meg. A rokokó dinamikájával szemben az ovális térforma összefogó jellegű lett. A páros korinthuszi oszlopok között megjelent nyílások és falfülkék klasszikus részletekre törekedtek.

Azt előbbinél látványosabban érvényesült a változó kor a berlini Opera tervénél, szintén 1740-ben. Knobelsdorff a palladianizmus korai hatásaként kiemelt, klasszicizáló portikusokkal kihangsúlyozott, egyszerű, szimmetrikus tömegekkel tagolt homlokzatokkal érte el a kívánatos tagoltságot.

Nagy Frigyes tájékozottságára jellemző volt, hogy ismerte Colen Campbell, Vitruvius Britannicus című művét, illetve annak korábbi részkiadásait. Ezzel a kortárs angol építészeti eredmények hathattak példájukkal. Lord Burlington, *Fabrice Antiche diseguate da Andrea Palladio Vicentino* című, 1730-ban megjelent írása is segítette a palladianizmus németországi elterjedését.

A barokk és a klasszicizmus közötti építészeti hatásmechanizmust képviselte a potsdami új palota, *Johann Gottfried Buring* alkotásaként, 1760-ban. Vanbrugh és Hawksmoor, Howard kastélya déli oldalának hatására emlékeztetett. A kastéllyal szemben létesült francia *Jean Laurent Legeay* (1710-1786) kolonnádjá (Communs) klasszicizáló hatású volt. Legeay Maclenburg-Schverin-ben is alkotott. II. Christian Ludwig számára, a XVIII. század közepén Le Notre példája nyomán barokk és klasszicista vonású kertet készített.

J. Boumann és *J. G. Buring* által épített St. Hedvig, Berlinben, a század hetvenes éveinek elején, az antik Pantheont próbálta idézni amolyan reneszánsz épületek formai közvetítésében. A katolikus és Rómára utaló templom Nagy Frigyes vallási türelmét is szimbolizálta.

Carl von Gontard (1731-1791) Bayreuth-ból érkezett Berlinbe, s a francia Jacques Francois Blondel (1705-1774) hatása érződött munkáin. A század közepén járt Franciaország déli részén, Rómában, Nápolyban. A Sanssouci parkjában, a hatvanas évek végén, antik templomokat, kerti pavilonokat épített toszkán és korinthuszi stílusban, XVI Lajos kora modorában. 1770-ben létesült Gontard és G. C. Unger munkájaként a potsdami Brandenburgi kapu, mely a francia diadalkapukra emlékeztetett.

Gontard munkáját dicsérte a ion stílusban épült kolonnád a hetvenes évek végén, a berlini Alexanderplatz-on, mely később áthelyezésre került. A nyolcvanas évek fokozódó kalasszicizáló hatásaként a berlini egykori Gendarmenmarkt téren, a Berlinben sokat foglalkoztatott építész átépített két század elején épült barokk templomot. A téren szimmetrikus párban elhelyezett tamburos, kupolás épületek Soufflot, vagy Wren templomainak hatását valószínűsítették. Porosz változatuk még határozott stílusuk ellenére is megőrzött számos finom barokk részletformát. A templomok vertikális dominanciája is jelezte a barokk dinamikát. A tamburt övező oszlopsor még nem akart egységes felületként megjelenni, inkább követte a barokk kupolák tagoltságát. A németországi francia hatás Gontard mellett egyébként a drezdai Krubsacius, a berlini Langhans és a francia származású, de itt dolgozó du Ry munkáiban is érvényesült.

Ferenc, Anhalt-Dessau hercege építésze volt *Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff* (1736–1800). Az általa tervezett wörlitzi kastély, 1769–1773 között, az első tisztán palladianista felfogású villának épült. Erdmannsdorff, különben matematikus és filológus, 1761-ben került Itáliába, találkozott a francia Clérisseau-val, aki picturesque festőként vált ismertté, s hatott az angol Chambers-re és Adam-ra. Rómában beszélt a szintén ide látogatott elméleti szakíró Winckelmann-nal, aki 1755-ben és 1764-ben írta legjelentősebb műveit, jelentősen inspirálva a klasszicizmus folyamatát. 1766-ban, Nápolyban, Szicíliában, találkozott Sir William Hamilton-nal, aki etruszk szakértő és neves görög vázagyűjtő hírében állt. A XVIII. század végi építészeti változásokhoz legjobban értők közül került egyszerre többnek is hatása alá.

Már Erdmannsdorff kezdeti munkáinál is megjelentek Chambers és Adam tevékenységére emlékeztető interieur-ok. A wörlitzi kastély, Dessau mellett azonban vitathatatlanul az angol palladianizmust idézte. Egyszerű, zárt alaptömegre középen ráillesztett négyoszlopos portikus a palladianista tömegformálás alaptípusa. Az előlépcsővel megemelt és nagyobb ablakaival kihangsúlyozott bejárati szint a földszintes palota karakterével jelent meg. A mezzanin-szerű emelet visszafogottsága a horizontalitást érvényesítette. Az így jól érzékelhető és egyszerű geometrikus tömeg kellő kontrasztba került környezetével. Az angol tájkertben épült pavilonok 1790-ben, a divatos Pantheont, és Vénusz körtemplomot formázták. A Dessauhoz közeli Schloss Luisium épülete 1775-ből Erdmannsdorff késői alkotása, a szinte végletekig leegyszerűsített külső mellett inkább belsőiben jelentett értéket.

A francia születésű *Nicolas de Pigage* (1723–1796) Blondel tanítvány volt, járt Itáliában és Angliában is. A XVIII. század közepétől

Rajna menti nemesi kastélyokat épített. Schwetzingeni udvari színháza, Apollo temploma, fürdőháza stílusanulmánynak is megfelelt. Kerti pavilonnak épült Mosque épülete, romnak épített aqueductusa, a naív historizálás példái voltak.

Württembergben, *Philippe de la Guépière* (1715-1773), az uralkodó, Karl Eugen számára tervezte a Ludwigsburg melletti Monrepos kastélyt, a német barokkra jellemző tömeggel de a stílusában új, visszafogott homlokzattagolással. Dél-nyugat Németországban *Pierre-Michael d'Ixnard* (1723-95) tevékenysége volt fontos. Nimes-ben született és a század közepén került Párizsba. Tanulmányai után ő is német területre került, s a Fekete erdőben, a század második felében a bencés rendhez tartozó St. Blasien kolostort tervezte, egyszerű robosztus tömegelrendezéssel. A homlokzat részletformái az egyenes vonalvezetést, a klasszikus arányokat szolgálták. Nagyobb léptékű alkotása volt a koblenzi palota terve, a Rajna partjára. A trieri választófejedelem számára készült épületegyüttes a térkeretező beépítés példája volt, 1777-ben. A francia Jacques Ange Gabriel és M. J. Peyre hatása érződött rajta. Különben Peyre tehetséges testvére, Antoine Francois (1739-1823) követte D'Ixnard-ot a választófejedelem bizalmában, 1779-ben. Szintén ekkor, Trierhez közel épült a Mon Aise palota, *Francois-Xavier Mangin* alkotása. A nagyszloprendes ion portikuszos loggia Palladio és Gabriel hatását sejtette.

Strasbourgban és Frankfurtban tevékenykedett *Nicolas Alexandre Salins* (1753-1839). A frankfurti Villa Gontard 1799-ből sima klasszicizáló homlokzatával, ion portikuszos erkélytámaszával a francia könnyed empire befolyása alatt készült. Portugál születésű volt, de Párizsban tanult *Emanuel Joseph von Herigoyen* (1746-1817) közép és dél Németország szívesen foglalkoztatott építészre. Az általa készített regensburgi Kepler emlékmű, 1808-ból az angol kertekbe illő antik körtemplomok német példája lett.

A kasseli Friedrichsplatz térfala hosszú évtizedekig épült. Az építészeti hangsúlyt megadó Museum Fridericianum, *Simon Louis du Ry* (1726-1799) alkotása a század hetvenes éveiben létesült. A du Ry család hugenotta menekültként érkezett német területre, s a XVIII. század során, három generáción keresztül is képviselte a francia építészeti németországi elterjesztését. A síkszerűen érvényesülő térfalból kiálló hatoszlopos ion portikusz a palladianizmusra és a fejlett klasszicizmusra jellemző tömegalakítást példázta. Az időben közeli barokk csupán a részletek díszítésében mutatkozhatott meg. Du Ry alkotása volt még a kasseli téren az Elisabethkirche, szintén a hetvenes évekből. A térfal további alkotásai a következő évszázad húszas éveiben, *Johann Konrad Bromeis* (1788-1834) irányításával készültek.

A kasseli Wilhelmshöhe kastélya, *du Ry és Heinrich Jussow* (1786-1792) alkotása. Itt is az építészeti tengelyek mentén szerveződő, de tér és tömegalkotó palladianizmus és az antik részletformák érvényesítésére törekvő klasszicizmus harmóniája érvényesült. Wilhelmshöhe közelében létesült Löwenburg, 1790-ben Heinrich Jussow tervei szerint. A középkori vár karakterét megjelenítő épületegyüttes képében az angol picturesque, például az Adam nevéhez fűződő, akkor befejezett Culzean kastély hatása ismerhető fel.

Szászország fővárosába, Drezdába, Kasselhoz hasonlóan szintén a hugenotta Jean de Bodt (1670-1745) és Zacharias Longuelone (1669-1748) hozta el a francia klasszicizáló későbarokk építészeti eredményeit. Ekkor Erős Ágost választófejedelem (1694-1733) volt hatalmon, s Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736) képviselte a barokk hagyományokat. A harmincas évek változásaira az is jellemző, hogy a német klasszicizmus elméleti vezéralakja, *Johann Joachim Winckelmann* (1716-68) Drezdába költözött, itt írta az ötvenes-hatvanas években a "*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*" és "*Geschichte der Kunst des Altertums*" című művét.

A tényleges drezdai változások Winckelmann elképzeléseit csak lassan követték. Ebben a meglévő ragyogó barokk környezet is szerepet játszott. További eredményeket ért el *Friedrich August Krubsacius* (1718-89) jelentős elméleti írásában, amelyet "*Betrachtung über den Geschmack der Alten in der Baukunst*" címmel, 1745-ben írt. Befolyásos professzora volt a drezdai akadémiának, s a barokktól a palladianizmusig terjedt vizsgálódása.

A megvalósult átmeneti formákat képviselte a drezdai *Annakirche*, a hatvanas években, *Johann Georg Schmid* (1707-74) műve. Jelentősebb klasszicista eredménnyel volt drezdai születésű *Christian Traugott Weinlig* (1739-99) aki Párizsban és Rómában is járt, az utóbbi helyen Winckelmann-nal, s számos útirajzot küldött vissza a drezdai Akadémiának. Pilnitz melletti kínai stílusban épült kastélya már *III. Frigyes Ágost* (1763-1827) számára épült, de a környezet továbbra is befolyásoló hatású volt. A barokk környezet továbbélése ellenére a legkorábbi német angolkertek a szász Drezdában születtek.

Az átmeneti próbálkozások példáját Brunswickban a *Schloss Richmond* képviselte, 1768-ból, *Karl Fleischer* (1727-1797) tervezte. Az első pillanatra rokokó hatású kastély Augusztina hercegnő számára készült, aki a walesi herceg lánya volt, s ide ment férjhez. Az ovális belső tér, az íves sarokrészlet barokkos játéknak is tűnhetne, de itt is látható volt, hogy a határozott geometria, az egyszerű tömeg és tér érvényesülése már általánossá vált.

Lehetne a további különböző német területek építészeti átalakulását taglalni, de ez a sokszínűség a klasszicizmus kialakulásával hamarosan polarizálódni kezdett. A személyekhez, véletlen eseményekhez kötött változások helyett átfogó területi sajátosságok alakultak ki. Poroszország és Bajorország gazdasági és kulturális vezető szerepe mellé hamarosan Szászország is csatlakozott.

A historizálás elterjedése (1800-1850)

A klasszicizáló és gótizáló romantika Angliában

Amíg a kontinensen a klasszicizmus elterjedésével bizonyos uniformalizálódás érződött, addig Angliában sokoldalú építészeti változatos épületeket terveztek. Ez a sokféleség végül is be tudott illeszkedni mind a klasszicizmus, mind pedig a középkori formákat idéző romantika gondolatvilágába. Itt nem volt kötelező személy, iskola, vagy divat szerint egy stílusban tervezni, nem voltak követendő irányzatok. Az angol építészek már a XIX. század elején váltogatták a stílust, szándék szerint, épületektől függően.

Az angol *John Soane* (1753-1837) érdekes képviselője a korszak építészetének. A palladianizmus korából indult, alaposan megismerte az antik építészetet, stílusa azonban mégis egyedülálló volt. Feltehetően hatással volt rá Boullée és Ledoux tevékenysége, de épp olyan súllyal játszhatott közre saját eredetisége is. A XVIII és XIX. század fordulóján általa tervezett londoni **Bank of England** egyes belső részletei a század fordulóján az antik katakombák tagolatlanságát idéző, nyers, monumentalitásra törekvő szándékkal készültek. E jelek alapján Boullée, Ledoux és társaik angliai hatásaként is értelmezhetjük elképzeléseit. Soane egyénisége érthetőbbé válik, ha **saját házának** homlokzatát, vagy alaprajzát is megvizsgáljuk. Rokon volt francia elődeivel a lélektani hatások keresésében, de sajátos volt a rendszerező, architektónikus szerkesztésében. Ő is számításba vette a fények hatását, viszont tisztában volt a részletek szerepével is. A lakóépülete Londonban a XIX. század első évtizedeiben létesült. Az architektúra szimbólumaiként jelentek meg a külsején ívek, párkányok, lizénák, kő és téglafelületek. Az igazi érdekességet az előkelő finomsággal, de mégis határozottan visszalépcsőző főhomlokzata jelenti. Ünnepelessége és átgondoltsága méltó lakójához. A belsőknben is többször alkalmazott ívelt felületeket, kis ívmagasságú térboltozást. Ezekkel az íves összemetsződésekkel eltért a klasszicizmus merev szerkesztésmódjától.

A XIX. század első fele angol építészetének a legjelentősebb képviselője *John Nash* (1752-1835) volt. Ezt merész dolog kimondani, hiszen sok neves alkotó közül lehetne választani. A gótikának és a klasszikus kultúrának egyaránt jó ismerője volt. Kalandos életút után a század utolsó éveiben került csak Londonba. Kertépítészettel kezdett foglalkozni, majd vidéki rangos várkastélyokat tervezett festői, középkorra utaló stílusban. A

későbbi IV. György sokáig régensként működött az idős király mellett, s támogatta az építészetet. Nash a régens pártfogoltjaként a kor legjelentősebb megbízásait nyerte el.

Vidéki épületei közül néhányat megemlítve fel lehet ismerni, hogy amíg tucat számra tervezték mások a kor középkori ízlésű kastélyait, Nash minden egyes feladatánál kissé más megoldást alkalmazott. Például *Cronkhill* (Shropshire) a század első éveiből reneszánsz hatású volt. Vagy *Luscombe Castle*, Devon-ból inkább a vidéki udvarházak stílusát kereste. Az alaprajzok mentesek voltak a barokk szimmetriájától és a kor életmódjának megfelelően a funkcionális kapcsolatok is észrevehetőek. Nash meglepően előremutató alkotása az 1809-ben készült Somerset-beli *Blaise Castle*. A népies, középkori karakter mintegy fél évszázaddal előre vetítette az angol építészek gondolkodását.

Nash templomépítészete az angol romantika sajátos ellentmondását hordozta, amely során a sík homlokzatú, vagy határozott geometriájú fő tömeget, a középpontot hangsúlyozó, magasba törő toronnyal egészítették ki. A vízszintes és függőleges ellentéte a klasszikus és gótikus hagyományokat egyeztette. Például az "*All Souls*" templom, a század húszas éveiben, Londonban mindezt klasszicizáló részletformák alkalmazása mellett tette. Először James Gibbs templomainál volt felfedezhető a XVIII. század első felében, például a londoni St. Martin in the Fields, vagy a St. Martin le Strand esetében. Ez a megoldás ismétlődött meg *William Henry Inwood* (1794-1843) londoni *St. Pancras* templománál, mintegy száz évvel később, már tiszta klasszikus részletekkel .

Nash a század második évtizedében tervezte Brightonba a **Királyi Pavilont**. Valóban egyedi alkotás, semmihez sem volt hasonló. A hely a királyi család pihenőhelye volt, s valami különlegesre volt szükség. Az Indiáról, India építészetről készült kiadványok, grafikák eljuttatták a szigetországba a mesés kelet titkait. Már néhány évvel korábban indiai stílusban kezdte tervezni a királyi nyaralót egy Humphrey Repton nevű építész, majd a tervet Nash folytatta. A historizálás természetrajza szerint az épületnek mindig az alkalomhoz kell öltöznie. India az angolok számára a kalandot, a romantika izgalmas színterét, a birtoklandó mesevilágot jelentette. Egy angol királyi nyaraló épületet indiai ruhába öltöztetni nem okozhatott Nash-nak különös gondot. Az alaprajzi elrendezés érezhetően funkcionális volt. Reprezentatív belső tere és tömegformálása is additív jellegű volt, mindehhez a környezettel való laza kapcsolat járult. Bár mindez valamennyi jobb korabeli villaépület, kastély sajátja volt, de az indiai, vagy az annak tartott stílus korlátlan érvényesülése a külsőben, azonban tanulságos. Feltehetően nagy mesterségbeli tudás kellett a hagymakupolák megszerkesztéséhez, a gótika finomságához hasonlítható homlokzatokhoz. Jelezte, hogy már Nash korában megszületett az az építészeti virtuozitás, mely meggyőzően tudott bánni a választott formaelemekkel. A választás még egységes volt, egy bizonyos épülethez egy bizonyos stílust választottak. Az épület szimbolikus értékű volt egészében és részleteiben. A konyhabelsőben megformált pálmafa formájú oszlopoktól kezdve a hagymakupolás sziluettig ugyanazt a célt szolgálta: egy kis

indiai hangulatot varázsolni a pihenő királynak.

Nash a húszas évek végén bővítette, és belsőben módosította a Londoni *Buckingham* palotát. Ekkor szemelték ki az uralkodó fontos székhelyévé. Eredeti állapotában a XVIII. század elején épült, az akkori király a század második felében szerezte meg. Számos neves építész foglalkozott vele, reprezentatív formájában Nash építette ki. A barokkos épülettömeg Nash-ra jellemző részletekkel egészült ki.

John Nash főműve, mely máig is a halhatatlanok közé emeli, London város rekonstrukciójában való részvétele volt. Rekonstrukciót kell mondani, mert a középkori településszerkezet nem volt képes a világbirodalom központjaként működő főváros reprezentációjának kiszolgálására, s komoly építési munkák kezdődtek annak átépítésére.

Ekkor már létezett Párizs sugárútjainak példája, s az európai városokban, Rómától Szentpétervárig hasonló gonddal küzdöttek.

London sajátos helyzetben volt. Legendásan zsúfolt és egészségtelen külvárosok és a nem kevésbé kellemetlen belváros is várták a sugárutak adta friss levegőt, a könnyebb közlekedést. A korra jellemzően a természetesen kialakult és bonyolult utcarendszert egy új útvonallal akarták átvágni, hogy a városközpontot mind könnyebben kössék össze a város szélén létesítendő zöldterülettel, angol tájkerttel, a *Regent's Park*-kal. Ez Párizsban az adottságok révén könnyen megtörténhetett, de London esetében talán a bonyolultabb telekvizonyok miatt a helyzet nehezebb volt. Az új útvonal, a *Regent street* teljes hosszában érintkezve a változó településszerkezettel, kiemelt pontokon kapcsolódott ahhoz. Tehát nem lehetett olyan sugárút, mint a Champs-Élysées, vizuális értelemben vett osztása sem szabadon választott arányoktól függött, hanem a városszerkezet adottságaitól. A londoni reprezentatív útvonal szakaszonként változó karakterű lett. A szakaszok végpontjain kiemelt jellegű keresztirányú forgalom csatlakozott rá.

Nash elsősorban az építészeti formálásban vett részt. Az útvonalat kísérő épületek a historizmus szabályainak megfelelően térfalszerűen magasodtak. A kiemelt keresztutcák csatlakozásánál terek képződtek, melyek többnyire centrális kialakításúak voltak. Az útvonal mentén fellazuló városszerkezetet követve ezek a terek egyre könnyedebb formájúak lettek. Sajátos angol útvonalszervezés alakult ki, melynek a gyökere valahol a bath-i "*circus*" és "*crescent*" épületek megszületésénél keresendő. Az ismert térformákhoz London esetében a "*square*" és a "*terrace*" járult. Az előbbi többnyire négyzetes, zárt sorú épületekkel határolt tér, az utóbbi zöldterületre tájolt, általában egyenes, sorházszerűen kialakított épülettömeg. A londoni sajátosságot a valamennyi térforma céltudatos felhasználása jelentette úgy, hogy a zártabb, merevebb tér a belvárosi oldalon, a sűrűbb beépítésben, a lazább, zöldterületre tájolóható épület pedig a Regent's Parkra nézett.

John Nash sokat tervezett. Néhány épületét fel kell sorolni. A "*The Quadrant*", "*Cumberland Terrace*", "*Chester Terrace*" hosszú, térfalként működő tipikus londoni épületek. Az 1830-ig épülő, városképileg meghatározó

együttes felveti a historizálás újabb minőségi átalakulásának lehetőségét. Eddig ugyanis egyes épületekről volt szó, melyek önmagukban képviseltek funkciót, formát, stílust. A részletek és az egész kapcsolata a stílus diktálta léptéken belül maradt. Azonban a londoni "térfaalak" már szokatlan mértékűek voltak, s rajtuk változatlanul megjelentek a részleteképzés stíluslemei. Szétvált tehát a funkció igényelte alapforma, az épület tömege és a homlokzatképzés. A kialakult homlokzati térfa a választott klasszicizmus részleteivel tagolódva szinte már bármekkora lehetett.

Mint látható volt, a XVIII és XIX. század során Angliában a klasszicizmus a középkor, a gótika "árnyékában" a kontinensen történő fejlődéséhez képest sajátos utat tett meg. Korai, kevésbé érett megjelenése után hamarosan virtuóz stílus-kavalkáddá változott. Stílustiszta megjelenése számos volt ugyan, de az angol példák mindig a különlegességükkel hatottak Európára.

Érdekes volt például *Henry William Inwood* (1794-1843) tevékenysége. Templomai James Gibbs és John Nash hatására a klasszicizmus tömegalakítását ötvözték a hagyományos egytornyos megoldással. 1819-ben járt Görögországban és a stílustisztaságot kedvelte. 1827-ben tapasztalatait "The Erechteion" címmel adta ki. Apjánál tanult, több közös művük is született. A londoni *St. Pancras*, a *St. Peter*, a *St. Mary* és az *All Saints* templomok képviselték, a XIX. század első évtizedeiben, a később az Egyesült Államokban is ható építészetet.

Az angol klasszicizmus utolsó jelentős alakja *Robert Smirke* (1780-1867) volt. A Covent Garden színház egyik átépítését 1808-ban végzi, ő még szigorú görög stílusban. Főműve a **British Museum** volt, 1823-ban. Ekkor a múzeum még új funkció volt az építészettörténetben. Közgyűjtemények eddig is voltak, ismert az uralkodók gyűjtő szenvedélye, de a nemzet egyenrangú polgárai számára most építettek először múzeumot. Európában szinte egyidőben létesültek az első múzeumépületek, több-kevesebb sikerrel formálva az alaprajzi rendszert, a külső megjelenést. A British Museum korai megjelenésével és stílustiszta görög ión architektúrájával mutatott példát. Jelentősen befolyásolta egyrészt a múzeumok elterjedését, másrészt a múzeumokra jellemző stílust. Megjegyzendő, hogy a ión oszloprend itt is térfaalak tagoló formában jelent meg, bármennyire pontosak is voltak az antik tagozatok, az épület egésze a kor szintjén jól használhatónak készült.

Mint már többször említésre került, a középkor építészeti hatása Angliában a XVIII. és XIX. században folyamatosan jelen volt. Még az angol barokk korában, a londoni *St. Paul* székesegyház tervezője, *Sir Christopher Wren* is alkalmazott gótikus formákat. A gótikát "kecsesnek és díszesnek" tartotta. Szintén a barokk építészet korában élt *Sir John Vanbrugh* (1664-1726), aki színpadi szerző és építész volt egy személyben, egyesek szerint inkább csak kalandor, egy különc, vagy zseni. Különösebb előképzettség nélkül, Malborough herceg számára 1705-től tervezte a hatalmas Blenheim Palace-t, az angol barokk minden pompájával. Ekkor már királyi építész volt.

Saját háza tervezésénél, *Blackheath*-ban, 1717-ben mégis a középkor stílusait alkalmazta. A romantikus érzés már a barokk korszakban megjelent, de mint a reprezentáció része. A francia Versailles vagy az osztrák Schönbrunn parkjaiban a rokokó hatású tájkert, múrom, gloriette, állatkert, paraszttudvar, növényzetből kifaragott labirintus színesítette a társasági szórakozás lehetőségeit. Vanbrugh azonban hitelesen alkalmazta a romantika elemeit. A gótikát az épületekhez méltónak, férfiasnak tartotta. Gondolatait összefoglalva festői esztétikáról beszélt, és az építészeti formákat asszociatív hatásukkal értelmezte. Az épület tájkert értelmezése szerint a tájjal együtt érvényesülhetett csak. Szorgalmazta a középkori emlékek méltó megbecsülését.

Amíg Vanbrugh főleg ösztönösen vonzódott a gótikához, a következő nemzedék képviselője, *Horace Walpole* (1717-1797) a stílust csupán "változatos szépsége" miatt alkalmazta. Romantikus regényt írt, műgyűjtéssel is foglalkozott. Főműve, **Strawberry Hill** 1750-ben a fejlett gótika formai hatására épült. Nem volt szó szerkezetiségről, magas térarányokról, csupán az igazi gótikában elengedhetetlenül szükséges festői bordanyalábok grafikai hatását próbálta mind pontosabban felidézni. Bár tanulmányozta a meglévő emlékek részleteit, de végső soron a kortárs rokokó egy variációjaként, elsősorban látványt tervezett.

A XVIII. század közepétől mind több könyv, tanulmány foglalkozott a középkor stílusával, a gótikus építészet esztétikai értékeivel. A középkori formáit rendszerbe foglalni nehezebb volt, mint a klasszicizmusét. Az antik historizálásánál a kritikusok igényesebbek voltak, az alaposan kikutatott és tudománnyá merevedett alaktantól eltérni a stílustiszta korszakban főben járó bűn volt. Ugyanezt a gótikus historizálásra nem lehetett mondani, hiszen a középkor ötletszerűen formagazdag, s a részletek megismerése is jócskán hátra volt még.

Walpole felület dekoráló stílusával bizonyos mértékig szemben állt a palladianizmusnál megismert *James Wyatt* elképzelése. Nevet akkor szerzett, amikor a gótikával kezdett foglalkozni. Főműve, a **Fonthill Apátság Wiltshire**-ből, a XIX. század elején, a gótika részletképzését próbálta egyeztetni a kor teralakításával. Bár Wyatt a stílust alaposan ismerte, de nem rugaszkodhatott el az épület XIX. századi szerkezetétől, az eltelt évszázadok alatti fejlődéstől. A külsőben festői volt. A belsőben, különösen a díszes galériában virtuóz módra applikálta a falra, födémre a tölcsérboltozatokat, de az egész épületet mégsem tudta tökéletesen gótikussá tenni. Az építőtechnika lett más. Templomot, amennyiben építészeti szerkesztésmódjában a középkori módszereket követték, szinte tökéletes stílusban készítették. Minden más épület magán viselte a XIX. század technikáját. A romantikus hangulat csupán a felületalakításból áradt.

Talán a szigetország háborítatlansága folytán, vagy az épületek gondos karbantartása miatt a XIX. században és azóta is még jócskán látható eredeti, középkori építésű épület. Az angol romantikus építészet tehát szervesen beleilleszkedett a tájba,

a meglévő épületállományba. A század első felében sorra épültek az eredetitől alig megkülönböztethető építmények, amelyek sokszor vagy tökéletességükkel, vagy túlzott festőiségükkel árulták el magukat, bizonyítván a "Gothic revival" az angol gótika újjászületését. Hamarosan két irányban fejlődött tovább az angol neogótika. Az egyik a stílust próbálta mindjobban megközelíteni. A történeti részletek megismerését, a tökéletes gótikus formákat, majd a kialakult szabályok variációkkal történő felbontását figyelhetjük meg. A másik irányzat csak nagy vonalakban próbálta követni az újra felfedezett hagyományokat. Pontos historizálás nélkül is eljutott a középkori hangulat érzékeltetéséig.

A hosszú névsorból csak néhányat lehet megemlíteni. *Anthony Salvin* (1799-1881) John Nash tanítványa volt, majd középkori várak rekonstrukciójára specializálta magát. "*Scotney*" kastélyánál, Kentből, az itt szerzett tapasztalatokat használta fel a század harmincas, negyvenes éveiben.

Az anglikán egyház is szorgalmazta a gótikus stílus alkalmazását. A sokszor foglalkoztatott *William Butterfield* (1814-1900) sokszínűen, gyakran sajátosan, nem mindig pontosan értelmezte a történeti ismereteket. Gloucestershire-i plébániája *Goalpit Heath*-ban, a negyvenes évek közepén, színes téglarchitektúrával próbált az egykori színharmóniának megfelelni. Egy évtized múlva Yorkshire-i *Balderby Village*, a középkori egyszerűségű vidéki háztípusok sorába illeszkedett. Valamivel később viszont az oxfordi *Keble College* kápolnája külsőben, belsőben stílustiszta gótikus historizálás volt.

John Loughborough Pearson (1817-1897) igazi gótikus szerkezetet, kőboltozatot próbált építeni. *St. Mary* temploma a yorkshire-i Dalton Holme-ből stílushűen követte az előképeket. Szintén az ötvenes évek végén tervezte a *St. Peter* templomot, a londoni Vauxhall-ban. Viszonylag kevés eszközzel, a torony formájával, mérműves ablakokkal, robusztus arányokkal dolgozott.

Az idős korára főnemesi címet szerzett *Sir Georg Gilbert Scott* (1811-1878) mintegy 750 terv alkotója volt. Középkori templomokat restaurált, a szerzett ismereteket számos jelentős megbízásánál kamatoztatta. Meg kell említeni a *hamburgi városháza* pályázatát az ötvenes évekből. Az északnémet gótikus városházák típusa született újra a XIX. században. Az egyik legjelentősebb műve a **St. Pancras pályaudvar** hotelszárnya Londonban a hatvanas évek végén. A hatalmas épület a pályaudvar építészeti eltakarását szolgálta, pompás gótikus függönyként. Épületeinek léptéke ekkor már sokszor meghaladta az egyszerűen áttekinthetőt. A történeti tagozat valóban csak homlokzattagoló elemmé vált.

Georg Edmund Street (1824-1881) Észak-Itáliában járt tanulmányúton, és Scott tanítványa volt. Színes téglarchitektúrával gazdagította a londoni *St. James-the-Less* templomot az ötvenes évek végén. Ekkor már állt a templom, plébánia és iskola épülete *Boyne Hill*, Maidenhead-ben, mely a középkor esetlegességével szerveződött épületegyüttessé.

William Morris és Philip Webb, az angol századforduló két meghatározó alakja is dolgozott irodájában.

Richard Norman Shaw (1831-1912) is volt Street munkatársa. A nagy teoretikus, John Ruskin hatására művelte a viktoriánus gótikát. *Bradfordi Tözsde* (Yorkshire, 1864) készített terve a nagy épülettömeg középkori részletformákkal történő felbontását mutatta be. Már a hetvenes években, *Adcote* épülete, Shropshire-ben is a több, egyenként jól megformált épület sorolásával született. Munkái már nem a gótika részletgazdagságát, inkább a középkor egyszerű és súlyos tömegeit idézték. A festői, romantikus ábrázolásmód elgondolkasztó, funkciót is hangsúlyozó építészévé vált.

Az angol gótizáló romantika mestereinek neveit sorolva, a felületornamentikától a középkort újraértékelő angol századfordulóig nagyon sok példát lehetne hozni, de egy építész szerepét ki kell hangsúlyozni. *Augustus Nothmore Pugin*-ról (1812-1852) van szó. Francia származású volt, saját apjától tanulta a gótika szeretetét, aki még az előző század végén került Angliába és John Nash mellett dolgozott. Pugin tehát a legjobb helyről szerezte az építészet iránti motivációt. Pugin szerint a gótikus stílus nem formák rendje volt, hanem filozófia és hit kérdése. Valóban stílustiszta historizálást művelt, legyen szó a profán Staffordshire-i Alton Castle épületéről, a Lancashire-i Scarisbrick Hall-ról, vagy templomairól, például a híres St. Giles in Cheadle Staffordshire-ben. Mindezeket a harmincas-negyvenes években építette.

Elméleti munkákat is írt, melyekben a középkori s gyakran a kortárs - építészetet elemezte. Valójában a korszerű építészetet kereste, s azt a gótika építészeti filozófiájában találta meg. Gondolataiban eljutott a szerkezet és a használhatóság fontosságához.

A régi Westminster palota 1934-es leégése után új parlamentet akartak építeni. *Sir Charles Barry* (1795-1830) nyerte meg a pályázatot. Ő inkább a neoreneszánsz mestere volt, ezért érthető, hogy az új angol parlament építéséhez megkívánt gótikus stílus miatt megkérte munkatársát, Pugin-t a közreműködésre. A gótika alapos ismeretével a parlament épületek egyik nagyszerű, korai példáját alkották meg. A Temze partján húzódó hatalmas épülettömb jó érzékkel tagolt. Távolabbról a sajátosan angol középkorra utaló tornyok, közelebről pedig a karakteres vertikális osztpa a homlokzatot. Az arányok, a kielélt tagozatok, mérművek és profilok Pugin tehetségét dicsérték.

Az angol parlament méreteivel messze túllépte a példának vett középkor épületeinek arányait. A pontos historizálással szemben fontos építészeti szempont volt a folyópart felőli térfalszerű látvány, a toronymotívumok változatossága. Az elképzelt középkori London egy darabja jött létre a mesteri építészeti tagolás következtében.

Klasszicizáló és gótizáló romantika Franciaországban

Az angol romantikában főleg a klasszicizmust és a romantika gótikát idéző példáit láttuk. A klasszicizmus vagy a palladianizmusra épült, vagy pedig később stílustisztaságra

törekedve többnyire az antik görög architektúrát tekintették példának. Franciaországban a helyzet más volt. A polgári forradalom heves történései radikális változásokat okoztak az építészetben is. Az öntudatos polgárság erős és hatalmas államot akart szervezni, s ezt csak látványos építészettel lehetett kifejezni. A francia klasszicizmusban inkább a római példákat használták fel. Angliában a gótikus és az antik újjászületés párhuzamos jelenség volt. Franciaországban a barokkból fokozatosan született meg a klasszicizáló historizmus. Elsősorban elméleti szinten, a gótika is elismert stílus maradt. A középkor kevésbé a hagyományok miatt, inkább filozófiai szempontból lett érdekes.

A francia klasszicizálás stíluszta változata a párizsi reprezentatív építkezések során valósult meg. Ilyen volt a párizsi Champs Elysées sugárút létrejötte, mely áthelyezte város súlypontját a Szajna jobbpartjára. *Alexander Pierre Vignon* (1763-1828) által klasszicista stílusban áttervezett **St. Madeleine** templom, az úgynevezett kistengely részeként működő Rue Royale-lal együtt alkotott egészet. Mint ismert, az épületet Contant d'Ivry kezdte el építeni, még a XVIII. század közepén.

A napóleoni idők elején a félbe maradt épületet egyfajta pantheonként, dicsőség csarnokaként akarták befejezni, s a kiírt pályázat nyerteseként, engedve a megváltozott divat szerinti stílusnak, Vignon egy peripteroszt tervezett. A klasszikus építészet szabályai szerint a homlokzatot szelvényben nyolc és hosszában tizennyolc római korinthuszi oszloppal alakította ki. A részletformák is követték a klasszikus előképeket. Az épület megjelenése szempontjából fontos, hogy az épület jól körbejárható, oszloprendjére jól rá lehet tekinteni. A természetben állt klasszikus templomok hatását idézte. Halála után az építkezést Jean Jacques Marie Huvé fejezte be.

Talán a legismertebb példái a napóleoni klasszicizmusnak Párizs diadalívei. Több szempontból nevezhetők tiszta stílusúnak. Egyrészt funkciójuk szerint valóban diadalívek voltak. Másrészt eredeti antik római emlékek szolgáltak mintául. Harmadrészt részleteikben is az antik hagyományokat idézték.

A St. Medeleine templom építésének folytatásával szinte egy időben emelték a *l'Etoile* téren a **Diadalívet**, *Jean Francois Therese Chalgrin* (1739-1811) tervei szerint. Chalgrin a kialakuló francia klasszicizmus nagy mestereinek, Boullée és Servandoni tanítványaként hosszú és sikeres életpálya zárásaként fogott a feladathoz. Az antik, egyenlítésű római Titus diadalív egyszerűségét ötvözte a XIX. század grandiózus léptékével. Méreteire jellemző volt az ötven méteres magasság, s kapuzata magassága is majdnem elérte a harminc métert. Eredetileg a Bastille helyére tervezték, de az új sugárutat arányosan osztó kör alakú téren szervezettebben illeszkedett a párizsi nagy építészeti tengely nagyvonalú kompozíciójába. Ez a terület sokáig a város külterületének számított, s a Diadalív, mint egy kapuzat fogadta a látogatót. Részleteiben díszesebb az antik előképeknél, híres díszje a Francois Rude dombormű. A francia nemzeti érzés szimbóluma építésének befejezése, Chalgrin halála és a Bourbon restauráció után fejezték be.

A Diadalív ellenpontjaként magasodik és azzal közel egyidőben épült az egykori Carrousel téren emelt háromnyílású diadalív, a **Carrousel ív**. *Pierre Francois Leonard Fontaine* (1762-1853) és *Charles Percier* (1764-1838) alkotása. Ez az 1806 és 1808 között létesült építmény is a római diadalívek, pontosabban a Septimius Severus ívének szerkesztését vette alapul. Egy, vagy háromnyílású diadalív többször előfordult a historizmus korában. Párizsban, még 1674-ben épült a háromnyílású Porte Saint-Martin, Pierre Bullet alkotása. Nem messze tőle az ugyanekkor készült az egynyílású Porte Saint-Denis, Francois Blondel közreműködésével. A XIV. Lajos dicsőségére készült emlékek, a barokk kor ellenére, monumentálisak voltak, de a Napóleon korának stílustisztaságát megközelíteni sem tudták, nem is szándékozták.

Percier és Fontaine a kor sikeres építészpárosa volt. Mindketten a kiváló tanító hírében álló fiatalabb Peyre műtermében kezdtek, aki 1819-ben az "Ouvres d'Architecture" című munkájával lett híres. Fontaine Heurtier követője volt, Percier pedig Leroy tanítvány. Mindketten jártak Rómában. Visszatérve főleg antik római stílusú épületbelsőket terveztek. 1801-ben jelent meg a "Recueil de décorations intérieures" című művük. Számos más kiadvány mellett a Malmaison, a Tuileriák palotája és a Louvre belsőépítészeti munkáit végezték. Nagy léptékű alkotásuk volt a Louvre mellett elhaladó és a Champs Elysées forgalmát levezető **Rue de Rivoli**. Az 1801-ben elkezdett nagyszabású építkezés egységes homlokzattervezése jellemző volt korára. Bár a földszinten végtelennek tűnő íves árkádsor követte az utat, de a négyszintes és tetőtérbeépítéses térfal kialakítása a fejlett francia klasszicizmus gondolkodását követte.

Alexandre Theodore Brongniart (1739-1813) a párizsi Tőzsde építésze volt. Blondel és Boullée tanítványaként indult és sok lakóházat is tervezett. Az 1808 és 1815 között épült görög kereszt alaprajzú épület minden homlokzata azonos, korinthuszi oszlopsorral volt tagolt. Ezzel alaprajzában és tömegében centrális jelleget nyert. Az épület középpontjában lévő nagytermet felülvilágítóval tudták csak megvilágítani. Brongniart már nem görög templomot utánozott, hanem oszlopsoros homlokzatú épülettömeget hozott létre. A stílus egyszerű geometriája mellett a részletek is tökéletesek voltak.

A francia romanizáló és gótizáló romantika másképp jelentkezett, mint Angliában. A töretlen stílusjelenlét hiányzott. A karakteres reneszánsz, barokk, de főleg a XVIII. század végi forradalmi időszak a gótikus építészet átmeneti mellőzését hozta. A gótika reneszánszát és javuló megítélését néhány tényező azonban itt is elősegítette. Az egyik, hogy a romantika nemzetivé válása következtében a franciák is csak a saját történelmük felé fordulhattak. A hatalmas középkori katedrálisok megléte inspiráló hatással volt. Fenntartásuk a stílussal való folyamatos ismerkedést tette szükségessé. Természetesen számításba kellett venni a folyamatosan meglévő angol hatást is.

Victor Hugo 1831-ben megjelent, a párizsi Notre Dame-ról írt novellája a közízlés romantika éhségét szolgálta ki. Az irodalomban, képzőművészetben gyakori felfogás az építészetben 1840. után érezte hatását. Főleg a templomépítészetben

idézték szívesen a középkor fényét. *Charles Auguste Questel* (1807–1888) Nimes-ben 1835-ben tervezett, s a következő évtizedekben megépített, *Saint Paul*-nak szentelt neoromán temploma volt az egyik legkorábbi példa. *A. P. B. Lefranc* sírkápolnája Dreux-ban, még kereszt alaprajzú, kupolás épület volt 1842-ben. Hamarosan több, egy és kéttornyos hagyományos templom készült, a stílus tisztaság igényével. *H. C. M. Grégoire* (1791–1854) Perciertől tanult, s 1845 és 1851 között felépített *Rouen-i Saint Ouen* a stílus tisztá gótika példája volt. A *Guérin* testvérpár *Tours-i Saint Étienne* temploma 1869 és 1874 között ismét a román stílust használta fel.

A középkori historizálás tehát a lehető legpontosabb módon történt Franciaországban. Ez érthető volt, hiszen a másolandó részletek ott voltak az építészek közvetlen környezetében. A historizálásban akkor jelent meg új jelenség, amikor *Eugène Viollet-le-Duc* (1814–1879) a színre lépett. A Percier tanítvány Huvé és a korábban Durand, majd szintén Percier tanítvány Leclère műtermében kezdett. Életműve a század közepétől bontakozott ki és ekkor már nem a tökéletes utánzás volt a cél, hanem a középkori gondolkodásmód megértésével egy új építészet létrehozása volt fontos. Viollet-le-Duc már nemcsak historizált, hanem szellemében megmaradva, tovább akart lépni. Tevékenysége már sokszor a stíluskeverés, az eklektika kategóriájába tarozott.

A párizsi Notre Dame sekrestyéjét 1845 és 1850 között *Jean Baptiste Antoine Lassus*-sal (1807–1857) építették. Viollet-le-Duc-kal szemben Lassus többet tervezett stílushű román és gót templomot, mint például Moulins-ban, Párizsban. A francia neoromán és neogót templomépítők sorában még megemlíthető *Anatole de Baudot*, *Louis Jean Antoine Héret*, *Claude Naissant* és *Joseph Auguste Émile Vudremer*. Valamennyien a század hatvanas-hetvenes éveiben, tehát már a korai eklektika korában építettek. A templomaik a stíluskeverés korszakában is a stílus tisztaság példái maradtak.

A fejlett német klasszicizmus

A legtöretlenebb fejlődés talán a porosz területen volt érzékelhető. Mint ismert, kezdetben az építészetben erős angol és francia befolyás érvényesült. Később a porosz szellem és a markáns klasszicizmus hamar egymásra talált. Ennek hatása legkorábban *Carl Gotthard Langhans* (1733–1808) munkáiban mutatkozott meg. Landshutban született, Sziléziában. Itt is kezdett dolgozni, a század hatvanas éveitől kezdve. Dolgozott Itáliában, Franciaországban, Hollandiában és Angliában, tehát a klasszicista építész számára legfontosabb területeket megismerte. A nyolcvanas évek végén – értékelték tapasztalatait – magas állami hivatalt szerzett Berlinben. Korábbi munkái a francia Brongniart és Gondoin hatását viselik. Főművének tekinthető a berlini **Brandenburgi kapu**, mely 1789-ben – állítólag uralkodói nyomásra – diadalkapuként egy görög propylaea-t utánozott.

Általában a diadalívhez hasonlítható kapuzat a napóleoni időkben tipikus jelenség volt. A különösebb funkció nélküli építmény a stílus tisztaság igényével léphetett fel. Az alaprajzilag még barokk rizalitokat formázó alkotás tagozatai, oszloprendje megközelítőleg a dór stílus szabályai szerint készültek, jóllehet maga Langhans nem járt Görögországban. Már a kortársak is megállapították, hogy a dór jegyeket felmutató

építmény meglehetősen könnyed jelenség, az igazi klasszikus dór más volt. Langhans alkotása tehát a barokkos könnyedsége mellett a dór stílusról alkotott romantikus képet mutatatta be.

Langhans egyéb munkái közül a potsdami *Allami Színház* épületét kell megemlíteni, érdekessége folytán. Az 1795-ben épített épület még nem mutathatta be a későbbi színházépítészet eredményeit. Lényegében egy hosszanti épülettömről volt szó, amelynek a főhomlokzata képviselt csak különösebb stílust. Langhans itt a dórnál könnyedebb ión oszlopokat választott, de nem önálló rendben, hanem csak homlokzattagoló szándékkal. Feltűnő volt viszont általában a homlokzat szűkszavúsága, az említett ión oszlopok és az azokra terhelő párkányzat, timpanonon kívül más lényeges elem alig volt érzékelhető.

A porosz klasszicizmus másik korai képviselője *Friedrich Gilly* (1772-1800) volt. Apja, *David Gilly* (1748-1808) Langhans kortársa volt, s francia sorstársaihoz hasonlóan szintén hugenotta helyzetéből fakadóan vándorolt be Poroszországba. Ő még franciának volt számítható, jóllehet magas hivatalokat is betöltött új hazájában, de építésze végig franciás ízlést követett. Iskolát alapított, sőt építészeti tárgyú folyóiratot is elindított. Amíg *David Gilly* elsősorban szakmai szervező tehetségével tűnt ki, fia rövid élete során, a berlini klasszicista építészeti változások egyik sokat ígérő személye lett. Apja iskolájában is tanulva építész képzettséget szerzett. 1788-ban került Berlinbe, s számos neves építész kortársa mellett dolgozott. Tapasztalatszerző körútján Dél-Németországban, Franciaországban, Ausztriában, Angliában járt. Főleg csak tervek maradtak munkái közül.

Nagy Frigyes emlékére készítenő emlékműterve több szempontból mértékadó lett. A nagyvonalú terv a kora klasszicizmusnak megfelelően tengelyre felfűzött kompozíció volt. Egy antik római diadalívvel kezdődött, s obeliszkek sora jelölte ki a fő motívumra vezető irányt. A látványos együttes legfontosabb eleme egy mesterséges dombra, vagy inkább bejárható alépítményre emelt görög peripterosz templom, mely követte az említett kijelölt építészeti tengely irányát. Az egész tervből sugárzott a dicsőség és sorsszerűség érzése. A stílustiszta részlet keveredett a koncepció összetettségéből származó sokféleséggel, romantikus historizálással.

Az 1797-ben készült emlékműterv után egy évvel készítette el a *berlini nemzeti színház* tervét. Ezzel, korábbi próbálkozásaihoz képest is rendkívül fejlett építészeti felfogásról tett tanúbizonyságot. Talán már kevésbé a stílus volt fontos, inkább sémákba nehezen férő egyénisége tűnt elő. Az újdonságnak tűnő felfogás lényege az volt, hogy a színház jól szétválasztható funkcionális egységeit, az azokat burkoló épülettömegekkel érzékeltette. Nem akart az épületével valamely ókori épülethez hasonlítani, hanem az antik építészet vélt gondolkozásmódjából levezetve, az ésszerűség adta az architektúrát. A külső és belső együttes harmóniája egy nagyhatású, áttekinthető és jól érthető építészethez vezetett.

A színházépítészet korai fejlődési állapotára volt jellemző a terv. Ekkor a színház, mint új és használható középület került bele a közvélemény tudatába, a színház reprezentatív szerepe még jórészt ismeretlen és kihasználatlan maradt. Ez kitűnt a terv tömegarányaiból, kikövetkeztethető volt a belső tereiből. Érzékelhető volt az előcsarnok, nézőtér, színpadtér, hátsó színpad egymásba kapcsolódása.

Gilly rövid élete során kiváló érzékeléssel folytatta a Boullée és Ledoux korában kimunkált alkotói módszert. Akkor még az épület belső funkciójából következett a külső megjelenés, s nem vált szét a belső használhatóság és a külsőben látható homlokzat és részleteinek stílusadta uniformizáltsága. Megjegyzendő, hogy a korai funkcionális építészetet követő későbbi stílusépítészet végső soron nem visszalépés, hanem csak a formai részletek megnövekedett fontosságát jelzi. Gilly ötlete egyrészt közvetlen kortársaira hatott, támogatva a porosz klasszicizmus geometrikus kötöttségű irányzatát, másrészt a jóval később jelentkező funkcionalizmus számára szolgáltatott példát, segítve annak megszületését.

Gillyhez családi kötelékkel kapcsolódó *Heinrich Gentz* (1766-1811) tervezte a *berlini pénzverde* épületét, 1798-ban. Gentz is eltöltött több mint három évet Rómában, tanulmányozta a görög templomokat Szicíliában. Bejárta Nyugat-Európát, megismerve a korai francia klasszicizmust. Gillyt követve, épületénél tudatosan vállalta az egyszerű épülettömeg és az antikizáló díszítés harmóniáját.

Peter Speeth (1772-1831) 1811-ben tervezte a sokat idézett és furcsa würzburgi épületét, mely kezdetben *laktanya* volt, később börtön lett. Speeth mannheimi volt, Georg Weibertől tanult és Nicolas de Pigage mellett dolgozott. A német klasszicizmus francia irányultságú változatát művelte. A würzburgi épület funkciójából adódóan zárt volt, ezért különös feladatnak ígérkezett homlokzatának tagolása. Speeth a komor épületet egyedi módon öltöztette fel síkformákkal, textúraváltásokkal. A feladat adta formai szabadság mellett csak kevés stílusos elem került felhasználásra. Miután a funkcióból fakadóan nem volt rá szükség, a kor felfogásához illően a bonyolult díszítés is elmaradhatott.

A német klasszicizmus legjelentősebb képviselője volt *Karl Friedrich Schinkel* (1781-1841). Berlinhez közeli kis faluban, Neuruppinben született, apja tanító volt. Hamarosan Berlinben folytatta tanulmányait. 1798-tól kezdve *David Gilly* támogatását élvezhette, járt iskolájába, szoros barátságban került a Gilly családdal. kölcsönös rokonszenv ébredt ő és a közel egykorú *Friedrich Gilly* között, amely végleg meghatározta a fiatal Schinkel életpályáját. 1802-ben, amikor már önállóan kezdett dolgozni, munkáján könnyen észre lehetett venni a fiatal Gilly hatását.

1803-ban elhagyta a porosz fővárost, s jó építészhez illően Itáliába került. Saját bevallása szerint is valójában Szicíliában szerette meg az antik görög építészetet. Schinkel Rómába érve találkozhatott az ottani német kolóniával, számos építész kollégájával, irodalmárokkal, művészekkel, az antik iránt elkötelezettekkel. Számos kapcsolata ekkor alapozódott meg.

Schinkel kenyérkereső pályáját rajzi munkákkal végezte, panorámaképeket festett, diaporámákat készített. Ez volt a kor filmje, televíziója, s komolyan igényelte a térlátást, a formaérzéklet, a virtuóz rajzi és festő technikát. Munkája nagyobb részét hamarosan színpadképek, díszletek festése tette ki. Ez nemsokára elindíthatta karrierjét, mert egy gyűjteményes kiállításával kivívta uralkodója, III. Frigyes Vilmos kíváncsiságát és elismerését. Ennek biztos jele volt az, hogy a királyné halálakor őt kérték meg a *mauzóleum* elkészítésére. Gilly rokona, *Heinrich Gentz* (1766-1811) segítségével hamarosan két verzióban is bemutatta elképzelését, egy gótizáló és egy klasszicista változatban. A gótikus stílusú terv középen kihangsúlyozott hármas gótikus nyílással fogadta a belépőt, az íveket kísérő finom tagozatokkal. Az építmény befoglaló formája hasáb maradt, a tagolás volt csak stílusra utaló. A másik alkotás nehézkesen komor dór típusú antikizáló templomocska volt, talán az oszlop és támaszköz arány volt csak kissé könnyedebb, mint azt az eredeti stílusnál Schinkel megismerhette. Végül is a dór változat valósult meg, 1810-ben.

Schinkel későbbi munkáinál is bizonyította, hogy az antik és a középkori formarend nála mindig egyenrangú volt. Ha antik görög stílusban kellett terveznie, a vertikális homlokzattagolás vált uralkodóvá, ha középkori példát idézett, a táji környezet, vagy a befoglaló forma sztereometrikus rendje emlékeztetett arra a szintézisre, ami csak a tehetség szűrőjén keresztül valósulhatott meg.

A XIX. század tízes éveiben, a napóleoni háborúk hordalékaként a porosz király is szeretett volna egy őrség épületet, ahol a katonák kedvére parádézhattak. Miután polgár-királyi szándékkal többnyire nem a reprezentatív palotájában, hanem a berlini sugárúton, az Unter den Lindenen lévő városi palotájában lakott, az ablaka alá kívánta a katonai látványosságot. Lehet, hogy az 1815 évi események utáni porosz győztes hangulat miatt mindez a város polgárainak is szólt. Langhans Brandenburgi kapuja már a közelben állt, és Schinkel megpróbálkozott az íves formák alkalmazásával, pontosabban itt is a klasszicista és a gótikus stílus valamiféle szintézisével. A korszak ismerete mellett talán érthető, hogy az őrség épülete, a *Neue Wache* is csak súlyos antik formákba öltözött tudott a porosz fővárosban megépülni.

A szimbolikus jelentőségű épület tehát tömör megfogalmazásban jelent meg. Schinkel egy hatoszlopos, timpanonos dór portikuszt választott, mely sarokrízalitokkal kihangsúlyozott tömegével eltökélt erőt sugárzott. Nyílások és tagozatok harmóniája helyett síkok és árnyékok voltak az építész eszközei. Érdekes, hogy a klasszikus görög krepidóma, a karakteres lépcsős alépítmény helyett csak kissé emelkedett ki az épület padlósíkja a környezetből. Ez mégjobban a talajba gyökerezett. A homlokzatok felső részén határozott kiülésű vízszintes párkány húzódott, mely egyértelműen zárta le a tömeget. Schinkel finomabb plasztikai játékot csak a timpanon dombormű díszében és kismértékben az architráv felett engedett meg magának.

A valamikori, klasszicista hangulatot árasztó téren, a Gendarmenmarkt-on építették Berlin új színházát a **Schauspielhaus-t**. Schinkel 1818-ban fogott a munkához és az építkezést a következő évtizedben be is fejezték. A kor színháza belsejében egyszerre volt használható és reprezentatív, külső tömegében és homlokzataiban pedig szimbolikus tartalommal stílusos s kellően tagolt. A többnyire hatalmas épületek városi térlezáró szerepe is fontos volt.

Schinkel berlini színháza rendkívül korrekt megoldásnak sikerült. Külön épületrész hangsúlyozta ki a nézőteret és a színpadteret, külön épületrészek képeztek kellő térfalakat és foglaltak magukba mellékfunkciókat. Ebben fel kell ismernünk Friedrich Gilly színházzal kapcsolatos gondolatait. Az ünnepélyes megjelenést a magas lépcsőre emelt hatoszlopos ión portikusz szolgálta. Ez a stílus a színház hangulatához közelebb volt. Szemben a Neue Wache zártságával, a karcsú ión oszlopok átengedték a tekintetet a portikusz mögötti falra, ahol az épület általános homlokzati rendje ismétlődött meg. Ennek az épületnek volt homlokzattagolása. A szinte egymásba érő földszinti és emeleti nyílások és a vékonyra vált falpillérek függőleges irányú tagolást eredményeztek. Később Schinkel oly sok munkájában felismerhető ab-ab tagolás méretrendje sűrűbb volt, mint a ión oszlopok közötti távolság, s így az épület domináns tagolását nem a portikusz, hanem a nyílásrand adta. Ez az épület valamennyi homlokzatán végigvonulva a kötelező portikusz, mint főbejárat axiális hatását emelte ki.

A másik érdekesség a tömegalakítás volt. Még Gilly színházterve esetében a színház csak néhány funkciót "tömörített" magába, a Schauspielhaus kiterjedt alaprajza miatt hatalmas méretű volt. Egy tömbben tartva a ión portikusz arányai megsemmisültek volna. Schinkel tehát - talán a díszlettervek tapasztalatai alapján - egymás mögött megjelenő síkokkal ábrázolta a főhomlokzat tömegeit. A portikusz kedvező arányokkal tolokodhatott előre, s nem nyomta el a hatalmas színház és a színpadteret magába foglaló épületrész. A két oldalra szét és hátrahúzott mellékszárnyak szimmetriájukkal ismét csak a bejárat fontosságát hangsúlyozták. A befoglaló nagy épületrészek és a részletarchitektúra mesteri harmóniája látványossá és stílusossá tette az épületet. Itt is tapasztalható volt az építész egyenlő mérvű affinitása a geometrikus és áttekinthető klasszicista és a vertikális karakterű, könnyed, szerkezeti jellegű gótika iránt.

Schinkel főművének volt tekinthető a berlini **Altes Museum**. A közt szolgáló múzeum a polgári társadalmak terméke volt. A XIX. században, szinte egyidőben születtek meg a polgári fejlődésben előrehaladott társadalmak múzeumépületei. Hogy kié volt az első, azt ma már nehéz eldönteni. Berlinben az első igény nyilvános múzeum létesítésére a XVIII. és XIX század fordulóján merült fel. Ebben több dolog játszhatott szerepet. Egyrészt a múzeum, mint társadalomszervező erő a porosz társadalom igényeként is megjelent. A közös értékek bárki által való megtekintése, mintegy közös birtoklássá változott.

Másrészt az uralkodó és a köz közötti kapcsolatot az államivá tett magángyűjtemény demokratizálása szolgálta. Harmadrészt Poroszország ekkor került abba a helyzetbe, hogy számos gyűjtője, utazója, művésze felajánlhatta kincseit a nemzet nagyságának hirdetésére. Tehát nemcsak raktár volt a múzeum, hanem kulturális és politikai központ is. Az antik világ európai népek általi közös felfedezése a gyűjteményeket is közössé kívánta tenni.

Ezeket azért volt fontos felsorolni, mert Schinkelnek éppen az okozta a legnagyobb problémát, hogy milyen legyen a múzeum. Ugyanis nem volt még igazi előképe. Ki kellett találni alaprajzi szervezését és homlokzati megjelenését is. Állítólag az új funkció megálmodásához hasznos segítséget kapott egykori idős mesterétől, tanárától, a Bauakadémián tanító Alois Hirttől. Az alaprajzot tekintve például szolgáltak a meglévő magángyűjtemények. Ezek kisebb-nagyobb termek voltak, ahol fontos volt a kiállítandó tárgyak elhelyezhetősége, sőt megvilágítása is. Ez csak természetes megvilágítás lehetett, még mintegy fél évszázad kellett ahhoz, hogy a mesterséges fényforrás is számításba jöhessen. A különbözőség a magángyűjteményekhez képest két szempontból volt jelentős. Az egyik a közgyűjtemény sokkal nagyobb mérete, a másik az állami múzeum fogalmához kapcsolódó közösségi, nemzeti érzés. Egy nagy múzeum megtekintése közönségforgalmi problémákat is felvetett. Úgy kellett a látogatókat végigvezetni, hogy közben - szándék szerint - eltávolítani is lehessen.

Schinkel kétudvaros zárt épülettömböt választott. A két udvar közötti épületszárnyban egy hatalmas rotundát alakított ki. Ez a legszembetűnőbb s legfontosabb alaprajzi eleme. A középületekhez javasolt központi rotunda először *Jean Nicolas Louis Durand* (1760-1834) "Précis des leçons d'Architecture" című munkájában 1801 és 1805 között jelent meg, tehát Schinkel láthatta, olvashatta. Az 1823 és 1833 között, építés közben, szintén láthatta az éppen épülő londoni British Museum-ot, Sir Robert Smirke alkotását és Leo von Klenze által tervezett, akkor még félig kész müncheni múzeumot, a Glyptothek-et.

A rotunda művében, mint a múzsák temploma jelent meg. Erre előképet keresve találta meg a római Pantheont, a minden vallás ókori templomát. Ez a kör alaprajzú, kupolás épület számtalan módon megihlette már a reneszánsz, barokk és legfőképp a később historizáló építészeket. A Pantheon ugyanis a lehető legegyszerűbb centrális térforma, mely kör alaprajza hengert képezett, s a ráakott kupola is félgömb lehetett. A kör alaprajz több egyenrangú oltár elrendezést eredményezett, híven funkciójához.

A múzeum is a kultúra temploma akart lenni, s az egyenrangú isteneket itt az egyenrangú múzsák helyettesítették. Mindez a múzeum előcsarnokaként az épület eszmei mondanivalóját is szolgálta. Az előcsarnok az épület központjában volt, lehetővé tette, hogy a gyűjtemény megtekintése közben többször át lehessen rajta menni. Minden áthaladásnál ki lehetett lépni a kényeszerű körforgalomból. A kétszintes épület emeletén, középen galériaszerű letekintő kapcsolta össze a belsőt. A

kupolás tér belső kialakítása őszintén vállalta az antik előképet. Az eszmeiség, funkció, forma csodálatos összhangja tette az épületet egyedülállónak.

A két belső udvar körül különböző szélességű épületraktusok húzódtak. Ezzel a különböző méretű és természetű kiállítási tárgyak nyerhettek megfelelő környezetet, tudva azt, hogy a fény meghatározó módon a homlokzati nyílásoktól érkezett. Az alaprajzot szemlélve szembeűnő, hogy a szintek közötti lépcsőt előlépcső szerűen oldotta meg az építész és közvetlenül kapcsolta az előcsarnokhoz. Itta Schauspielhaus ion portikusza mögötti homlokzati sík architektúrájának érvényesülésére kell emlékezni, hiszen a piramisszerű lépcsőkarok az oszlopok mögötti izgalmas belsőt előlegezték meg. Az alaprajzi elrendezés kéttengelyesen is szimmetrikus lehetett volna, ha a lépcsőre nem lett volna szükség. A homlokzatról visszahúzott lépcsővel elhagyta az így kínáló középső portikus lehetőségét, s a főhomlokzatot homogén módon alakította ki.

A részleteiben is értékes ötletek így álltak össze zseniális egésszé. Az épület tervezésének kiindulópontja az egyszerű téglalapforma volt. Hogy ez megszülethessen a főhomlokzaton két szint magas, végigmenő ion oszloprendet alkalmazott, a legtöbb munkájára jellemző egyszerű ab-ab tagolást hangsúlyozva. Az oszlopok magassága 40 láb, az oszlopsor hossza 266 láb hosszú volt. A többi homlokzaton nem használt oszlopokat, az épület tehát körbejárhatósága ellenére egyarcú maradt. A három másik homlokzat tagolását a vertikálitást hangsúlyozó nyílásrend végezte el. Távolról érzékelhető volt a központi Pantheon-tér megemelt tömege is. Schinkel múzeumánál a stílustiszta historizálásra törekedett, de egyúttal rendkívül korszerű is tudott lenni. Funkcionális és formai ötleteit elismerték, s többször hivatkoztak rá.

Nagyléptékű alkotásai mellett számos kisebb és éppen ezért tanulságos épületet is tervezett. A stílusokat követő klasszicista épületek ugyanis mindig ellentmondásba keveredtek a beltartalom egyre nagyobb térfogatával. A nagy és kis épületek tervezése szinte külön műfaj volt. A még Rómában megismert támogatója, Wilhelm Humboldt számára tervezett villát, a *Schloss Tegel*-t, Berlin mellett, egy erdős parkba. A húszas években végzett átépítés Schinkel ismert, egyszerű ritmikus homlokzatkezelését mutatta be. A *Schloss Glienicke*, szintén a húszas évekből az uralkodó egyik fiának készült. A Szicíliában megismert villák hangulatára emlékeztetett. Az épületegyüttest övező festői parkot, több kerti építménnyel *Peter Joseph Lenné* (1789-1866) tervezte.

A potsdami kastélyparkba épült a *Schloss Charlottenburg*, 1826-tól. Az uralkodói reprezentáció kerti pavilonja követhette volna a tájkeretekben olyan gyakori stílustanulmányokat, Schinkel azonban itt is egyedül alkotott. Az időtlen szépségű nápolyi villák szolgáltak itt is előképül, azonban a vízszintes vonalak érvényesítésével, az egymáson átható épülettömegek kontrasztjain keresztül egy különös varázsú "végtelen" építészet született. A mesterséges dombok, vízfelületek, pergolák, a lapos vonalú épületek rendje bármédig folytatható lett volna.

Schinkel 1826-ban járt Angliában. Egyre gyakrabban fordult

elő, hogy Itáliában, Görögországban kötött barátságokra hivatkozva, nemcsak az angol építészek jártak Franciaországban, német nyelvterületen, hanem a kontinens építészei is kíváncsiak voltak a gyorsan iparosodó Anglia épületeire. Schinkel meglepte a többszintes vasszerkezetű ipari építészet racionális rendje, a téglahomlokzatok praktikus esztétikája, s természetesen gótika iránti vonzalma is megnövekedett. Talán ennek volt köszönhető az a biztonság, amivel a festői *Schloss Babelsberg* épületét tervezte az uralkodó másik fiának. Ez egy középkori várkastélyokra emlékeztető romantikus tömegű épület volt, a harmincas években épült. John Nash piktoreszk ujjgyakorlatai a német romantikát is megihlették. A tájkertet itt is Peter Joseph Lenné tervezte.

A harmincas évektől kezdve Schinkel szerepe a Berlin körüli építészetben - ha lehet mondani - tovább fokozódott. Angliai tapasztalatai következtében is felbátorodva addig ismeretlen megoldásokon dolgozott. Szembetűnő változás anyaghasználatában történt, gyakori volt a téglahomlokzat terveiben. Korábban a vakolat és a nemes kőanyag mellett a látszó téglafelület ritkán fordult elő. Észak-Európa tengerparti területein gyakrabban, haszonépületek esetén általában alkalmazták, de reprezentatív épületnél ritkán.

Schinkel több épületénél sikerrel használta ezt a régi új anyagot. A húszas években épült templom, a **Werdersche Kirche**, melyre készített klasszicista és gótikus tervváltozatot is. Az egyszerű geometrikus rendben megfogalmazott alkotás kevésbé a festőiség, inkább az áttekinthető racionalitás jegyében született. Toronypárja talán a normann lakótorony formáján nevelkedett északi templómépítészet hangulatát idézte. A valójában egyterű hosszázás templom magas tömegaránya a városi téglagótika utánérzete volt.

Nem messze a templomtól, épült Schinkel újabb nagyon fontos alkotása az úgynevezett **Bauakadémie** épülete. A városiasodó poros területek építészeit is építész iskolákban, akadémián képezték, azonban ekkorra Berlin már az egyik jelentős európai építészeti központtá válva reprezentatívabb akadémiát igényelt. Schinkel a húszas évek végén, legkorszerűbb gondolatait fogalmazta meg az épületben. Az egyszerű hasáb befoglaló forma, mint a tömegalakítás legfontosabb eszköze - fejlődési vonalát figyelve - érthető volt. Azonban a homlokzatkezelés tekintve újabb érdekesség merült fel. Itt alkalmazta először látványosan a falpilléres, falsávós szerkezeti és homlokzatképzést. Az épület tömör falas volt, belső, központi tér körül csoportosultak a helyiségek. A külső hosszfalon a korhoz képest szokatlanul hatalmas nyílások tagolták a síkokat úgy, hogy a nyílások között csak keskeny pillérek maradtak. A karcsú arányokat a pillérekre illesztett falsávok is hangsúlyozták.

A négyszintes homlokzatok a séma tömörsége ellenére finom részletekkel voltak tagozottak. A nagy felületek felbontását a látszó téglafelület és terrakotta is szolgálta. A homlokzati rend még mindig kötődött a hagyományokhoz. Az ismert történeti hármashomlokzatosítás, az alsó zárt, a piano nobile nyitottabb és a mezzanin visszafogottabb rendszere itt négy

szinten belül játszódtott le. Az alsó, földszinti homlokzati szakaszt alárendeltebb helyiségeket sejtető nyílások tagolták. Felettük végigmenő osztópárkány húzódott, mintegy magasra helyezett lábazati párkány. Az első és a második emelet hármasszoros, díszesebb ablakai közül a felsők valamivel kisebbek voltak. Így könnyen lehetett éreztetni a két szint összetartozását, azaz egy szint látszólagos homlokzati elrejtését. A legfelső emeleten a többihez képest résszerű ablakok már előkészítették a főpárkány érvényesülését.

A főpárkány a téglá és terrakottaarchitektúrában rejlő előnyökre építve részletgazdag volt, jelentőségét a felette húzódó attika is fokozta. Csak kis mértékben követte a lizéna osztást, a kubus felső zárásának a feladatát töretlenül teljesítette. A homlokzatok alaphangját azonban továbbra is a falszakaszok és a közöttük terjeszkedő ablaksávok adták meg. A külső homlokzati rendszerhez jól illeszthető volt az a sokhelyiséges belső térosztás, amely a falsávok rendjéből is levezethetően további belső, kubusszerű tereket alkotott. Ezt ismerve joggal mondhatjuk, hogy a külső homlokzat és a belső funkcionális rend bizonyos tervezett összhangja született meg.

Látható volt tehát, hogy a gótikán és a klasszikus építészetten nevelkedett építész hogyan tette meg azokat a forradalmian újak számító lépéseket, amelyek eredményei majd a későbbi építészeti korokban oly fontosak lesznek. A Bauakademie tömegén és homlokzatrendszerén, funkcionalitásán is túltett az a terv állapotban maradt kísérlet, amelyet "áruházterv"-ként ismerünk, s szinte száz évvel előzte meg korát. Az "U" alakú, összefüggő ablakokkal, falpillérekkel tagolt homlokzatú épület már mentes volt a historizáló részletektől, csupán áttekinthető szerkesztésével, arányainak köszönhetően volt szép. Sajnos az ilyen súlyú ötletek még Schinkel korában rendkívül ritkán fordultak elő. Megvalósításuk szinte lehetetlen volt.

Sokkal nagyobb valószínűsége volt a megépítésnek Schinkel két hatalmas, átfogó terve esetében, melyet uralkodói kívánságra, látványos palotaegyüttesek számára készített. A század harmincas éveiben, a nyugati hatalmak által támogatott görög királyság trónjára a bajor I. Lajos második fia, Otto von Wittelsbach került. Schinkel megpróbálkozhatott minden építész álmával, az athéni *Akropolisz helyreállításával és tovább építésével*, királyi palota számára. Ma már tudjuk, ez az álom rémálom lett volna, de a klasszicizmus korában ez a szándék teljesen természetes volt. A hely szellemétől áthatva, az igazi ókori koncepciót felismerni vélve és a XIX. század technikai szintjén folytatva a stílustörténet igazi csemegéje lett volna. Hála a sok feltételes módnak, a tervezés során csupán Schinkel forma és stílusérzéke, építészeti tehetsége derült ki. Az antik romok szerencsére megmaradtak az utókornak. A tervben a meglévő ókori épületek teljes helyreállítását, s az új palotafunkció által igényelt beépítéseket lehetett látni. A meglévő épületstruktúra adta lehetőségek szerint, az antik kultúrák palotaépítészetének megfelelően belső udvaros elrendezés alakult volna ki.

A másik látványos koncepció az oroszországi Krimbe került volna. III. Frigyes Vilmos leánya, mint cárné kívánságára készített a porosz építész tervet, *Orianda* elnevezéssel.

Itt nem volt megőrzendő épületállomány, ezért a keretes beépítés szabadon terjeszkedhetett. A szinte korlátlan lehetőségek egy elképzelt ókori palotát eredményeztek, a helyiségeket belső udvarok köré csoportosítva.

Münchenben *Leo von Klenze* (1784-1864) volt az az építész, aki a bajor építészetet a porosz sikerek szintjére emelte. Ő is északnémet volt, 1800 után került Berlinbe, ahol David Gilly iskolájában találkozott Friedrich Gillyvel, Schinkellel, s megismerkedett a dinamikusan fejlődő porosz klasszicista építészetrel. Néhány év múlva tanulmányait Franciaországban folytatta, a Napóleon alapította *Ecole Polytechnique*-n, Percier és Durand voltak tanárai. 1808. után Wetztfáliában a király udvari építészete lett. Itt talált rá a Wittelsbach házból származó Lajos, bajor trónörökös, s meghívta Münchenbe. 1816-tól kezdve ismét, mint udvari építész működött. Angliában John Nash, Franciaországban Percier és Fontaine, Poroszországban Schinkel volt hasonlóan kitüntetett helyzetben.

Klenze nem volt olyan aktív, mint Schinkel, ami a kiállításokat, építészeti kiadványokat jelenti, de felkészültsége versenyre kelt vele. 1804 évi itáliai útja alkalmából kötelezte el magát a görög építészetrel. Ekkor már nem a palladianizmus, vagy az antik Róma volt az érdeklődés középpontjában, hanem a német klasszicizmushoz közelebb gondolt ókori görög építészet.

1815-ben merült fel a bajor trónörökösben, hogy antik szoborgyűjteményét közkinccsé teszi, tehát egy új múzeumot építtet. Klenze feladata megoldását számos tervvázlattal kezdte. A megépült **Glyptothek** a kiállítási épület új példáját képviselte, csak részben volt összevethető Smirke, vagy Schinkel hasonló alkotásával. Eltért az épület nagyságával, alaprajzi szervezésével, az épület stílusával.

A zárt téglány alakú fő épülettömeget egy közepén ráhelyezett kereszt szárny bontotta meg. Ez a világos tömegelrendezés volt az első benyomás az épületről. A következő szembeütő vonás a két épületszárny közötti formai különbség. A hosszanti épületrészt zártra tervezte. A homlokzatot ablakok helyett római ízű szobordíszes falfülkék tagolták. A szükséges megvilágító fényt felülről vezette be. A keresztirányú épületrész, a másikkal ellentétben, portikuszként nyolc karcsú ión oszloppal tagolt volt. Bár az épület bejárata az oszlopok mögött volt, a kontrasztként ható stílustiszta bejárati elem az épületet mégis kellően nyitottnak mutatta.

A Glyptothek tömegelrendezése és homlokzatalakítása kissé hasonlított az angol palladianizmus ismert példáira. A lényeges különbség a szándékban rejlett. Amíg a palladianista épületek az alaptömeget építészeti tengelyek révén kapcsolták a tájkerthez, addig Klenze épülete egyszerűen csak két hasáb szükségű áthatását mutatta be. A tömör előadásmóddhoz tartozó kevés tagozat nem az épület minőségét csökkentette, hanem fordítva, a stílustiszta tagozatok jól érzékelhető megjelenése az épület előnyére volt. Klenze a bemutatandó tárgyakat, szobrokat színes környezetbe helyezte el, az épület több kupolás, íves donga lefedésű belső terében. Az alkotások megtekintése körbejárással történt, az

óramutató mozgásának megfelelően. Külön volt a görög és külön a római bemutató.

A festményeket is tartalmazó múzeum céljára másik épületet létesítettek. Klenze az **Alte Pinakothek** terveit már a húszas évek elején elkezdte, a kivitelezés az évtized végére megtörtént. A gyűjtemény bemutatása nélkülözötte a teatralitást. Egy hosszú, kétszintes épületet tervezett, a két végét keresztszárnyal zárta le. A fő galéria szint az emeleten volt. Ennek megfelelően az emeleti nyílássor nagyobb volt, sőt szinte folyamatos ablaksornak tűnt. Ez szokatlan megoldás a kortárs építészetben, itt elsősorban a jó megvilágítás volt a cél. A homlokzat ívsoros nyílásaival reneszánsz stílusú volt. A klasszicizmus során sokszor - éppen Palladio ürügyén - a reneszánsz formákat is használtak. Előfordult az is, hogy a reneszánsz hatás az épület természetéből fakadt, antik stílusban megoldani szinte lehetetlen volt. Az Alte Pinakothek ezt az igényt már funkcióját tekintve is magában hordozta, s a reneszánsz stílus lehetőségei szerint Klenze a feladatot ragyogóan oldotta meg

A hosszfalas szerkezettel három traktust alakított ki. A két szélső keskenyebb volt, ez a közlekedésre és kisebb képek, tárgyak kiállítására szolgált. A középső, nagy traktus a fő teremként foglalta magában. Ezek a termek egymásba nyíltak, s mindegyiket külön is el lehetett hagyni. Schinkel múzeumában több helyiség volt egymásba nyitva, csak nagyobb út után lehetett a nem kívánt kiállítási szakaszt elhagyni. Az Alte Pinakothek esetében ez sokkal rugalmasabban szerveződött. A berlini Altes Museum külső és belső nézete is része volt a kiállításnak. Klenze müncheni épülete a képekért, a gyűjtemény bemutatásáért volt.

A látványos múzeumépületek mellett más építészeti feladatok is akadtak. A királyi palota épületeit kellett tovább építeni, s ez ismét itáliai reneszánsz stílusban történt. A palotasorba egy új templomot egy XII. századi palermói kápolna stílusában, tehát román stílusban illesztett be. Ez a sokszínűvé vált stílusfelfogás az egységes klasszicizmus ellen szólt, s a továbbiakban ez lett a müncheni építészet sajátossága. A művelt uralkodó és kiváló építészei eltértek a klasszicizmus biztosnak tűnő megoldásaitól, s a nagyarányú építkezések sokszínűségét új esztétikai célok teljesítésével biztosították. A romanika és reneszánsz félköríves nyílássorai egy új stílust, a müncheni "*rundbogen*", vagy *félköríves* stílust eredményezték. Alkalmanként a berlini Schinkel középkori stílusú historizálása is ezt mutatta, de mennyiségi és minőségi tekintetben a bajor fővárosban terjedt el.

A müncheni események óhatatlanul hatottak Európa építészetére. Vagy az itt tanuló, külföldről származó diákok, vagy pedig a müncheni építészek külföldi megbízásai vitték szét a nagyhatású építkezések eredményeit. Így volt ez a *rundbogen* stílussal is, amely az általános klasszicizálás és a palladianizmushoz képest feltűnő változásként hatott. A század közepén, Klenze által tervezett számos templomépület egyikeként, Athénban a *St. Dionysus* katolikus templom például az itáliai romanika stílusában épült. Az építészeti felfogás eljutott arra a szintre, amikor az épület funkciója

szerint kezdték kiválasztani a kívánatos építési stílust. Az antik kultúra már nem elégítette ki a kor historizálásának igényét. Az antik uniform zavarba hozta a napolni háborúban egymással szemben álló nemzeteket. A párizsi pompázatos antik római idézetekkel szemben a berlini, vagy müncheni görög csak kevésbé tudott ellenpontot képviselni.

A század közepére a különböző, önazonosságukat kereső népek saját történelmük felé fordultak. A fiatal bajor trónörökös a német egység szükségességére akkor döbönt rá, amikor a század első évtizedében, a francia egységes nemzeti érzéssel szembenálló német megosztottságot megtapasztalta. Kérte az építészeket, hogy a nemzeti tudat fejlesztése érdekében tervezzenek egy német pantheont.

Az antik római Pantheon mintájára a Soufflot tervezte párizsi St. Geneviève templom kapta meg a francia pantheon szerepet. A német megfelelő megtervezésére pályázatot írtak ki, amelyre huszonöt építész, köztük Klenze, Schinkel és Speeth, küldte be munkáját. A pályázat ugyan sikeres volt, de a végleges terv elkészítésére végül is egyedül Klenzét kérték fel. A közzé tett több tervverzió felkeltette a közvélemény figyelmét. Az épületet a negyvenes évek elejére valósult meg.

A regensburg melletti germán pantheon a **Walhalla** elnevezést kapta. Az ősi mondavilágban az istenek tartózkodási helye volt, itt a földön egy olyan helyiség, ahol a német történelem és kultúra nagyjairól készült szobrokat el lehetett helyezni. Aki a kiállítást megtekintette, s ráismert a bemutatott személyekre, elgondolkozhatott a német nép egységének értelmén. A belső sajátossága volt a felülvilágított fényhatás, amellyel áhítatos hangulatot értek el. A szobrok mögötti falfelületek nemessége, építészeti díszítettsége méltó foglalat volt a magasztos gondolatnak.

Klenze a walhalla épületét a Duna partján magasodó hegyre telepítette, fő nézetével a völgyre tekintve. Nehéz volt olyan formát találni, amely már távolról szimbolikus hatással van. Erre a feladatra egy görög dór peripterosz felelt meg, a maga tömör egyszerűségében. A lépcsős alépítményt a környezetben feloldódó, szinte a hegyet folytató teraszok készítették elő. A németek antikvítás iránt érzett patetikus érzése a saját népük felé fordult. Ez a stíluszta alkotás képviselte a klasszicizmus csúcsát, amely után csak változás történhetett. Ezt az új irányt a németek számára, középkor és reneszánsz iránti érdeklődést újra felvető, a romantikának új távlatokat nyitó bajor építészet képviselői jelölték ki.

A Walhalla által keltett érzéseket további épületek, építmények próbálták fokozni. A romantikus hazaszeretet, valamint a napóleoni háborúk eseményei váltották ki a Kelheim melletti **Befreiungshalle**, másképp szólva egy falszabadulási emléksarnok építését. A század negyvenes és hatvanas évein áthúzódó építkezés, építészeti szempontból, valójában a Walhalla egy második változata volt. Az alapötlet az ókori mauzóleumokról alkotott kép lehetett. Nem messze a walhallától, a Michaelbergen emelkedő épület kör alaprajzú, arányaiban inkább toronyszerű formát vett fel. Valójában három, felfelé csökkenő mértékű, egymásra lépcsőző hengerből állt, leszámítva a szintén lépcsős alépítményt. Felső harmadában körbefutó oszlopsoros galéria tagolta. Alatta, s felette a hengerformák felületét szobrokkal díszített falsávok osztották fel. Az épület megrendíthetetlen erőt sugárzott. A belső hangulatában felszabadult harmónia

éreződött. A hatalmas felületeket a természetes színükben pompázó márványfelületek osztották fel.

Az előbbivel egyidőben épült Münchenben a **Ruhmeshalle**. A "Dicsőség csarnokát" lényegében hasonló szándékkal építették, mint a másik két épületet. Mivel a görög portikusz és a hengeres mauzóleumforma már megépült, ezúttal az ismert hellenisztikus építészeti emléket, a pergamoni oltárt utánzó "U" alakú háttérépítmény fókuszába helyezett hatalmas nőalak, Bavaria, azaz Bajorország megszemélyesítője lett a fő mondanivaló hordozója. A klasszikus dór stílusú épület oszlopai közül hírességek szobrai figyelték az emlékműhöz járulókat. Ez az alkotás programszerűbb, mint a Walhalla, vagy a Befreiungshalle. A másik két épület a célnak megfelelő és fantáziadús megoldás volt. A Ruhmeshalle túl közérthető és teátrális lett.

Az előbbiekkal egyidőben épült Klenze egyik ismert alkotása, a müncheni **Propylon**, amely egy reprezentatív kapuzatnak készült. Legközelebbi előképe a berlini Brandenburgi kapu. Klenze első vázlatára 1817-ből származott, megoldásában hasonlítva Langhans ötletéhez. A szélesen terpeszkedő három dór rizalit, minden stílustisztasága ellenére a barokkos tömegalakítás hatását viselte. A megvalósult változat szerencsésebb arányokat kapott. A hatoszlopos stílustiszta dór portikusz úgy nyerte el a kapu szerepét, hogy két hatalmas pylon közé került. Az eredeti tervek szerinti hármastagolás megmaradt, de a módosult arányok szerint a vártoronyszerű oldalszárnyakhoz képest, a dór stílus zártságát még magán viselő kapu is a nyitottság érzését adta. Klenze stílusérzékenységével lépte túl a Brandenburgi kapu árnyékát. Természetesen kisebb engedményeket kellett tennie. A pylonok stílusa kissé egyiptizált, a dór oszlopok közötti középső nyílást megnövelte és itt, az átközlekedés végett, egy darabon hiányzott a lépcsős alépítmény is.

Klenze külföldön is szívesen dolgozott. Amikor I. Lajos második fia, Ottó, 1832-ben görög király lett, Klenze, néhány év múlva, diplomáciai feladatokat vállalva Athénba utazott. A bajor érdekek képviselője mellett tervet készített az athéni királyi palotához, múzeummal, kormányépülettel. Amikor I. Miklós orosz cár 1838-ban személyesen láthatta a müncheni múzeumépületeket, kérte Klenzét, hogy Szentpéterváron is tervezzen hasonlót. A negyvenes években Quarenghi Ermitázs színháza és Rastrelli Téli Palotája mellé megtervezte az Ermitázs múzeumot. A müncheni mestereket és orosz építészeket foglalkoztató nagyléptékű munka a klasszicizmus nemzetközi sikerét jelentette.

Leo von Klenze mellett Münchenben a legismertebb építész *Friedrich von Gartner* (1792-1847) volt. Koblenzben született, apja tehetséges építész volt. A müncheni akadémián tanult, dolgozott Karlsruheban Friedrich Weinbrenner irányításával, majd Párizsba ment, hogy Durand és Percier mellett tanuljon. A tízes évek második felében járt Itáliában, Szicíliában, s a görög templomokról szóló tapasztalatait 1819-ben publikálta. Ugyanebben az évben Angliába is eljutott. A következő évben visszatért Münchenbe, s az Akadémia építészeti tanszékén kezdett tanítani.

Építészeti megbízásokat akkor kezdett kapni - Klenze elsődlegessége vitathatatlan volt - amikor a bajor uralkodóház számára a klasszicizmus mellett a középkori romantika is fontossá vált. Az *Állami Könyvtár* épületét 1827-ben kezdte tervezni, a Glyptothek építészeti ellensúlyának szánta. A negyvenes évek elejére befejezett építkezés a rundbogen stílusnak megfelelően az olasz reneszánsz Palazzo Pittire emlékeztetett. A müncheni reprezentatív utat, a *Ludwigsstrasse*-t a negyvenes évek után Grtner épületeinek sora szegélyezte. Az út elejét az antik római Constantin ív mintájára készített *diadalkapu* zárta le, Európa számos diadalívéhez hasonlóan. Az építés ürügye természetesen a napóleoni háborúk voltak.

Az Állami Könyvtár mellé építette a *Ludwigskirche*-t, a félköríves stílusú templom egyik alaptípusát. Érdekes épület a *Feldherrenhalle*, mely a firenzei Loggia dei Lanzi utánérzete volt. A három hatalmas ívvel nyitott romantikus emléksarnok ismét a bajor hadaknak állított emléket. Grtner is készített tervet az *athéni királyi palotához*, s az övét meg is építették. A zárt homlokzatú épület mögötti belsőben tudott igazán értékeset alkotni.

A napóleoni korszak utáni a klasszicista városépítés Németországban sok kisebb-nagyobb nevű építésznek adott munkát. Schinkel és a porosz építészek hatása inkább az északi területek városaiban érvényesült, úgymint Aachen, Bonn, Eberfeld, Köln és Düsseldorf. A porosz befolyás kevésbé érvényesült Brunswickban, Kasselban, Hanoverban, Oldenburgban, Weimarban, Hamburgban, Drezdában és természetesen Münchenben. A helyi és nemzetközi hatásokra született épületek közül meg lehet említeni 1810-ből, a düsseldorfi *Ratinger Tor*-t, *Adolf von Vagades* alkotását. A korai francia klasszicizmus és a dór stílus tömörségével ható építmény porosz hatást mutatott. *Georg Ludwig Friedrich Laves* zömmel a húszas években épült hanoveri kastélya, a *Leineschloss* inkább a bajor eredményekre épült. Ugyancsak ő alkotta a negyvenes évek végén a hannoveri *Királyi Operát*, mely már a berlini Schauspielhaus félköríves stílusú változata volt. Említésre méltó még a hamburgi *Johanneum*, a harmincas évek végéről, *Carl Ludwig Wimmel* és *Franz Forsmann* alkotása, Friedrich Grtner itáliai reneszánsz historizálást követte.

Külön utakon járt *Friedrich Weinbrenner* (1766-1826) Karlsruheban. A város a napóleoni idők után épült ki, lényegében az építész tervei alapján. Karlsruheban született, ácsként dolgozott, majd a bécsi akadémián matematikát és építészetet tanult. A XVIII. század végén járt Berlinben, megismerkedve az akkori porosz eredményekkel. A századfordulótól kezdve sorra épített a karlsruhei középületeket, a piactéren, a városházát, az uralkodói rezidenciát, templomokat. Egy korai klasszicizáló architektúra alakult ki, mutatva, hogy a szellemi központoktól távolabb, de az általános európai hatások következtében is kialakulhatott egy egységes és korszerű városkép.

A klasszicizmus és a romantika elterjedése

Oroszország klasszicista építésze

Oroszország klasszicista építésze Nyugat-Európa hatására alakult ki. Az uralkodók és főnemeselek kapcsolatok révén ismerték meg és importálták Itália, Franciaország,

Németország, vagy Anglia eredményeit. A hatalmas ország két, egymástól is különböző területén voltak megfigyelhetők az európaihoz hasonló építészeti változások. Az egyik ilyen terület Szentpétervár, a másik Moszkva.

I. Péter alapította Szentpétervár a XVIII. század folyamán a nyugati kapcsolatok érdekében létesült. A reformer cár olyan székvárost akart, amely képes a nyugati kultúra befogadására, alkalmas a hatalmas birodalom és Európa összekapcsolására. Ezt a feladatot, hűen a cári elképzeléshez, a történelem folyamán a város folyamatosan teljesítette. Kulturális, kereskedelmi, politikai központként valóban az ország legfontosabb épületei épültek itt meg. Még a későbarokk korban, a XVIII. század közepén készült a *Téli Palota* és a közeli *Cárszkoje Szelo* cári palotaegyüttese *Bartolommeo Francesco Rastrelli* (1700-1771) tervei alapján. A világhírű épületegyüttesek jelezték, hogy az oroszországi építészet európai léptékekkel mérve is csúcsteljesítményekre volt képes.

Az európai szellemiség Nagy Katalin (1762-1796) cárnő uralkodása alatt Oroszországban is meghozta a klasszikus kultúrák reneszánszát. Megépültek azok a korai klasszicizmus kategóriájába tartozó épületek, amelyekhez hasonlókhöz, Európa nyugati felében, nagy társadalmi változások, filozófiák, ipari teljesítmények kapcsolódtak. Az oroszországi helyzet más volt. Itt a polgárosodás még váratott magára. A változások nem a demokratikus szerveződés mentén alakultak ki, hanem többnyire a reprezentáció szintjén. Az orosz főnemesség és a cári család európai gondolkodású tagjain múlt, hogy a historizmus orosz válfaja milyen lett.

A szentpétervári építkezéseket jórészt külföldi származású, vagy külföldön tanult orosz mesterek irányították, de hamarosan az ország saját képzésű építészei is feladatokhoz jutottak. Jean Baptiste Michel Vallin de la Mothe (1729-1800) tervezte a XVIII. század második felében a régi *Ermitázs* épületét, valamint a Képzőművészeti Akadémiát. Ebben az időszakban még nehéz eldönteni, hogy a korai klasszicizmus, vagy a későbarokk lassú homlokzati karakterváltása szándék, vagy képesség eredménye. Oroszország építészete esetében is, ezúttal is, fel lehet vetni a provincializmus kérdését, amely ebben az esetben nem minőségi kategória, hanem inkább leíró, elemző jellegű. Az Amerikai Egyesült Államok, Kelet-Európa, de még Skandinávia esetében is számolhatunk az eszmeáramlatok bizonyos késésével, távolabbi területekről nem is beszélve. Ezek a késések gazdasági, történelmi, politikai okokra voltak visszavezethetők. Az akkor is mérvadó információáramlás következtében valamely európai változás távoli és kritikus mértékben, más környezetben nem egészen úgy tükröződött, mint ahogyan saját hazájában gondolták volna.

Ez sokszor a helyi sajátosságok kialakulását eredményezte, sőt a távoli gazdasági társadalmi környezet olyan eredményeket hozhatott, amely visszahatva a forrásra a fejlődés további szakaszát eredményezte. Például Moszkva esetében tudott, hogy ekkor, bizonyos mértékig, építészeti tekintetben elmaradt Szentpétervár mögött. Vaszilij Ivanovics Bazsenov (1737-1799) moszkvai alkotásai, úgymint a nagyszabású Kreml átépítés terv, a Paskov palota, a Caricino palota

együttes, a Mihajlovszkij palota, valamennyi a XVIII. század utolsó harmadából, egyidőben készülve a korai francia klasszicizmus típusalkotó épületeivel sok, csak Oroszországra jellemző sajátosságot mutattak. Megjelentek a nagyszloprendes timpanonos épületek, melyek még barokk arányú tömegeket ábrázoltak. Egy angol, palladianista épülethez képest szélsőséges viszonyokat fejeztek ki.

Matvej Fjodorovics Kazakov (1738-1812) moszkvai középületei, mint például a Kremlben a háromszög alakú *Szenátus* épülete a nyolcvanas évekből, terjedős és nagyvonalú alkotás volt. A nagy homlokzatszakaszok közepén, szélén megjelent épületrészek, rizalitok próbáltak a hatalmas épületnek érzékelhető léptéket adni. A valamivel későbbi *Egyetem*, vagy a század végén épült *Galicin kórház* a magánpalotáknál megismert alá-fölé rendeltségi viszonyt éreztették, holott itt-ott már a klasszikus részletek pontossága is példamutató volt.

Szentpéterváron alkotott *Ivan Jegorovics Sztarov* (1745-1808). Nevezetes munkája a *Tavricseszkij palota* a nyolcvanas évekből. A dór portikusos kupolás épületet több szárnyból állította össze. Főműve az ugyanekkor létesült *Alexandr Nyevszkij székesegyház*. A zömök kéttornyos, kupolás templom nyoma sincs a barokkos könnyedségnek, vagy feszültségnek. A világos formatagolás és a mértéktartó homlokzatarányok tették értékessé.

A termékenyítő hatású nemzetközi építészek sorát *Giacomo Quarenghi* (1744-1801) nyitotta meg, Itáliából származó, Rómában tanult építész, bár a napóleoni háborúk elől átmenetileg visszatért szülőföldjére, de később élete végéig Oroszországban maradt. Sokoldalú volt. Az építészetén kívül a festészettől a hídépítésig mindennel foglalkozott. Számos megbízása közül meg kell említeni a szentpétervári *Ermitázs színházát* és a hatalmas patkó alaprajzú *Jegybankot* a nyolcvanas évekből, a *Tudományos Akadémiát*, valamint a széles portikusos *Szmolnij Intézetet* a XIX. század elejéről. A Szentpétervár melletti Peterhof *Angol Palotája* a nyolcvanas években valódi palladianista vonásokkal rendelkezett.

A skót származású *Charles Cameront* (1740-1812) II. Katalin a hetvenes évek közepén hívta Oroszországba. A néhány évvel korábban publikálta művét a római fürdőkről. A nyolcvanas, kilencvenes évekből alkotásaként megemlítendő a *Carszkoje Szelo*, cári palotaegyüttes továbbépítése, valamint a *pavlovszki palota* és változatos kerti építményei. Cameron az antik részletek virtuóz variációit egyeztette a cári pompa igényeivel.

Az orosz klasszicizmus újabb, intenzívebb szakasza kezdődött *I. Sándor* (1801-1825) és *I. Miklós* (1825-1855) uralkodása idején. A francia származású *Thomas de Thomon* (1754-1813) 1790 után került Oroszországba. A Párizsban tanult és Szicíliát járt építész legfontosabb alkotása a szentpétervári Tőzsde volt, a XIX. század első két évtizedében. A körben oszlopos, romantikus francia klasszicizmus egyszerűségével alkotott épület a francia hatás példája volt.

Andrejan Dimitrijevic Zaharov (1761-1811) orosz származású, de Franciaországban tanult építész. Főműve a szentpétervári **Admiralitás** épülete a XIX. század első két évtizedében épült. Ez az épület volt a pétervári városszerkezet középpontja. Még

Nagy Péter idején kialakult az a koncepció, hogy az Admirális szimbolikus értelemben kapcsolja össze a szárazföldet a tengerrel. Maga az épület különleges alaprajzú volt, hiszen a két egymásba illő "U" alakú épület között a Néva folyótól egy végig hajózható csatorna vezetett, feltehetően a mindenkori admirális kényelmét is szolgálva. Az épület homlokzattagolása és alaprajzi tervezése volt igazán nehéz feladat. Zaharov rizalitokkal, nagyszlopos homlokzatszakaszokkal tartotta arányos keretek között a hatalmas középületet.

A tengerbe ömlő Néva partján húzódó **szentpétervári téregyüttes**, a legszebb európai városoknak is díszére lett volna. Még a barokk várostervezés maradványaként három sugárút tartott az Admirális közepén magasodó torony felé. Ez a torony, aranyozott csúcsával ugyanakkor világító tüként a távoli hajóknak is biztos tájékozódást nyújtott. A hatalmas épület két oldalán egy-egy tér helyezkedett el. Az egyik, a híres Téli Palotával a hatalom, a cár tere, fóruma volt, a másik a városi polgároké. A cári fórum meghatározó látványa a palotán kívül, a húszas évek íves alaprajzú *Nagyvezérkar* épülete volt. Építész az olasz bevándorló családból származó *Karl Ivanovics Rosszi* (1775-1849) volt, a század első harmadában kibontakozó építkezések egyik vezető személyisége. Ugyancsak ő tervezte a polgári fórum két palotáját, a *Szenátus* és *Szinódus* épületét a harmincas évek első feléből. A nevéhez fűződött a híres *Alexandrovszkij* színház és a hozzá vezető, úgynevezett **Rosszi utca** tervezése az 1827 és 1832 közötti időkből. A színház nagy tömegét magas színvonalú architektónikus tagoltsággal bontotta fel. Elmondható, hogy Rosszi a hatalmas méretek mestere volt. Épületei közelről, távolról egyaránt képesek voltak élményt nyújtani. Például a Nagyvezérkar hatalmas alaprajzi íve a Palota teret övezte, s mint épület valójában csak egynézetű volt. A Nyevszkij sugárút felől kis bekötőút biztosította a hatalmas, térre vezető íves kapuzaton a parádézó katonák áthaladását. Az Alexandrovszkij színházhoz vezető utca épületei is valójában két reneszánsz stílusú kulisszaszerű térfalként szerepeltek. Az utca szélessége és az épületek homlozatmagassága a reneszánsz arányok kedvéért megegyezett.

A polgári fórumhoz kapcsolódó templomot, *Auguste Ricard de Montferrand* (1786-1858) művét, a XIX. század első felében épült **Izsák székesegyház**, mint a korra jellemző centrális klasszicista templomot tartják számon. A párizsi Pantheon kupolamegoldására emlékeztetett a valóban stílusos épület. Az alaprajzi kialakításán azonban inkább bizánci kilencosztatúság érződött. A másik híres templom a Nyevszkij sugárút mentén épített **Kazanyi székesegyház** a század első évtizedéből. *Andrej Nikiforovics Voronyihin* (1760-1814) alkotása volt. A latinkereszt alaprajzú, öthajós, sugárúttal párhuzamos épület keresztházának végpontjain lévő bejáratok elé hatalmas íves kolonnádok épültek, hogy a Nyevszkij sugárút felől jól megközelíthető legyen. A római San Pietro látványa inspirálhatta az építészt. Voronyichin további említésre méltó épülete a Bányászati Intézet, mely a század első két évtizedében épült. A paestumi Poseidon templom architektúráját követte.

Vaszilij Petrovics Sztaszov (1769-1848) szentpétervári, *Moszkvai kapuja* a század harmadik évtizedében a diadal és városkapuk szokatlan változata volt. A kétszer hatoszlopos dór építmény öntöttvas burkolatot használt az időtállóság érzékeltetésére.

Párkányzatán öntött figurális díszítések bizonyították az öntömesterek hozzáértését. Az egyre élénkebbé vált nemzetközi kapcsolatokra jellemző volt, hogy 1838-ban, a régi téli palota leégése után a müncheni Leo von Klenzét hívták meg az új Ermitázs megtervezésére.

Nagy volumenű munkálatok kezdődtek Moszkva 1812-es leégése és újjáépítése során. Például a moszkvai *Nagyszínház* és az előtte lévő tér a húszas-harmincas években *Andrej Alekszejevics Mihajlov* (1771-1849) és *Oszip Ivanivics Bové* (1784-1834) alkotása volt. Az egyszerű geometrikus formákból összeállított lépcsőző épülettömeg elé széles nyolcoszlopos portikuszt helyeztek

A XIX. század első felében a klasszicizmus mind Szentpéterváron, mind Moszkvában és még jó néhány oroszországi város, udvarház, palota építészetében elterjedt. Idővel itt is felmerült a saját, nemzeti stílus előnybe részesítése. Például *Konsztantyin Andrejevics Ton* (1794-1881) a század közepén majd ötven évig épült *Hriszta Szpaszitelja* temploma a hagyományok szerinti orosz-bizánci stílust követték. Az ország területét, népességét és a kismértékű városiasodást tekintve érthetővé válik, hogy az európai romantika, a klasszicizmus csak jól körbehatárolható területekre jutott el és ott is csak az állam és a kiváltságosok építészete lett. A gótizáló és romanizáló romantika még kevésbé érintette az orosz birodalmat, hiszen nem érezték sajátjuknak. Azonban vitathatatlan, a reprezentatív épületek klasszicista stílusú megjelenése, áttételesen hatott az átlagos építészetre is. A köztudat elfogadta és értékes stílusperiódusnak tartotta.

Ausztria klasszicista építésze

Az osztrák császárság építészettörténete a többi, nyugateurópai országhoz képest kissé másképp alakult. A lényeges különbség okát a polgári fejlődés viszonylagos elmaradottságában sejthetjük. Amíg Anglia és Franciaország, de bizonyos mértékben Németország esetében is az építészeti fejlődés mozgó rugója a polgárosodás, a városfejlődés volt, addig Ausztria esetében sok vonatkozásban építészeti importról volt szó. Ilyen értelemben az építészeti változások, a XVIII-XIX. század során, sok vonatkozásban az oroszországihoz volt hasonlítható. A másik ausztriai sajátosság a soknemzetiségű állam sokszínűsége. A főleg Bécsre és környékére korlátozódó klasszicista és romantikus építészet mellett Csehország és Magyarország kortárs építésze külön tárgyalást kíván.

Az oszmán birodalom csak nemrég vonult vissza, a vallási erőviszonyok még nem tisztultak ki. Az osztrák örökös tartományok gondjai mellett a magyar korona országai politikai feszültséget keltettek. A töröktől visszafoglalt hatalmas országrészek nemcsak gazdasági erejükkel, hanem problémáikkal is együtt jelentkeztek. Anglia és Franciaország óriási gazdasági erőt tudott távoli gyarmatairól felhalmozni. Az osztrák birodalom viszont, kifejezetten kontinentális ország volt, saját területén belül kellett a kedvező körülményeket megteremteni. Az európai politikai, gazdasági és kulturális kapcsolatok kiválóan működtek, a Habsburg birodalom gazdasági ereje és európai súlya folyamatosan növekedett. Az osztrák

császárság uralkodó osztályának minden lehetősége megvolt a korra jellemző építészeti változásokban részt venni, de főleg társadalmi és személyi okok miatt ezt csak késve és kissé másképp tehetta meg.

Nagy volt a bécsi udvar szerepe, az épületek főleg az osztrák fővárosban, Bécsben épültek. A birodalom gazdasági erejét a rendkívül gyorsan fejlődő osztrák főváros számára vonták össze. A spontán jellegű, polgári építészet eredményei a birodalom városaiban a fővároshoz képest csak halványabban érvényesültek. Vidéken nagy szerepe volt a városi közösségeknek, a személyes képességeknek.

Kevés példát lehet megemlíteni az osztrák korai klasszicizmus épületei közül. Ennek a legvalószínűbb oka a világ egyik legjelentősebb barokk építésze, az osztrák, mely még a XVII-XVIII. század során megteremtette a szükséges reprezentációt. Ugyanez a reprezentáció iránti igény a vidéki építészetben is inkább a császár környezetében kialakultat másolta, mintsem önállóan választott volna. A birodalom településszerkezete kiegyensúlyozatlan volt. Pénz az építkezésekhez csak a kevés nagyvárosban volt, de a polgári gondolkodás még ott is elmaradt.

Az építészeti változások első jele a barokk épületek díszítésének leegyszerűsödése volt. Ez jóval később történt, mint a francia korai klasszicizmus megjelenése, vagy az angol palladianizmus. Ez még nem a polgári ésszerűség diktálta egyszerűség, inkább más területek építészeti hatása. A XVIII. század nyolcvanas éveiben épült a bécsi Josefsplatzon a *Palavicini palota*. A széles látókörű tulajdonos *Ferdinand Hetzendorf von Hohenberget* (1732-1816) bízta meg a tervek elkészítésével. Az épület rizalit nélkül, egyforma nyílásokkal tagoltan épült. A középső nyílástengelyt, a bejáratot barokkos szándékkal még kihangsúlyozták, azonban a homlokzat egyszerű máltóságával tűnt ki a környezetből. Hamarosan a többszintes, hatalmas császári rezidencia építészeti is kezdték az egyenes vonalvezetést előnyben részesíteni. Megjelent a copf díszítés, mely az első sematikus elem a leegyszerűsödött barokk épületeken.

A XIX. századi erősödő, európai klasszicista karakter Bécsben is változásokat hozott. Megszülettek az első klasszikus ízű részletekkel is gazdagított épületek. *Josef Kornhäusel* (1782-1860) 1825-ből származó zsinagógájának oszlopsorral övezett tere már a klasszicizmus térteremtését mutatta. A bécsi városfalnak még a XVII. század utolsó évtizedeiben is fontos védelmi szerepe volt, ezért nagy jelentőségű volt, hogy az uralkodó számára, a falakon belüli és kívüli kertjének összekapcsolására önálló kapuzat készült, a húszas évek elején. Ez volt az úgynevezett **Burgtor**, melyet *Peter von Nobile* (1776-1854) 1821. után tervezett. Nobile olasz származású volt. Triesztben nőtt fel, számos jelentős munkája található a tengerparti városban. Főműve, a *Sant'Antonio Nuovo* is itt épült a század első felében. Nobile járt Rómában, egy sajátos, szigorú és korrekt korai klasszicizmust művelt. A bécsi Burgtor íves nyílásrendje, rusztikus faragott köfelülete, visszafogott díszítése a várfa

hangulatát idézte. Belső oldalán nyitottabb, oszlopos architektúrával díszített. Nobile stíluszta alkotása a kor kertépítészetének divatja szerinti kerti pavilon létesítése.

Theseion-nak nevezték az athéni Hephaisteion mintájára a húszas évek elején épült peripteroszt.

A korai klasszicizmus más ilyen jellegzetes példával nem szolgált, csupán a klasszicizáló későbarokk eredményeivel találkozhatunk rezidenciális, főnemesi és polgári paloták homlokzatán.

Itália

Itália a historizmus korszakának álmországa volt, ahová minden építész elzarándokolt legalább egyszer építészetet látni. Ennek ellenére az történt, hogy a barokk korszak utáni olasz építészet elmaradt a nyugateurópai fejlődéstől. Az itáliai historizmus kialakulására két dolog volt hatással. Az egyik az antik idők óta tartó folyamatosság, a másik az európai építészeti befolyás.

A kontinuitás akár a legmélyebben is értelmezhető, beleszámítva a tájat, anyagokat, a népesség emlékezetét. A történeti korok építészetéről alkotott kép példaként való felhasználása folyamatosan történhetett, hiszen a római és a reneszánsz építészet is más stílusokat helyezett át saját körülményei közé. Itáliában ez a hatás inkább visszahúzó jellegű volt. A historizmus korára még meglévő gazdag építészeti környezet csökkentette az antik historizálás értékét. Erre másutt is volt hasonló példa, fejlett és késői barokk építészet után nehezen alakult ki a historizmus. Itáliában antik és reneszánsz emlékek között sem tűnt az új valóban újnak. Az olasz építészek a historizmus fejlettebb időszakába tudtak bekapcsolódni, amikor már nem az új stílus megfogalmazásáról volt szó, hanem használatáról.

Az itáliai historizmus másik forrása, a külföldi hatás, sok csatornán érvényesült. Az olasz egység lassan alakult ki. Ausztria és Franciaország is próbálta befolyását építészeti hatásával együtt kiterjeszteni. Több helyi építész tanult a bécsi és a párizsi iskolákon, maga Napóleon is többször inspirálta a helyi építészeti eseményeket.

A nemzetközileg ismert *Giovanni Battista Piranesi* (1720–1778). Francesco Bibiena tanítványaként festő, író és építész volt. Rómában a *Santa Maria del Priorato di Malta* templomot tervezte, 1764-ben. Az épület homlokzata – talán jellemzően Piranesire – egyszerű tömege ellenére sok felülettartó részletet tartalmazott. A fejlett itáliai építészet korai kísérleteként volt értékelhető *Tommaso Temanza* alkotása a *Santa Maria Maddalena* velencei körtemplom 1748-ból. A Pantheon építészeti tömörségére törekvő centrális építmény bejáratát páros oszlopokkal támasztott portikusz jelölte ki.

Giuseppe Valadier (1762–1839) jelentős szerepet játszott az olasz és a nemzetközi építészetben. Munkáiban Vitruvius ismerete társult a francia hatással. Rómában több neves építész járt, köztük Percier és Fontaine, s Valadier jó kapcsolatot épített ki velük. Elméleti tájékozottságára jellemző volt *Architettura Prattica* című műve, a század

harmincas éveiből. Ez a munka sok vonatkozásban párhuzamba állítható a francia Durand hasonló témájú publikációjával.

Vízépítő mérnöki feladatokat is megoldott, s előfordult, hogy vasszerkezetet alkalmazott. Hatott rá Palladio munkássága. Napóleon római bevonulására tervezte, 1793-ban a *Piazza del Popolo* együttesét, mely teraszos elrendezésével kiterjedt, látványos alkotás volt.

Giuseppe Piermarini (1734-1808) elsősorban Lombardiában dolgozott, művei közül a milánói *Scala* operaházat a XVIII. század hetvenes éveiben építették. A hagyományos háromszintes palotahomlokzat az épület fő meghatározó eleme. A lizénákkal, és reneszánsz nyílásokkal tagolt homlokzaton érződött az egységes épülettömeg iránti törekvés. Az ugyanekkor épült milánói *Palazzo Belgioioso* hasonlóan zárt homlokzatú épülete. Bár zártos beépítésbe illeszkedett, de a középtengelyben enyhe kiülésű portikus hangsúlyozta a főbejáratot. Ugyanezt a határozott felső záródású palotahomlokzatot alkalmazta a néhány évvel később épült monzai *Villa Ducale* épületén is. Piermarini Milánó és környékén, a francia és osztrák építészeti hatás keresztezésében, a korai klasszicizmus síkszerű homlokzatalakítását művelte. A külföldi hatások mellett a környezetében meglévő reneszánsz és barokk kor homlokzati rendszere még alapvetően befolyásolta munkáját.

Piermarini munkatársaként, tanítványaként ismert *Leopold Pollack* (1751-1806), aki Bécsből került Lombardiába. A milánói *Villa Belgioioso* kerti homlokzata fejezte ki legjobban építészeti elképzeléseit, amikor a Piermarinire jellemző homlokzati síkszerűséget, a kilencvenes évek elején, a homlokzat elé ugró, kétszintes kannelurás ión oszlopsorral bontotta meg. A palota melletti tájkert is az ő elképzelése alapján készült.

Giuseppe Jappelli (1783-1852) velencei építész volt. Pádovába tervezte a **Caffé Pedrocchi** épületét, a XIX. század második évtizedében. A mediterrán kávéház nyitott és zártabb igényű homlokzatait tagolta a két egyiptomi tömörségű kiemelt oldalrizalit közötti karcsú oszlopsor az emeleten, hasonlóképpen, bár zömökebb formában és fordított módon, a földszinten. Mintegy húsz év múlva az épület gótizáló kiegészítést kapott.

A napóleoni idők látványépítészete volt *Luigi Cagnola* (1762-1833). Diplomáciai pályára szándékával eredetileg jogot tanult. Bécsbe jutva azonban 1795-től az építészetet választotta. Milánói kapuzata, diadalkapuja a *Porta Ticinese* és az *Arco della Pace*, mindkettő a XIX. század első évtizedeiben létesült. Építészeti formavilágát közvetlenül Itáliából akarta megszerezni, Palladio, a firenzei reneszánsz és természetesen az antik Róma volt rá nagy hatással. Az inverigo-i *Villa La Rotunda*, 1814 és 1830 között, karakteres ión rizalitjaival a stíluszisztaság igényével lépett fel. Itt a robosztus geometria társult a korrekten történeti finom formákkal.

Leopold Laperuta, *Antonio de Simone* és *Pietro Bianchi* terveit készítte a nápolyi *San Francesco di Paola*, 1810 és 1831 között. Az olasz földön is sokadszor idézett Pantheon inspirálta centrális központi tömeg elé épületszárnyként illesztett hatalmas oszlopos kolonnád

határolta le a külső teret. Méreteiben tiszteletet parancsoló létesítmény a historizmus térteremtő és tömegformáló erejét hivatott bizonyítani.

Rendkívül tanulságos építészetet művelt *Pasquale Poccianti* (1774-1858) a livornói *Ciszterna* tervezésénél, a század harmincas éveiben. Miután a víztárolónak kevésbé volt szüksége külső nyílászárókra, s a belső funkció sem tudott a külsőre hatni, az építész az egyszerű épülettömböt szabad fantáziával tagolhatta. A helyi aquaductushoz kapcsolt építmény, a ritkán adódó szabadságfokból származóan a klasszicizmus egyik mesterműve lett.

Az olasz klasszicizmus belső tereinek kialakításában nagy szerepe volt *Giocondo Albertoli*-nak (1742-1839) aki 1774-től Milánóban a Művészeti Akadémián tanított, elsősorban a belső berendezések tervezését. Szintén belső képekben érvényesült a XVIII. és a XIX. század fordulóján, hosszú éveken keresztül kiépült *Vatikáni Múzeum*. *Michelangelo Simonetti* és *Pietro Camporese* még 1775 után, *Raffaello Stern* és *Braccio Nuovo* pedig 1817 és 1822 között tevékenykedtek. A korábbi reneszánsz hatású és a későbbi klasszicizáló dongaboltozatos termek méltó környezetet biztosítottak a vatikáni klasszikus gyűjteménynek.

Az antik Róma XIX. századi reneszánsza mellett a középkori historizálás is megjelent az itáliai építészetben, elsősorban külső hatásra, az ország északi részén. *Camillo Boito* (1836-1914) a XIX. század közepén a bécsi Friedrich von Schmidttől tanult, s a francia Viollet-le-Duc írásai is hatottak rá. Schmidt ekkor Milánóban tanított, s kiváló középkori ismereteit az olasz építészek újabb generációja ismerte meg. Boito által tervezett *Palazzo della Debite* épülete Pádovában, a hetvenes évek elején, az észak olasz városi romantikus palota XIX. századi példáját mutatta. A háromszintes saroképület felfelé kisebbedő félköríves nyílásokkal, a reneszánsz és a romanika szerkesztési szabályai szerint, sok gótikus hatású részlettel egészült ki.

Görögország

Görögország helyzete még Itáliánál is ellentmondásosabb volt. A hosszú, évszázadokig tartó török megszállás szinte kiiktatta a közbenső korok építészeti hatását. A historizáló görög építészet megismerése külföldről, elsősorban Németországból és Dániából érkezett. 1832-ben a bajor uralkodócsaládból származó Ottó került a trónra, s sok szakértőt hozott magával, köztük *Leo von Klenze*-t, aki a bajor főváros ünnepelt építésze volt. Münchenből származó rundbogenstíl divatjának megfelelően 1853-ban az athéni Dionysos templomot félköríves stílusban tervezte. Ismert volt *Karl Friedrich von Schinkel* Akropolisz kiépítési szándéka és a *Friedrich von Gartner* által tervezett athéni királyi palota.

A görög főváros klasszicista építészetét főleg a dán *Hans Christian Hansen* (1803-1883) és testvére *Theophil Hansen* (1813-1891) alakította ki. Az

Egyetem a negyvenes évekből Hans Christian, az 1859 és 1887 között épült *Tudományos Akadémia* és az utána létesült *Vallianeos könyvtár* Theophil Hansen alkotása volt. A két dán athéni épületei bizonyították, hogy a klasszicizmus és a klasszikus kultúra közötti eszmei kapcsolat a tudomány szintjére emelkedett, s az egész emberiség kincseként tudott a forrásokra újító erővel visszahatni.

Lengyelország és Csehország

Lengyelország XVIII. és XIX. század során a környező országok politikai befolyása alatt csak kultúrájában tudott független maradni. Építészetére a francia és főleg az olasz hatás érvényesült. A XVIII. század során még többnyire a barokk stílus volt a jellemző. A hetvenes, nyolcvanas években épült **Lazienski kastélyt** *Domenico Merlini* építette tovább. A stílusos görög templomcskával díszített tájkert közepén épült szimmetrikus tömegelosztású klasszicista épület a geometrikus rend és a megejtő romantika együttese volt. A klasszicista belsők *Christof Kamsetzer* alkotásai voltak. Az egyházi építésű lengyel klasszicizmusra jellemző volt *Pjotr Aigner* (1760-1841) építésze. A varsói *Sándor templom* a húszas években az antik római Pantheon ismert sémájából indult ki.

A lengyel klasszicizmushoz hasonlóan Csehországban a német és osztrák építészeti befolyás érvényesült. A drezdai *Ch. F. Schuricht* tervezte **Kačina kastélyát** a XIX. század első két évtizedében. A kiterjedt angolpark közepén, palladianizmusra utaló épülettömeg íves kolonnádjá kápolna-pavilont és klasszicista, oszlopos könyvtártermet kapcsolt a középrizalithoz. A cseh gyógyvizek városai a XIX. század folyamán híressé váltak, s megnövekedett vendégforgalom jövedelméből rohamosan épültek ki. A jólétben élő, s a vidéki társasági élet központjaivá váló települések polgárai a klasszicista és a romantikus építészet számos jó példáját hozták létre. Karlsbad és *Marienbad* épületeit messze földről jött vendégek ismerték meg. A marenbadi, gyógyvízű kút körüli átriumos, oszlopos kolonnádot *Antonin Thurner* tervezte 1818-ban. Karlsbad, a mai Karlovy Vary kolonnádjai hosszan követték a szűk völgyben futó gyógyvizes patakat, s kúttól-kútig vezették a sétáló, gyógyulni vágyó vendégeket.

Skandinávia

Az északi államok a XVIII. és XIX. század során élénk kapcsolatba kerültek az európai eseményekkel, így a klasszicizmus is befolyásolta építészetüket. Elsősorban a német és a francia hatás volt érzékelhető. Például *Jean Louis Desprez*, 1784-től III. Gustav svéd király szolgálatában állt.

A svéd korai klasszicizmus egyik alkotása a stockholmi Tőzsde, a XVIII. század hetvenes éveiben épült, *E. Palmstedt* tervei szerint. Az amúgy is szárazabb skandináv formakultúra tükrében a klasszicizáló későbarokk homlokzati vonalvezetése már nagyon közel állt a klasszicizmus igényeihez. A körülbelül egyidőben, többek között *C. F. Adelcrantz* tervei szerint épült *Opera* homlokzatához hasonlóan a reneszánsz-barokk palotahomlokzat szerkesztését követte. A földszint íves nyílászóra és rusztikusabb homlokzati felülete a fontosabb emeleti szintet hangsúlyozta ki. A középrizalit kissé barokkos hangsúlya mellett az alaptömeg homlokzati síkját csak kissé hagyta el. Az uppsalai *Botanicum* és *Härnösand* gimnáziuma, mindkettő a nyolcvanas évek végén, már a görög-

római klasszicizmus egyszerű stílusával jelentkezett.

A francia befolyás Dániában *Nicolas Henri Jardin* (1720-1799) nevéhez fűződött. A XVIII. század második felében, Dániában lakott és a Moltke gróf számára az ötvenes években készített *Amalienborg* kastély, dán romantika első példája. Különösen az ebédlőterem stílusa érdemes említésre. Jardin tanítványa a koppenhágai királyi Akadémián *Caspar Frederik Harsdorff* (1735-1799) volt, aki később Párizsban Blondélnél és Soufflot-nál is tanult. Az 1770-ben a Roskilde katedrális 1763-ban létesült *IV. Frederick sírkápolnája* a francia korai klasszicista téralakításra hasonlító belső volt

Dániában Harsdorff-ot is megelőzően a legjelentősebb klasszicista építész *Christian Frederik Hansen* (1756-1845) volt. Az ő épületei jelentették a stílustiszta klasszicizmus megjelenését. A nyolcvanas években épített altonai kápolnaépület terve a palladianizmus szemléletmódján átszűrte, tiszta klasszicista értékeket mutatott be. Az 1811 és 1829 között épült koppenhágai **Vor Frue Kirke** zömök arányaival, hatoszlopos dór portikuszával a klasszicizmus egyik jelentős példája született. A stílustisztaságra törekvő templom már nehezebben kezelte a hagyományos templomtömeg és klasszikus arányok összhatását. A belső kialakítás, a kevésbé hagyományos igények miatt, a stílust jól ismerő Hansen egyik csúcsteljesítményét hozta. A belső kazettás donga boltozata, tiszta architektónikus rendje a külső értékes szűkszavúságát követte. A koppenhágai *Road-og Domhus*, a Frue Kirke-vel egyidőben, kissé nehézkes ión oszloprendű középső rizalittal a klasszicista tömegalakítás iskolapéldájaként szolgált. A városháza és bíróság funkcióját egyesítő épület az antik stílus minden tekintélyét fel tudta használni.

Norvégia 1814-ben vált el Dániától. A svéd-norvég unió politikai viszontagságai közepette, a XIX. század folyamán, az építészet terén a hagyományos dán és német befolyás folytatódott. Az új svéd király, Napóleon egykori tábornagyja, Bernadotte, a későbbi XIV. János Károly oslói palotáját a dán *Linstow* tervezte. A hagyományos palotahomlokzat arányrendszerében tartott hatalmas épület, egyszerű vonalvezetésével és szinte kötelező, széparányú ión középrizalitjával tűnt ki. Az oslói Tőzsde 1826-tól a porosz *Schinkel* közreműködésével épült. A század közepéig elhúzódó építkezés a berlini klasszicizmus nehezebb arányait, dór oszloprendjét eredményezte. Az új főváros kiépítésében *Christian Henrik Grosch* (1801-1865), eredetileg Hansen tanítvány is részt vett. A *Börze*, a *Norvég Bank* és az *Egyetem* képviselte a klasszicizmus norvég változatát. Mindhárom épület a huszas és hetvenes évek között épült fel.

A svéd III. Gusztáv kezdeményezésére kapta meg *L. J. Desprez* a *Tavestehus* temploma tervezésére a megbízást a finn Hämeenlinna-ban. A XVIII. század végi épület a római Pantheon északi változata, elő és oldalszárnyal, toronnyal. A dór részletek jól alkalmazkodtak a korai klasszicizmus jellegéhez. A Turkuban épített *Új Akadémia*, a XIX. század elején, *C. C. Gjörwell* (1766-1837) és az itáliai származású *C. Bassi* (1772-1840) alkotása volt. A kétszintes, középrizalitos palota a könnyedebb, antik római hatású historizálást választotta.

A finn terület 1809. után orosz nagyhercegséggé vált. A XIX. században kiterjedt orosz fennhatóság következtében a finn központ átkerült Turkuból Helsinkibe. A klasszicizmus egyik északi központja Helsinki lett. Egy átfogó városrendezési terv született, *J. A. Ehrenström* vezetésével. A terv részleteihez tartozó épületek terveit a német születésű *Carl Ludwig Engel* (1778-1840) készítette. Az ő nagyszabású koncepciója szerint épülhetett itt ki a kormányzati központ, a **Senatus tér** 1830 és 1840 között, szenátussal, egyetemmel, templommal kiegészítve. A lényegében már a húszas években kiépült *Szenátus* és az *Egyetem* klasszicista eleganciája nemcsak külsőben, hanem belsőben is következetes stílusismeretet képviselt. A *St. Nicolai* templom a bizánci tömeget antik görög részletekkel egyesítette. 1830 és 1852 között készült, kéttengelyesen szimmetrikus kupolás formában, a klasszicista centrális templomok északi változataként.

Klasszicizmus és romantika az Újvilágban

Az Egyesült Államok építésze az európai historizmus korában kettős sajátossággal bírt. Egyrészt függve az európai építészet eredményeitől, többé kevésbé követte azt, másrészt engedve a gyarmati, később a függetlensége mellett is megmaradt különleges körülményeknek, az európai értékeket saját érdekében módosította. Így az Európában kialakult építészettörténelmi terminológia nehezen használható és az amerikai és az európai korszakok egyeztetése csak nagy figyelem mellett lehetséges.

A legelső periódus, szinte hőskorszak, a *Colonial*, a gyarmati kor volt. Ez építészeti értelemben a XVII. század végéig tartott. A folyamatosan betelepülők egyidőben az eseményekkel folyamatosan hozták magukkal az öreg kontinens emlékeit, s építészeti stílusait. A következő fontos kor a György korabeli historizálás. Ez az angol trón György nevű uralkodóra utaló *Georgian*, mintegy 1690-1790 között. A függetlenségi nyilatkozat következtében egy különleges, csak az új szövetségi államra jellemző időszak következett a *Federal*, (szövetségi) melyet az építész elnök neve után Jeffersonian-nak is neveztek. Ez 1790-1830 között zajlott, de voltak területek, ahol még ez a korszak is György korabelinek számított.

Az európai antik görög reneszánsza a *Greek Revival* 1820-1860 között folyt az Egyesült Államokban is. Megfigyelhető a korszak elhúzódása, jelezve, hogy az antik újjászületés komolyan beágyazódott az amerikai köztudatba. Kis fáziseltolódással a középkori stílusok historizálása a *Gothic Revival* 1830-1870 közötti időszakot foglalta el. A reneszánsz stílus újjászületése, itt *Italianate* vagy *Italian Villa*, 1840-1890 között érvényesült. Az ismét előretörő francia hatást a III. Napóleonra utaló *Second Empire* 1855-1885 közötti időszaka jelölte.

Sajátos módon, csak az Egyesült Államokban érvényes a *Richardson Romanesque* elnevezés, mely Henry Hobson Richardson tevékenységére utal 1870-1900 között. Az ettől eltérő stílust a *Queen Anne* 1870-1910 közötti időszaka jelöli. Még a XIX. századon belül van az amerikai *Shingle Style*, azaz a zsindeyes stílus 1880-1900 közötti időszakban. A századfordulón kezdődik a *Colonial Revival* 1890-1940, és a *Bungalow Arts and Crafts* 1890-1920 és a XX. században is tart, úgymint az *American Foursquare* 1895 és 1930 között, azaz a modern építészet.

Ezt a felosztást még árnyaltabbá lehet tenni, ha egy-két építész, épület jelentőségét másképp értékeljük. Például a *Greek Revival* mellé besorolható a *Roman Revival*, az antik

rómaira utaló építészet. Sőt voltak, akik mindkét stílust együtt alkalmazták. A Ghotic Revival másképp *Victorian*, vagy *Queen Victoria* is lehet. A huszadik század elején egy formagazdag, eklektikus *Late Baux Arts* volt tapasztalható.

William Buckland (1734-1774) a *Colonial* stílus képviselője volt. Az Angliából származott ács a század hatvanas hetvenes éveiben az egyszerű, gyarmatokon szokásos építészetet művelte. Gerendából, gyarmatokon szokásos építészetet művelte. Gerendából, deszkából, kőből, zindelyből építkeztek. A szélsőséges körülmények mellett is maradt energia az Európából megőrzött építészeti szimbólumok elhelyezésére, mint például az oromfal timpanonszerű kiképzése, a főbejárat hangsúlyos architektónikus megfogalmazása, a nyílászárók egymás fölé rendezettsége stb. Az annapolisi *Hammond-Harwood* háza 1974-ből a *Colonial* stílus szép példája. A középső axist és rizalitet kiemelve a település közösségi házának méltó hangsúlyt tudott adni.

A *Georgian* stílus az Angliában kialakult építészet hatására született. Inigo Jones (1573-1652), Sir Christopher Wren (1632-1723) James Gibbs (1682-1754) és Sir William Chambers (1726-1796) művei voltak Amerikában, ennek kapcsán a legismertebbek. Érthető, hogy az angol építészet amerikai vetülete a *Colonial*hoz képest már egy magasabb szintű építészetet jelentett.

Samuel McIntire (1757-1811) és *Charles Bulfinch* (1763-1844) a stílus neves képviselője. Bulfinch palladianista, Greek Revival, Georgian és Federal stílusokat művelte. Végül is mindegyik Bulfinchra jellemző volt, jelezve, hogy egy bizonyos vetületben ugyanazt jelentették. A sokat foglalkoztatott amerikai származású, bostoni építész legfontosabb munkái közül megemlíthető a bostoni Massachusetts State House 1798-ból, vagy a lancasteri temploma 1817-ből. Mindkettőre igaz volt, hogy Bulfinch bár ismerte az európai építészet szabályait, mégis sajátos módon értelmezte azokat. Amit jónak, hasznosnak talált, ahhoz alkalmazkodott, ami csak bonyolította volna a megvalósulást, azt elhagyta. A historizmus törvényei nélküli historizmus fantáziadús világát művelte.

Thomas Jefferson (1743-1826) rendkívüli jelensége volt az amerikai közéletnek. Ott bábáskodott 1783-ban a Függetlenségi Nyilatkozat megírásánál, jogásznak tanult, eredetileg egyszerű farmer, majd író, építész, politikus, államférfi volt. Francia követként dolgozott a nyolcvanas évek végén, Lafayette márkival kölcsönös barátságban voltak. Kétszer, 1801 és 1809 között a fiatal Egyesült Államok elnöke is volt.

Korai építészeti korszakában az úgynevezett Georgian stílust művelte, ami azt jelentette, hogy az angol XVIII. második felének angol építészete komoly hatással volt építészetére. Saját házát Charlottsville-ben, Monticello néven a hetvenes években építette. A kétszintes ház, egyszerűen fából és téglából készült. Központi tér köré szervezett, a zöld környezetben elnyúló épület volt, kiemelt klasszicizáló középrizalittal. A klasszikus formák a XVIII. századi Amerikában még nem pontosan mutatkoztak meg. A portikuszt alátámasztó oszlopok távolsága inkább a statikai megfontolások alapján, mintsem a stílus szerint alakult. Az arányok és esztétikai értékek összhatása szempontjából azonban semmi kívánnivaló nem maradt.

Jefferson több virginiai lakóház után Richmondban, a **Kapitólium** épület terveit készítette el, 1791-ben. Ez az épület már szimbolikus jellegénél fogva is több klasszikus stílusjegyet mutatott fel. Az alépítményen emelt kétszintes épület előtt kétszint magas ion oszlopsorral alátámasztott portikusz húzódott. Az épület egy antik templomra emlékeztetett. Természetesen a nyílászárók rendje a stíluszisztaságot sértette, de a tömör és látványos megfogalmazású épülettömb a korai klasszicizmus, pontosabban az amerikai Federal stílus példája volt.

Jefferson főművének is tekinthető a Virginia államban lévő, **Charlottesville** állami egyeteme, a XIX. század tízes-húszas éveiből. A nagyszabású terv az ideális egyetemi Campus megvalósításának szándékával készült. A közlekedő épületszárnyakkal összekötött pavilonok szabályos rendjét a köralaprajzú könyvtárépület kapcsolta össze. Az 1825-ben készült Pantheon utánzat a klasszicista szimbólum eszmeiségével hatott. A kétszintes hengeres, kupolás építmény előtt, a Campus főtengelyének megfelelően, étszintet átfogó hat korinthuszi oszlop és párkányzat, timpanon képzett főhomlokzatot. Jefferson gyakran alkalmazott látszó téglafelületet, dekoratív fehér kővel társítva. A Pantheon arányos méretnövelése lehetett Jefferson célja. A richmondi Kapitólium esetében is ez történt, amikor a két-három használati szint mellett is sikerült egy földszintes klasszikus emléket felidézni. Ez az európai építészetben is jól ismert megoldás több államban is elterjedt.

Benjamin Henry Boneval Latrobe (1764-1820) angliai születésű volt, bár apja még Franciaországból származott. Iskoláit Európában, Németországban és Angliában végezte. Építész pályafutását Samuel Pepys Cockerellnél (1754-1827), Londonban kezdte. Cockerell a klasszicizmus kiváló és sokat látott ismerője volt, régészeti eredményeit is publikálta. Az antik görög építészet felfedezése érdekelte. Latrobe sokat tanulhatott tőle, s már a XVIII. század kilencvenes éveitől elkezdte Angliában építészeti munkáját. A francia polgári forradalom sikere szimpátiát ébresztett a fiatal amerikai köztársaság iránt, s Latrobe is kivándorolt Amerikába. Hamarosan építészként kezdett dolgozni Virginiában. Rangosabb művei közül megemlíthető *Baltimore* ion stílusú, klasszicista *székesegyháza* a XIX. század első két évtizedéből. Tevékenységére, különösen mérnöki képességeire az akkor már elnök Jefferson is felfigyelt. Hamarosan közreműködhetett az Egyesült Államok **Kapitóliumának** tervezésében, főleg szerkezeti szempontból.

Az államiságot kifejező kormányzati épület építését 1792-ben határozták el, az elnöki rezidenciával, a Fehér Házzal együtt. A kiírt pályázatot egy amatőr építész, az orvos *William Thornton* (1759-1828) nyerte meg. Miután a szerkezetépítéshez keveset értett, a francia *Stephen Hallet* (1755-1825) és az ír származású *James Hoban* (1762-1831) építészeket, majd Benjamin Latrobe-t is felkérték fel a közreműködésre. A párhuzamosan épült Fehér Ház terveit is ugyanaz a szakértői gárda készítette. Itt főleg Hoban és Latrobe szerepe volt fontos. A Kapitólium tervezői sorába még felkerült *Charles Bulfinch* (1763-1844) és a végén *Robert Mills* (1781-1855) is. A kupolára 1850-ben kiírt pályázatot *Thomas Ustick Walter* (1804-1887) nyerte, aki Mills-t

követte az építések sorában.

A dombra emelt hatalmas kupolás épületet a XIX. század hatvanas éveire fejezték be. A klasszicizmus amerikai mesterműve elhúzódó és áldozatkész munka eredménye volt. A szélesen terpeszkedő, rizalitokkal tagolt középület súlypontjában dongaszakaszokkal tagolt kupola emelkedett. A Fehér Ház is több építész munkájaként jött létre, de nem a hatalmat, inkább az eleganciát akarta képviselni. Jellemző homlokzati motívuma a központi, félkörös portikusz, mely két szintet átfogó, karcsú oszlopokkal tagolt. Homlokzatának határozott felső lezárását bábos attika szolgálta.

Mind a Kapitólium, mind a Fehér Ház európai iskolán nevelkedett építészek alkotása, azonban mindkettőben volt valami szokatlan. Például az európai kupolás épületek, templomok könnyen leszarmaztathatók voltak egymásból. Akár reneszánsz, akár antik előképpel meg lehetett magyarázni az építész szándékait. Az említett washingtoni épületek nem az európai klasszikus építészetből, hanem annak klasszicista tükröződéséből fakadtak. Érezhető a homlokzatok és az épülettömegek ellentmondása. Például a *Fehér Ház* akár a palladianizmus színvonalas amerikai példája is lehetett volna, ha nem állna - hatásában - közelebb a barokkhoz, mint a reneszánszhoz. A klasszicizmust a határozott geometriájú tömegek, Európában jóval később megismert, más jellegű historizáló felfogás szintjére emelték. A tengerentúl, korai eklektikaként, a racionálisan szerkesztett épületek stílusokat idéző felöltöztetését lehetett tapasztalni.

Az Egyesült Államok építésze a korai kezdetektől kezdve kétarcú volt. Általában az épület használhatósága számított, s a stílusokra hivatkozó forma a reprezentáció függvénye maradt. A klasszicista Greek Revival neves képviselője volt *William Strickland* (1788-1854) a philadelphiai **Bank of United States** alkotója. Munkájára Latrobe volt nagy hatással, aki az 1801-ben épített Bank of Pennsylvania épületével az első görög stílusú épületet építette az Egyesült Államokban. Strickland műve, az 1824-ből származó épület hatalmas dór portikusza a színvonalas stílusismeretet jelezte. Strickland ács családból származott, s a szerkezeti megoldások is érdekelték, mérnöki jellegű munkákat is vállalt.

Robert Mills (1781-1855) is amerikai származású építész és mérnök volt. A klasszicizmus görög stílusú ágát művelte. Charlestonban tanult. Jefferson és Latrobe támogatásával sikeres építésznek küzdötte fel magát. Az 1827-ből származó charlestoni tűzoltósági épület kétszintes dór rizalitos robosztus tömege, attikacsatornás főpárkánya az európai klasszicizmus épületeihez volt hasonló. A washingtoni *National Portrait Gallery* 1840-ből dór és az *U.S. Treasury Building* 1842-ből ión nyolcoszlopos portikusszal épültek. Mills tehetsége és sok-sok nívós munkája bizonyította, hogy amikor valódi igény ébredt a klasszicista stílusra, a hozzáértő személyi és tárgyi feltételek Amerikában is megteremtődtek.

Strickland és Latrobe irodájában kezdte munkáját *Thomas Ustick Walter* (1804-

1887). Elsősorban görög, de gyakran római stílusban is tervezett. Igazán nevet akkor szerzett, amikor megnyerte a Kapitólium kupolájára kiírt pályázatot. Mint államilag foglalkoztatott építész reprezentatív épületeket tervezhetett. Az antik stílusok jó ismerője volt. Walter korában a középület megjelenésének, homlokzatának például fontos része volt a timpanonos portikusz. A történeti részletek egyre tökéletesebb kimunkálása mellett már a középületek bizonyos sematizálódása ment végbe. A középület kötelező historizáló attribútumai - mint kupola, portikusz, oszloprendek - bemutatása mellett fokozódott az épület funkciójának, szerkezetének az építészeti értéke.

Az amerikai Gotic Revival képviselői közül két nevet kell megemlíteni, *James Renwick* (1818-1895) és *Richard Upjohn* (1802-1878). Az angliai születésű Upjohn egykori asztalos és ács tevékenység után tanult építészetet. A gótika festői tömegét és részleteit mutatta be a new yorki *Trinity Church* készítésekor, 1846-ban. James Renwick apja nyomdokába lépve mérnökként dolgozott. Autodidakta módon tanulta az építészetet, szívesen olvasta a kortárs angol Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852) írásait. Első munkája a new yorki *Grace Church* volt 1846-ban. Világossá vált, hogy az amerikai, érzelmekre ható festői, gótikus stílusú historizálás ellenpontja lett az akkorra már széles körben elterjedt racionális érzületű, logikus klasszicizmusnak. Az angol hatás vitathatatlan volt. Renwick másik new yorki temploma, a *St. Patrick's Cathedral* 1879-ből kiegyensúlyozottabb képet mutatott. Az európai középkor kéttornyos, keresztházás katedrális típusát alkotta meg. A gótikus stílustisztaság kétszeresen volt fontos az Egyesült Államokban. Egyrészt a nagy európai historizálási korszak részesei lehettek, azzal egyidőben, másrészt az épített környezet hiányzó formagazdagsága, sosemvolt történeti hangulata jelent meg a gyorsan fejlődő városokban.

A Gotic Revival Amerikában többnyire a Victorian, másnéven Queen Victoria néven volt ismert. Ez a hosszú életű angol Viktória királynő (1819-1901) uralkodásának időszakára esett, azaz 1837 és 1901 közé. Mint ismert, ekkor, 1836 és 1860 között folyt az angol parlament építkezése. Pugin mellett John Ruskin elméleti hatása is befolyásolta a tengeren túli építészetet. A XIX. század közepe és második fele az amerikai gótikus historizálás korai és késői korszakát is magában foglalta. Sőt, ami ebben a korban Angliában historizálás címen, de más stílusformában történt, az is befolyásolta a tiszta gótikáról alkotott amerikai véleményt. Ez a jelenség sok helyi sajátosságot is felvetett. Például az európaihoz képest nagyobb kontrasztot jelentett a gótizáló középület és a racionális, haszonelvű tömegépítészet között. A nagy méretekből és sokszor gondolkodásban is kifejezhető távolság kedvezett a sajátos ötleteknek, a stílustisztaságtól való romantikus, vagy szándékos formai eltérésnek. Egyéni megoldások születtek, az emocionális építészet sokszor személyre szabott stílust eredményezett.

Klasszicizmus és romantika Magyarországon

Magyarországon osztrák hatásra kialakult barokk kevésbé érvényesült, viszont a század elején megjelenő klasszicizmus egy fokozódó építési

tevékenységhez társult. Ráadásul a gyorsan változó igényeknek megfelelően új épülettípusok jöttek létre. Ezek képesek voltak egy, az országra jellemző formarend kialakítására. Fontos és meghatározó az is, hogy a minduntalan felszínre törő nemzeti önállóság keresés ekkor az építészeti stílusok közül a klasszicistát választotta, szemben a császári barokkal. Mindez indokolja, hogy a hazai terminológia a klasszicizmust, mint a barokk és romantikus stílusok közötti építészeti korszakot tárgyalja.

A Kárpát-medencében, ekkor a *II. József* halála utáni nemesi ellenállás volt a jellemző. Jean-Jacques Rousseau Társadalmi szerződésének hatása, számottevő polgárság híján, csupán a hűbéri alkotmány továbbfejlesztését látszott megerősíteni. Fontos eredmény a kiharcolt évenkénti országgyűlés lehetősége, s kormányzati szerepének növelése. Ismét megfogalmazódott a független ország igénye, sikerek születtek a jobbágyköltözést és a vallásrendeleteket tekintve is.

I. Ferenc uralkodása alatt kibontakozó ellenhatás kiélezte a helyzetet. A társadalmi reformok érdekében kialakuló nemesi szervezkedés erőteljesebben és továbbra is a függetlenség, a tulajdonviszonyok korszerűsítése irányába hatott. Az 1790. és 1825. közötti korszakot a hazai történelem átmeneti korszaknak is nevezi, ez az építészetben a barokk megszűnését, a "copf" stílus, majd a kezdeti klasszicizmus megjelenését hozta.

Amíg Nyugat-Európában a változások fő erejét valóban az erősödő polgárság adta, addig nálunk fokozódott a régi társadalmi szerkezet szerinti köznemesség szerepe. Az új feladatokat főleg az új funkciók megjelenése jelentette. Városháza, megyeháza építésére még kevés tapasztalat volt. Közösséget, országos méretekben szervezkedő közösséget szolgáltak ki. Az új és a korábban megszokott építészeti feladatok megoldásánál a barokkal szemben, gondolkodásukhoz, elképzelésükhöz közelebb álló antik példákból merítettek.

A nyugati polgárság által kialakított építészeti eszmények itt a haladó szellemű földbirtokosok, értelmiségiek környezetét formálták. Amíg a fejlettebb országokban az építészet egyik feladata a társadalmi átalakulás tükrözése, addig Magyarországon mindezek mellett a nemzeti sajátosságok is jellemzőek. Nemzeti sajátosságnak kell nevezni, mert a Habsburg birodalom más területéhez viszonyítva itt számban és minőségben a klasszicizmus jelentős fejlődésen ment keresztül. A haladás és nemzeti függetlenség iránti vágy együtt jelentkezett. A stílus elterjedését nem korlátozta a barokk pompa igénye és a fejlődés példáját a kritizált császári Bécsen túl, a fejlettebb építészetű Franciaországban, Angliában látták.

A *nemzeti és a haladó* fogalmak összekapcsolódásán túl egy másik tulajdonság is jellemző az akkori Magyarországra. Ez az *elmaradottság*. A fejletlenség kifejeződött a kényszerűen egyszerű környezetben, a szükségszerűen racionális formai megoldásokban. A megszokott dísztelenség előkészítette a közgondolkodást az új stílus befogadására, sőt szólni lehet a periférikus helyzetből származó előnyökről is. A késő barokk, mely Magyarországon valóban későn következett be, szinte

észrevétlenül alakult át korai klasszicizmussá. A "copf" stílus, mely a barokk díszítés lényegesen egyszerűbbé válását jelenti, engedte érvényesülni azokat az építészeti megoldásokat, melyek majd a fejlett klasszicizmusban jellemzőek. Egy vidéki, kevésbé iskolázott mester egyszerűbben épített, s ez a környezet sok vonatkozásban kiválóan megfelelt az egyszerű tömegformákkal, dísztelen homlokzatsíkokkal dolgozó későbbi stílusnak.

Később a kedvező gazdasági környezet gyors fejlődést okozott. Ilyen gyors gazdasági előny származott például a nagy háborúk élelem, ruha és lóellátásából. A háborúzó Európához képest hazánkban viszonylagos béke volt. Az ország fejlődésére jellemző, hogy a századfordulón még Ausztriának teljesen kiszolgáltatott volt. A múlt század 30-as éveire azonban az országon belül már sokszor ipari verseny alakult ki a fejlődő magyar és a pozícióit védő osztrák között. Ez az 1825. utáni "reformkor". Új gazdasági központok alakultak ki, mint például Pest, Debrecen, Pozsony, Szeged. A nemzetközi hatások bár példát mutattak, de nem korlátoztak. A gazdasági-társadalmi fejlődésből a hazai klasszicizmus szükség miatt teremtett olyan eredményeket, mely joggal mondhatjuk - kiegészítette a korabeli Európa építészetét.

Az átmeneti korszakban, az elméleti előkészítésben először a pozsonyi *Johann Nepomuk Schauff* nevét kell megemlíteni. Magyar művészeti akadémiát szándékozott alapítani, sőt egy sajátos magyar oszloprend megalkotásával is próbálkozott. Írt az egységes utcaképek szükségességéről, s az egyszerűség magasabb minőségét hangsúlyozta. A pesti piarista gimnázium tanára, *Spindelhuber Ede* a "polgári építészetéről" írt. Egy másik rajztanár, az egri *Jó János* akadémiai szintre emelte volna az építészet oktatását. Kazinczy köréhez tartozott *Kresznerics Ferenc*, aki 1804-ben alkotott építészeti kézikönyvet. Bár a barokk stílust nem haladta meg, de művének az építészet oktatásában fontos szerepe volt. Hasonló szerepet vállalt, valamivel később, *Beregszászi Pál*, aki debreceni rajztanári állása mellett írt az építészetéről könyvet. Művében a klasszicista elvek érvényesültek. Nem szabad kihagyni *Henszlmann Imrét* sem, aki tevékenységét ugyan valamivel később fejtette ki, de még 1841-ben megjelent esztétikai műve, mely az ókorit vetette össze az újkorival, a szépség szubjektív mivoltát taglalta. Ő már az anyagszerűséget, a nemzeti elem hangsúlyozását, a középkori példák újraértékelését szorgalmazta. Ez már a magyarországi klasszicizmus vége, a romantika előkészítése.

Hazánkra különösen jellemző ebben az időben a színes útleírások sajtó általi közzététele. Ez hazai utazók külföldi útjait, de külföldiek magyarországi tapasztalatait is többször taglalta. Többször dicsérően szóltak Pest épületeiről, kiemelték a város gyors fejlődését, a kialakuló egységes utcaképeket.

Nyugat-Európában és nálunk is már a késői középkortól ellenőrizte a városi magisztrátus az építési tevékenység során a város érdekeinek teljesülését. Pesten ez is viszonylag korán

került arra a szintre, ami megteremtette a gyors és jó városfejlődést. Az 1796-ban nádorrá választott József főherceg 1801-ben hívta fel a király figyelmét Pest város fejlesztésének szükségességére. Megbízásából *Hild János* építőmester 1805 márciusában szabályozási programot, majd tervet dolgozott ki. Ennek végrehajtására állította fel a nádor a Szépítő Bizottságot, amely ettől fogva minden egyes tervet felülvizsgált. Szerepe rendkívül jelentős volt, mert nélküle az egységes városképek nehezebben alakultak volna ki.

A mesterek a hagyományos céhrendszer körülményei között tevékenykedtek. A céh a középkortól kezdve eredményesen védte tagjai érdekeit, de a XIX. századtól már több akadályt jelentett, mint hasznot. A céh érdeke volt ugyanis a mesterek számának szabályozása, a versengés visszaszorítása. A kor fejlődési ütemét tekintve ez korlátozta a külföldi hatások érvényesülését, a fejlődést. Több nagy klasszicista építészünk küzdött a céhrendszer ellentmondásaival. Házasságokkal, vagy csak mesterlegényként, elhalálozott mesterek özvegyeinek jogán, más aláírása és felelősségvállalása mellett tudtak csak pályájuk elején működni. Hamarosan ismertté lett a céhen belüli képzés és a külföldi iskolák, "akadémiák" eredményessége közötti különbség. Bécs, München, Milánó, Berlin korábban kapcsolódott bele az új stílusáramlatokba, Pesten és Budán ezeket az új eredményeket nehezebben tudták érvényesíteni. Mindezek mellett csodálatra méltó, hogy az ismertté vált nemzetközi eredmények csak néhány évtized késéssel érkeztek el hozzánk.

Magyarországon is, egyrészt az iskolázott mesterek közvetítették a nyugati példákat, másrészt helyi megoldások születtek. A stíluskorszak során a neves pesti mesterek mellett számos vidéki építész is ismertté vált. A klasszicizmus Magyarországon nem Pesten kezdődött. A XVIII. század végén, amikor Nyugat-Európában a stílus jellemző formái már kialakultak, nálunk a városiasodás még váratott magára. A legrangosabb megbízó az egyre erősödő egyház, illetve a vidéken élő nagybirtokosság.

Ez az *átmenet korszaka* volt. Az átmeneti korszak homlokzatalakítása a barokk kori homlokzat tömörebb megfogalmazású, egyszerűsített változatát alkalmazta. A részletformákat a lendületes ívek helyett egyenesekkel ábrázolták. A homlokzatokon többé nem voltak láthatók a barokkhoz hasonló hangsúlykülönbségek.

Az átmeneti korszak magyarországi építészei többnyire idegen származásúak voltak, a bécsi udvar, az egyházi vezetők közvetítésével kerültek hazánkba. Az egyik legjelentősebb személyiség *Isidore Marcellus Amandus Canevale* (1730-1786) volt. Ő bécsi, udvari építész volt, de hazai épületei is nagy hatásúak voltak. A *váci székesegyház* tervezését és építését Franz Anton Pilgramtól 1767-ben vette át. Neve, korábban az esztergomi várhegy felmérésénél is felmerült. Az 1772-ben befejezett székesegyház már kevés barokk hatást mutat. A kéttornyú barokk templom hagyományos arányait hiába keresnénk. A kupolás, görögkereszt alaprajzú, kétszintes, síkszerű főhomlokzatú épület tornyai alig emelkedtek a homlokzat fölé, mely elé attikával záródó portikusz épült. Canevale ezzel az egyszerű tömeghatású épülettel a francia korai klasszicizmus nyomában járt. Az ókori részletek még nem érvényesültek stílustisztán. Szintén historizáló jellegű a barokk díszítésű diadalíve Vácott, mely a Habsburg birodalom területén a

legkorábbi.

Canevale mellett *Franz Anton Hillebrandt, Thalherr József, Hefele Menyhért és Fellner Jakab* tevékenysége említendő meg. Valamennyien – főleg egyházi rendeltetésű épületek emelésével – a klasszicizmus sikerét készítették elő. A XVIII. század második felében az ország számos pontján létesítettek templomot, püspöki, vagy prímási palotát. A feloszlatott rendek épületeinek átalakítása is számtalan feladatot jelentett. A sorból kiemelkedett az egri, érseki *Lyceum*, Fellner Jakab alkotása, mely ismét csak a méretei, egyszerű homlokzata és jól áttekinthető tömegalakítása, valamint ésszerűsége törekvő alaprajzi szervezése által került távol a barokk stílustól.

Kétségtelen, hogy a barokk nálunk, Európa nyugati részéhez képest, később szűnt meg. Azonban ez a későbarokk egyben korai klasszicizmus is volt. A tartós békeidő építési konjunktúrája rövid időn belül több nagy és látványos épületet emelt, melyek a külföldi mesterek révén sikeresen ötvözték a helyi megbízók ízlését és elvárásait a fejlődő Európa új építészeti törekvéseivel. Az egyszerű architektúrájú, összefüggő falsíkok, a részletszegény díszítő motívumok egyrészt a Bécstől távoli provincia igénytelenségét, másrészt az új, tömör és hatásos kifejezőmód sikerét hirdették.

A *klasszicizmus* karakteresebb megjelenéséhez a külföldet járt hazai mesterekre kellett várni, a XVIII. és XIX. század fordulóján. A városiasodás fejlődésével polgárházak, középületek sora épült, egységes utcaképek alakultak ki. Főleg a hazai országrész fővárosa, Pest fejlődött jelentősen.

Miután a pesti céhek jelentőségükkel az ország más mestereit is befolyásolták, a pesti színvonal hatott az egész országra. A magyar klasszicizmus legjelentősebb alkotásai a városi bérházak, magánpaloták, középületek, székesegyházak, vidéki kastélyok között keresendők.

A klasszicizmus magyarországi mesterei sorából két nevet ki kell hangsúlyoznunk. Az egyik *Pollack Mihály*, a másik *Hild József*. Mind az épületeik számában, mind az építészetük minőségében, koruk meghatározói voltak.

Pollack Mihály Bécs környékéről származó család sarjaként került Pest, Buda, és az egész ország megbecsült építészeti közé. Meglévő építőmesteri hagyományokat folytatott. Apja, Josef Pollack, Kaunitz herceg által foglalkoztatott mester, fiát is a szakma folytatására szánta. Erre a korábbi házasságából származó idősebb fia, *Leopold Pollack* sikere is biztatta. Leopold Itáliába, Lombardiába került, s ott jelentős eredményeket ért el. Giuseppe Piermarini tanítványaként, később társaként a milánói Teatro alla Scala, a Dóm és a Villa Belgiojoso építésében tett szert hírnévre. Magyarországi megbízásokra is dolgozott.

Pollack is letöltötte a leendő mesterek tanuló idejét, bécsi építkezéseken, apja mellett inaskodott, majd legény lett. Szakmai fejlődésében állítólag bizonyítható *Ferdinand von Hohenberg* szerepe, akit szintén Kaunitz pártfogolt, s az osztrák

klasszicizáló későbarokk jeles mestere volt. Nála tanulhatta meg az egyszerű homlokzatkezelés korszerű előkelőségét. A nemes egyszerűség és a kényelem esztétikai kategóriaként jelent meg akkor, néhány bécsi patrícius ház esetében. Tanulhatott volna Franz Anton Hillebrandtól, vagy a szintén sokat foglalkoztatott Isidore Canevale-től, de a meglévő kapcsolatok a barokktól határozottabban eltávolodó mester hatását érvényesítették.

Vándorútját Itália irányába vette, pontosabban az idősebb rokon védőszárnyai alatt és tanítása szerint próbálkozott az itáliai klasszicizmus részleteit megismerni. Korai tervei tagadhatatlan itáliai hatást mutattak. Ez egyszerre közeledett a klasszikushoz és annak egy korábbi újjászületéséhez, a reneszánszhoz. Itt az új stílust a környezetükben lévő emlékeken tanulmányozhatták. Nem a görög ókor részletekbe menő ismerete, inkább az egyszerű tömegalakítás, sokszor a centrális gondolat az ami Itália északi részén akkor a korszerűt jelentette. Féltestvére, Leopold is szívén viselte sorsát. Támogatta, tanította, bevezette a szakma rejtelmeibe.

A 1799-re tehető hazai megjelenése. Ekkor kérte felvételét a pesti céhbe. Állítólag az akkorra már elismert pesti építész, Hild János javaslatára jött Magyarországra. Hild, mint Canevale építésvezetője a lendületes ütemű pesti építkezésekről sokat tudhatott, s tájékoztatta bécsi ismerőseit. Pollack első ismert, jelentős megbízása a *Deák téri evangélikus templom* volt. Utána még sok más követte, de Pollack főművéről, a **Nemzeti Múzeumról** feltétlenül több szót kell ejteni. Részletesen lehetne szólni a múzeum, mint új funkció megjelenéséről, hiszen 1836-ban, amikor tervek elkészültek, még Európa nyugati részén is ritka volt az ilyen épület. Meg lehetne említeni az épület körüli - sokszor politikai jellegű - huzavonát, mely a század első évtizedétől kezdve többször elodázta a haladó körök által szükségesnek talált építkezést.

József nádor közreműködésével bécsi szakértő vizsgálta meg a Pollack által elkészült terveket, *Peter von Nobile*, aki akkor a császárváros elismert építésze volt. A pesti mester türelmesen készítette az újabb és újabb vázlatokat. Bár a különböző elképzelések jórészt ismeretlenek maradtak, de az egyeztetésekkel kapcsolatos levelek, feljegyzések alapján tisztázni lehet az álláspontokat. Kitűnt Pollack és Nobile különböző gondolkodása. Pollack - szinte valamennyi munkájával - az építészettről viszonylag korán és karakteresen kialakult véleményét folyamatosan csiszolta, alakította. Ez nem illett bele a klasszicizmus stílustiszta fejlődési folyamatába. A század első évtizedeire Nyugat-Európában a klasszikus részletek mindjobb érvényesítése volt az építészek egyik fő törekvése. Pollack az egységes épülettömeg kifejező erejére támaszkodott, nála a részletek is ezt szolgálták. Mindvégig magában hordozta az itáliai klasszicizmus reneszánszra is utaló, szerves kifejlődésének emlékét, s ez szerencsésen találkozott a magyarviszonyokban törvényszerűen meglévő stíluskéséssel. Nobile kritikája a részleteket érintette, s Pollack volt, mikor megfogadta, s volt mikor ellenállt. Például vita volt köztük az épület szobordíszzeivel

kapcsolatban. Pollack többet alkalmazott volna, Nobile kevesebbet. A korábbi tervek a főemelet ablakainak hangsúlyozását tartalmazta. Ez jellemző volt az építész korábbi két-háromszintes palotáira is. Nobile jó érzékkel kifogásolta, s a módosult és egységes nyílásrend valóban az épület előnyére vált. A középső részeken Pollack nagy oszloprendet mintázó lizénákkal képezett ál-középrizalitokat, mellyel szerencsésen osztotta a hosszú oldalhomlokzatokat.

A múzeumépület a magyarországi klasszicizmus legfontosabb alkotása volt. Pollack középületről alkotott véleménye szerint a zárt épülettömeg elé látványos, két nyílástengelynyi előreugrású portikuszt helyezett. A nyolc karcsú korinthoszi oszlop stíluszta gerendázatot, párkányzatot és szobordíszes timpanont tartott. A nyolc oszlop és a hét oszlopköz a keleti oldalon kis kiülésű, lizénákkal tagolt rizaliton ismétlődött meg. Az épület hosszoldalán összesen huszonegy, míg rövidebb oldalán tizenhárom nyílástengely létesült. A rövidebb oldalakon is van kiemelt, középső homlokzatszakasz, öt nyílástengellyel.

Az alaprajz barokk térszervezésű, két belső udvar körül csoportosult. Pince és alagsor felett két egyenrangú, reprezentatív szint emelkedett. A szinteket tágas, világos és látványos lépcsőház kapcsolta össze. Az egymásba nyíló kiállítótermeket az udvar mentén húzódó folyosóról is megközelíthetők voltak. Az épület központi térsorozata az építész legsikerültebb, ilyen jellegű munkájaként vált ismertté.

Érdekes az épületről alkotott korabeli közvélemény alakulását felidézni. Mindvégig szimpátiával kísérték figyelemmel az építkezést. A város büszke volt az épületre. 1848-ra az építkezés lényegében befejeződött, s a változó közízlés ekkorra már kissé átalakult. Például a világot járt emberek Angliában a középkori hagyományok, a gótika újjászületését látták korszerűnek. Az 1848-as események ennek a szemléletváltásnak kedveztek. Az épületről alkotott vélemények e rövid és heves romantikus kor után ismét egyértelműen kedvezővé váltak.

Felmerül a kérdés, hogy ismerte Pollack az Európában korábban megvalósult múzeumépületeket? A többivel közös volt például a funkcióval együtt járó klasszicista stílus, mely azóta is, az egész világon ismert. Közös a középrizalitos tömegalakítás, mely Palladio óta egész Európában, sőt az amerikai kontinensen is kedvelt.

Ritka volt az épület zárt tömegű megjelenésében, mely a magas talapzat által különös hangsúlyt nyert. Ha a belső térszervezését vetjük össze a külsővel, az épület egyediségéhez nem fér kétség. Bár a historizálás általában a külső homlokzatra koncentrált, de Pollack esetében mindig kell egy-két lépést tennünk a belső terek felé, hogy az alkotás egészét helyesen tudjuk értékelni. A leghatározottabb eltérés az általában jellemző felfogástól az ünnepélyesen végigvezetett megközelítésben volt. Pollack megemelte a földszintet, s

széles, látványos lépcsővel vezette fel a látogatót. A megérkezés után azonnal egy keresztirányban kiterjedő térbe érkezünk, mely után centrális előcsarnok állítja meg a látogatót. Háromkarú, jól megvilágított lépcső vezetett fel a főemeletre, fordul vissza, hogy a bejárat feletti reprezentatív térsorhoz érjünk.

A múzeum szimbolikus értelemben is értékelhető középpontja volt az emeleti kupolaterem. Ilyet Schinkelnél is látunk Berlinben, vitathatatlanul korábban. Azonban míg az előbbi esetben ez az épület geometriai közepe, s fő forgalom elosztó szerepet kapott, addig a Nemzeti Múzeum központi tere a forgalmi tengely végére kerülve szinte a megismerő, érzelmi folyamat végét jelentette.

Pest nagyvárossá alakulása a múlt század elején elkezdődött, s ebben nagy szerepe volt a Hild családnak, s különösen Hild Józsefnek. Ő az, aki csak ebben a városban, legalább 917 építési engedély iránti kérelmet nyújtott be élete során.

Hild József Pesten született 1789-ben. Gyermekkorában, apja, Hild János mellett ismerte meg a szakmát. Leírások alapján tudjuk, hogy, állítólag, külföldre tanulni először Bécsbe, az Akadémiára majd Rómába, Athénba ment. Kora leendő mestereinek útját járta. Bizonyos, hogy Charles von Moreau-nál (1758-1840) dolgozott egy darabig. Hild János halála után, 1813-ban fordult a Helytartótanácshoz mesterjogért. Mestermunkáját sokáig nem teljesítette. 1843-ban kapta meg a mesterjogot, sok-sok mestermunkának is beillő épület megtervezése után.

Hild egymás után épült épületei, már csak nagy számuk miatt is, gyakran képeztek együtteseket. Messze földön híres volt - az azóta átépült - klasszicista pesti Dunapart, melynek kialakításában ő is közreműködött. Az akkori Kirakodó-téren és a hozzácsatlakozó utcákban több épületet tervezett. Itt volt a *Lloyd-palota*, a Diana-fürdő, magánpaloták, a későbbi Európa szálló. Sajnos valamennyi már a múlté. A leghíresebb a *Lloyd-palota* volt. Ezt szimbolikus épületnek is nevezhetnénk, hiszen a fejlődő pesti polgárságot jelképezte, a Pesti Polgári Kereskedelmi Testület székházaként épült. A tervek 1826-ban készültek, a nádor helyeslése mellett.

Az esztergomi főszékesegyház építéstörténete valójában 1820-ban kezdődött. Az érsek hercegprímás akkor határozta el, hogy a meglévő esztergomi székesegyház helyén újat emeltet. Az első tervező a bécsi *Louis von Remy* (1776-1856) lett, de hamarosan a szintén bécsi *Kühnel Pál* tervét fogadták el. A Kühnel-féle koncepció grandiózus volt. Már ott felmerült a központi tamburos, kupolás tér, az oszloprendes, timpanonos fő tömeg. Szintén jól látható a terven az épülettől elhúzott két harangtorony, mely a főhomlokzat kellő horizontális kiterjedését szolgálta. A terv igazi nagyvonalúságát az épületsorral körbeépített várhegy jelentette, mellyel kialakult zárt udvar kiváló rendezvény tér lett volna. A római San Pietro szolgálhatott mintául. 1822-ben kezdték építeni. A munkálatok alaposágára jellemző volt, hogy a lebontott székesegyházban meglévő Bakócz-kápolnát szétszedve, restaurálva beépítették az újba.

Kühnel társult rokonával, *Páckh Jánossal*, aki a kivitelezés során módosította a terveket és Kühnel halála után átvette a felelős tervező szerepét is. Az építkezés elhúzódott, újabb lendületet csak mintegy tíz év múlva vett. Páckh halála után Hild József lett a tervező. Végül is 1856-ban szentelték fel a templomot.

Hild tehát kész koncepciót kapott. Megjelenésével mégis egyszerűsítette a terveket, s mégis fokozta az épület monumentalitását. Kühnel tamburos kupolája a klasszicizmus egyik szívesen vett példáját, a római Tempiettot formálta. Hild felfedezte, hogy az épület távolról is jól látható volt, s az épület közelében is csak a hatalmas méretek domináltak. A finom részletek feleslegesek, nem volt helye az összetett formáknak. Volt bátorsága a Tempietto-motívumot egyszerű, íves oszlopsorral jelölt hengerré változtatni. Hasonlóképpen jártak a harangtoronyok. Lényegében csupán a szélesre tárt homlokzat karakteres végpontjait jelölték ki. A hatalmas méretek szerkezeti újításokat is szükségessé tettek. A kettős kupola külső, héjazatot tartó része - 1840-ben - íves vasszerkezetből épült.

Az esztergomi főszékesegyház építészeinek eltérő elképzelései ellenére monumentálisan egyszerű és szép, egyszóval klasszicista lett. Az egrí főszékesegyház tervezése csak Hild nevéhez fűződött. Itt Pyrker János érsek volt az építkezés szorgalmazója, mely 1831. és 1837. között zajlott le. Míg az esztergomi főszékesegyház egy centrális térforma hosszirányban elnyújtott változata, addig ezt a hosszhasas kialakítást az egrí jobban vállalta. Bonyolultabb a térszervezése. Hild alacsony záródású kupolás térsort képzelt el, melyek közül egyet, a középsőt, tamburos kupolával kiemelt. A kupolator emlékeztetett a velencei San Marco székesegyházra, talán Pyrker velencei múltja játszott ebben közre. A hosszhas a központi kupola alatt keresztházzal társult, melynek térnagysága a kupolás központi térhez mérten csak jelzés értékű. Szintén a hosszhas oldalirányú bővítményét jelentette a négy oldalszentély. Mindehhez tengelyirányban előtér és nyújtott főszentély kapcsolódott.

Az egrí főszékesegyház additív enteriőrjét additív tömegalakítás jelenítette meg. Amíg Hild Esztergomban egyszerűen törekedett monumentalitásra, addig Egerben, érzékelhetően, több épületet gyúrt össze. A tizenhét méter fesztávú kupolás központ körül az épülettömeg is azonos magasságú, de előtte-utána már a hosszhasas templomok bazilikális tömegalakítása érvényesült. A sokféleségében hosszan elnyúló tömeg szentélyénél toronypár, a bejáratánál, térfalszerűen, hat, tizenhét méter magas, oszlopos portikusz magasodott. Mintha az építész egy épületben akarta volna a templomépítéssel eredményeit összegyűjteni. Hild tehetségét dicsérte, hogy mindez a klasszicizmus nyelvén történt, s az épület formai szétesése helyett a tömeg és térsorok mozgalmasságát születte meg.

Ha az épület és a környezet viszonyát vizsgáljuk további magyarázatot nyerünk. A valamivel korábban, a Fellner Jakab által tervezett Lyceum főhomlokzatával szemben indokolt volt

az említett hatalmas portikusz. A megközelítés másik, az előbbire merőleges tengelye a megemelt központi kupolára nézett, s az épület ebből az irányból is térfalként tűnhetett fel. A bizánci hatású tambur és kupola ebből a nézetből is szerves kapcsolatban maradt a hosszan elnyúló épülettömeggel.

Hild utolsó jelentős templomterve a **pest-lipótvárosi plébániatemplom**, a későbbi pesti *Szent István bazilika*. Élete főműve lett volna, ha 1867-ben bekövetkezett halála ebben nem akadályozza meg. 1845-ben kapta meg a megbízást, törvénytörően, mert addigra vitathatatlan nevet szerzett a templomépítészetben. Hild szaktekintélye a klasszicizmus továbbélését biztosította, akkor, amikor Európában már a romantikus stílus is megjelent.

Hild több tervváltozatot készített, de mindegyik centrális tér és tömegalakítást mutatott. Hild legelső tervváltozata talán a legfrissebb hatású. Már ekkor felmerült a keleti, íves szentély-oldal szükségessége. Ugyanis a telek kelet felől a körút által ferdén záródott, s a szabályos négyzet és a ferde telekhatár között ez jó átmenet volt. Hild szabályos alaprajzától tehát csak ez a részlet tért el. A szabályos négyzetre a centrális térszervezés végett volt szükség, a klasszicizmus kedvelt tér- és tömegformája valósult volna meg. Bizonyos nézeteiből hasonlított Esztergom bejárati homlokzata ismert sémájához. Oszlopokkal övezett tamburos kupola, mely alatt, oszlopokkal, vagy lizénákkal tagolt homlokzat szélét határozott megjelenésű tornyok jelölték ki. A magas kupola kettős, kívül vasszerkezetű, külső tömege méltóságteljesen emelkedett a város fölé.

Központi tamburos-kupolás tér köré szervezett további nyolc térbővület a bizánci kilencosztatú térformát idézte fel. Az így adódó épülettömeget saroktornyokkal hangsúlyozta ki a tervező. A későbbi tervverziók a költségcsökkentés érdekében egyszerűbb épületet eredményeztek. Hild megpróbálta a mellékterek kupoláit és dongáit román keresztboltozattal felváltani. A szerkezeti egyszerűsödés mellett a díszítések fokozásával próbálta a kívánt hatást elérni. Bár ő élete végéig a klasszicizmus híve volt, környezete már sokszor a romantikus ízlést részesítette előnyben. A variációk egyre több romantikus vonást mutattak.

A klasszicizmus visszavonulása és a romantika előtérbe kerülése, Hild részéről a reneszánsz részletformák érvényesülését jelentette. Az alaprajz is sokban emlékeztetett a római San Pietro székesegyházhoz, s az egyre gazdagabb formák szükségszerűen tértek el az egyszerű, klasszikus részletektől.

Halála után a munkálatokat Ybl Miklós és Kauser József vezették tovább, s végül a következő századfordulóra készült el. Az épület történetének sajnálatos eseménye volt, amikor 1868-ban a kupola beomlott. A katasztrófa okát a kupolát alátámasztó pillérek elégtelen keresztmetszetében látták.

Hild egy közvetlen hatású és őszinte klasszicizmus képviselője volt. Csak ritka alkalmként tervezett romantikus stílusban,

élete végén. Története Pestével volt azonos. A századfordulótól a század második feléig, a rohamosan fejlődő, gazdagodó várost építette.

Az európai fejlődéshez képest már a magyar klasszicizmus is késést szenvedett és meglepően magas szinten jött létre. A romantika is későn, virágzó klasszicista környezetben jelent meg, de nem terjedt el hasonló mértékben, mint ahogyan az eddigi korok alapján egy önálló stílustól elvárhattuk volna. A stílus alapját jelentő folyamatok gyorsan lejátszódtak. A romantika kora nálunk mintegy behatárolódott egy elhúzódó sikeres klasszicizmus, s egy idejekorán jött, szintén rendkívül eredményes eklektika által.

A romantika mégis fontos számunkra, mert a klasszicizmus uniformisával szemben a korszerűen nemzetit, az egyéniség érvényesülését jelentette. A klasszicizmus típusmegoldásaival szemben eredeti megoldások születhettek. Legérdekesebb hazai vonása a nemzeti formakincs keresése, s mint ilyen, egyedülálló az építészettörténetben. Az történt ugyanis, hogy a saját, nemzeti építészetet a romantika értelmezésében szintén eredményes osztrák-német kultúrához képest próbálták megfogalmazni. A magyar középkor, elveiben nehezen különböztethető meg a jellemző európai irányzatoktól, szükség volt tehát tágabb értelmezést keresni. Az ekkorra már kifejlődött történeti kutatás a keleti eredetet tárta fel, mely során a keleti, népi motívumok lettek ismertek.

Magyarország építészeti stílusokat tekintve a történelem folyamán többnyire európai hatás alatt állt. Így volt ez a romantika korában is, különösen a müncheni félköríves stílus volt ismert, az ott járt magyarországi építészek közvetítése révén. A reformkortól kezdve számtalan utazás hozott hírt az angol, francia és a német építészet eredményeiről. A városi lakóházak száma folyamatosan nőtt, a gazdag polgár családok bérházai a legújabb stílust követték.

Feszl Frigyes, a magyar romantika legnagyobb mestere, 1821-ben született német anyanyelvű pesti család gyermekeként. Szélesebb családjában több kőművesmester, kőfaragó és ácsmester élt, több testvére tanult építésznek. Feszl is ezt a pályát kezdte inasként, majd legényként folytatta. Feszl Hild Józsefnél dolgozott, majd 1839-ben Münchenbe, az ottani Képzőművészeti Akadémiára ment tanulni. Mesterei *Friedrich Gärtner* és *Friedrich Bürklein* voltak. Dolgozott *Leo von Klenze* mellett is.

Tanulmányai után 1844-ben tért vissza Pestre. Feszl már külföldön és akadémián tanult szakemberként kezdte pályáját, ennek minden következményével együtt. Hazánkban a céhrendszer ekkorra már elvesztette előnyeinek jelentős részét, s egyre nyilvánvalóbb lett fejlődést hátráltató hatása. A fejlődő főváros növekvő számú megbízásai vonzották fiatal és törekvő építészeket, de csak a céh tagjai tervezhettek. Gyakori eset volt a fekete munka, azaz egy céh tag írta alá a céhen kívüli által készített tervet. Sokak által ismert és bevett szokás volt a más néven való tervezés.

Kérni a céhbe való felvételt, vagy mestermunkát készítve céhtaggá válni sokszor felesleges törekvésnek tűnt, mert sikeresen dolgozni a nélkül is lehetett. Feszl ekkor már társakkal dolgozott, az általa

régóta ismert *Kauser Lipóttal* és *Gerster Károllyal*. Ez az alkotói csoport nem volt egyedül. A múlt század közepén már többször előfordult, hogy bizonyos érdekközösség szerint álltak össze különböző karakterű és képességű szakemberek. Például Feszli társai műszaki, szerkezeti és szervezési oldalról támogatták őt, aki így kiváló rajzkészségét, fantáziáját jobban érvényesíteni tudta. Feszli húzta-halasztotta a mester cím megszerzését, s sokáig egy ismerősük, Zofahl Lőrinc írta alá munkáit. Feszli ebből a csoportból 1854-ben vált ki.

Feszli Frigyes főműve a pesti **Vigadó** volt. Szimbolikus jelentőségű épület, mert exponált helye, ismertsége révén sokak számára a magyar romantikus építészet megtestesülését jelenti, de az épület nemcsak a magyar, hanem az egyetemes romantika helyes értelmezéséhez is hozzá tud járulni.

A Pollack féle pesti Vigadó, a Redoute, 1849-ben, a vele összeépült Német Színház még 1847-ben semmisült meg. Újjáépítésük az ötvenes években történhetett meg. 1853-ban Hild József is készített rá tervet, de végül is Feszli kapta meg a végleges tervezői megbízást. A terv 1859-ben készült el és az elhúzódó, a tervet többször módosító építkezés 1865-ig tartott. Ez a romantikus stílusú alkotás - a hazai viszonyokra jellemzően - szinte beékelődött a klasszicizmus és az eklektika közé, hiszen befejezése évében még tartott a klasszicista, Hild-féle pesti bazilika építése, melynek eklektikus, neoreneszánsz áttervezését néhány év múlva Ybl Miklós végezte el.

Mint ahogy látható volt, 1844-től 1859-ig tartó időszakban, többek között Feszlinek köszönhetően is, érzékelhető volt a középkori stílusok reneszánsza. Természetesen ez még nem stílustiszta historizálás, hiszen az esetek többségében sem funkció, sem forma, sem szerkezet szempontjából sem tudták, nem is akarták követni az egykori mestereket. Korszerű épületeket akartak tervezni, s az épületek tagolására a középkorra emlékeztető, vagy ténylegesen ismert középkori részleteket használtak. A tanulmányutak vázlatkönyveiben, a tankönyvekben megőrzött formagyűjtemény kitűnő mintául szolgált az egyre nagyobb városi épületek homlokzatalakításához. Egész Európa ezt tette, már évtizedek óta.

Feszli nemcsak az európai példákat követte - tárgyi ismerete alapos volt - hanem érzékenyen reagált a magyar viszonyokra is. Eddigi épületei is tipikusan csak Pesten és a múlt század közepén épülhettek, de mindig hűek megmaradtak a stílus nemzetközi áramlatához. A Vigadó bonyolultságában, jelentőségében meghaladta minden eddigi próbálkozását. A romantika lényegi törekvését képviselte, ráadásul sajátosan magyar viszonyok között. Rajta keresztül érthetővé vált a klasszicizmussal szemben ébredt általános elégedetlenség, a romantika szükségességére.

Felmérve feladata fontosságát, épületének magyar stílust akart teremteni. Ez a forradalmi idők múltával és a szabadságharc bukásával különös jelentőségűvé vált. A pesti polgárság romantikus stílusválasztása elvetni látszott a nemzetközi

jellegű, Bécsen keresztül érkezett klasszicistát, s kíváncsian fordult saját környezete népi-romantikus formái felé.

A magyar stílus Feszl szerint tehát egyrészt keleti másrészt népi volt. Ez a keleti stílus - Münchenből nézve - inkább spanyolföldi mór, valamint a népi fogalma is - érthetően - még rendkívül felületes volt. Mindehhez a bajor rundbogenstil, a félköríves stílus járult hozzá. A nemzeti stílus spekulatív keresése minden időben az építészettörténet izgalmas eseménye, ráadásul Feszl próbálkozása a korára jellemző módon történt.

A Vigadó épülete az akkor meglévő állapotában is jelentősen befolyásolta a tervezési lehetőségeket. Adott volt a beépítés vonala, a főbb tartószerkezeti falak vonala. A Pollack-féle Redoute már tartalmazta az épület főhomlokzatának a Dunára való fordítását, azaz szemben a Dunára merőleges utcavonal történelmileg kialakult irányával, kis szögben elfordult a rá merőleges, így a Dunával párhuzamos homlokzat. A part vonalának felértékelődését jelentette ez akkor. A klasszicizmus, természetéhez híven, felfedezte a dunaparti térfal jelentőségét.

Feszl és a pesti romantika ezt kellően értékelte, sőt tovább fejlesztette. Szembeötlő volt a főhomlokzat kihangsúlyozottsága a mellékhomlokzatokhoz képest, mutatván, hogy a dunai panoráma az épület fő nézete volt. Pollack Vigadója még klasszicizálóan középrizalitosnak épült. A középrizalittal kihangsúlyozott épület önmagában zárt geometriai rend szerint illeszkedett a térfalat alkotó homlokzatsorba. A romantika korában az épületek már egymás hatását növelve, egymást szervesen kiegészítve határolták le a külső teret. Feszl tehát elvetette a szellős, a budai panorámára tájolt teraszt, a ión oszloprendet és az alépitményszerű ívesen árkádos áthajtót.

Az első terveken a középső kiugratott épülettömeg még megvolt, a hagyományoktól való elszakadás folyamata lassan történt meg. A homlokzati hatást mintegy kifordította. Középrizalit helyett sarokrizalitikát épített, melyek határozottan kijelölték az utcától utcáig tartó homlokzati felületet. Az egységes megjelenés érdekében a félköríves stílusú nyílások közötti falpilléereket a lehető legkisebbre csökkentette, a középkori városi árkádok, reneszánsz loggiák késői idézeteként. A homlokzat elsődleges tagolódása tehát egyszerűvé, két kiemelt sarok közötti homogén felületté vált. Ez a törekvés a budai oldalról nézve igazolódik be igazán, amikor a részletek már a távolba vesznek.

A másik újszerű megoldás a hagyományos palotahomlokzattal való szakítás. A városi lakóépületek utcára néző homlokzatai a romantikában sem tudták különböző keretezésű ablaksorok alkalmazása nélkül megoldani a szintek szerinti magasságtagolást. A Vigadó fő nézetéből egész tömegében érvényesülőnek, egyszintesnek tűnt. Annyira meghatározóvá vált az emeleti nyílássora, hogy a többi alig látszott. A földszinti árkádsor szinte a környezet folytatásának tűnt, az emelet feletti magas pártázat az alatta lévő nyílássort emelte ki. Amit a klasszicista Vigadó középső portikusza el akart érni, azt a romantikus Vigadó egész homlokzata képviselte.

A meghatározó koncepció része volt az alaprajzi elrendezés. Már Pollack korában kialakult a dunaparti oldalon húzódó reprezentatív

emeleti teremsor. Ezek összenyitható, de mégis különböző funkciókat szolgáló terek voltak. A klasszicista állapotban a térkapcsolat szűkebb nyílásokon keresztül történt, amolyan enfilade szerűen. Feszl ezt a hatást részletképzéssel fokozta, a belső összenyitás lehetőségét szükség esetére növelve. A másik érdekes alaprajzi módosítás a középtengelyben megjelenített páholy volt, mely a nagyterem belső architektúráját egészítette ki. Úgyesen rejtette el a dunaparti épületrész elfordításából következő változó méreteket. Pollack e problémát a különböző falvastagsággal próbálta megoldani, Feszl ezt a maradék részt is hasznosítani tudta.

Az építkezés során felmerült tervvázlatok számos más meglepő ötletet is felszínre hoztak. Például, a Pollack-féle épület fő tengely irányú megközelítése mellett, Feszl az épületen keresztül vezetett egy kocsiáthajtót. Mindez fedett utcaként, a két oldalhomlokzati bejárón keresztül, a két valódi utca között történt. A látogató vendég tehát kocsin, az épület közlekedési súlypontjába helyezett főlépcső aljához érkezhett, fedett előtérben, az időjárástól védve. Ezzel kikerülte az alaprajz legjobb helyére helyezett főlépcső bonyolult megközelítésének problémáját.

A homlokzati, tömegformálási és alaprajzi elrendezési megoldások mellett, Feszl a részletek szintjén is egyedülállót alkotott. Vázlatai nagy mennyisége mutatta, hogy komolyan vette feladatát, s a legapróbb részletet is ki akarta dolgozni. A homlokzati elemektől a belső falfelületek kialakításán keresztül a berendezési tárgyakig mindent azonos stílusban próbált tartani. Így az általa képviselt romantika teljes egészében érvényesülni tudott.

Feszl számos elképzelése megvalósíthatatlanná vált. Bár az épületről mindenki elismerően nyilatkozott, s teljes egészében építészti sikert jelentett, de utána már az ilyen jellegű tevékenységét megismételni, folytatni nem tudta.

Magyarországon még néhány romantikus épület épült, s a stíluskorszak hamarosan befejeződött. Az épületek léptéke tovább nőtt, s a homlokzatképzés más elveket kezdett követni. Feszl élete hátralévő szakaszában visszavonultabban élt, építészti figyelmét inkább a pályázatokra vetette. Kitűnő rajzkészsége számos városrendezési pályaművét tolmácsolta sikeresen. Pest és Buda, hamarosan Óbudával egyesülve, világvárosi léptéket nyert, s a megnövekedett lehetőségek és feladatok városrendezési léptékben vetődtek fel. Feszl ebben a témakörben is korszerűségével, ötletességével és alaposágával tűnt fel. A középkori, romantikus formavilágot azonban már nem cserélte másra. Élete végéig a magyar romantika titokzatos mestere maradt.

III. A historizmus virágzó és hanyatló korszaka (1850-1900)

Az eklektika

Az eklektikus építészet eszközei

Az eklektika a stílustisztaságra való törekvés megszűnését jelentette. A "minőség érdekében történő válogatás", a stíluskeverő historizmus, akkor vált szükségessé, amikor az épület méretéből, vagy funkciójából következő arányok már nem tudtak megfelelni a stílustisztaság igényének. A szükséges méretek biztosítása végső soron szerkezeti kérdés volt. A technika fejlődésével sikerült megoldani az egyre magasabb, egyre hosszabb épületek tartószerkezeti problémáit, de a formai ellentmondások továbbra is megmaradtak.

Az eklektikus épület tömeg- és homlokzatalakítása

A historizmus stílustiszta korszakában törekedtek arra, hogy az épület tömege feleljen meg a választott stílus tömegtípusainak. Például míg a klasszicizmus inkább az egyszerű, sztereometrikus jellegű antik, addig a gótizáló és romanizáló romantika inkább a felbontott, az additív módon megszületett középkori építmények tömegszervezését követte. Az eklektika korában befoglaló formák centrális, szimmetrikus kompozíció mentén szerveződtek, s az épületrészek alá és fölérendeltsége utalt a belső funkcionális tartalomra. Hamar elterjedt a reneszánsz újra felfedezése, amellyel a stílus tisztasága még egy darabig megőrizhető maradt. A reneszánsz is az egyszerű térformákra törekedett, s akkor is meg kellett birkózni a növekvő méretekkel.

Az épületnagyság és az épületszintek számának növekedését objektív körülmények váltották ki. A fejlődő nagyvárosok drága telekárai kikényszerítették az egyre magasabb beépítést. A bonyolult feladatú és egyre nagyobb közintézmények elvesztették megszokott léptéküket, s hamarosan több épületrészből álltak össze. Ebben közre játszott a töretlen historizálási szándék és az arányos elemekből összerakott nagy épület, az első időszakban, még elfogadható maradt.

A további méretnövelésnél erről már lemondtak és csak a leegyszerűsödő épülettömeg felületének tagolására szorítkoztak. Ez továbbra is történeti tagozatokkal történt, de összeválogatásukat nem a stílus, hanem az épület egészének esztétikai megjelenése szabályozta. A XIX. század második felére már mindent tudtak a régiak építészetéről. Nagy biztonsággal alkalmazták az építészeti akadémiák formátan gyűjteményeit. Például a vertikális hatást a klasszikus eredetű oszlop, vagy lizénasorok keltették. Előnyben részesítették a dúsán faragott oszlopfőket, hiszen szükség volt a fejezetek folthatására. A nagyobb méretű ablakok román, vagy gótikus ívvel készültek. Sokszor szinteket fogtak össze átmenő ablakszerkezetekkel, hogy az elvesző arányokat visszanyerjék.

A korai eklektika korában a kisebb, három, négyemeletes homlokzatokat a klasszicizmusból átvett, emeleteket összefogó falpillérekkel tagolták, a magasságot a romantika sűrűgyámköves főpárkányával, emeletenként könyöklőpárkánnyal osztották. Gyakori volt a romantikából átvett állógyámköves

szemöldökpárkány. Az ablak felett oromzatokat készítettek, oldalt lefutó sávokkal. A szélső tengelyeket, rizalitok helyett, páros ablakokkal hangsúlyozták ki.

A homlokzati problémákat először reneszánsz újrafelfedezésével, a neoreneszánszsal próbálták megoldani. Voltak példák a teljes egészében átvett, főleg itáliai megoldásokra is, de általában a reneszánsz stílus megismert, tudatos homlokzatszerkesztése segített sokat.

Az eklektika gyakran használta az egyenletes nyílásritmust, az azonos értékű aediculás ablaksort, a kváderes földszinti homlokzatot. Az aediculás ablakkialakítás szegmensíves timpanonnal is társult. A keretelt ablak, állógyámokon nyugvó erős szemöldökpárkánnyal, háromszögű timpanonnal hangsúlyozva, kötéymezőben sokszor domborművű ornamentikával jelent meg. A páros kapcsolt ablakkialakítást, aediculás motívummal, oszloppal vagy kariatida figurával hangsúlyozták ki.

Kiemelt nyílástengelyekben diadalív motívumos, háromtengelyes kialakítás is előfordult. Használták a Kolosszeum motívumot. Néha Bramanteszk motívummal megoldott kapu volt a kapuzat, tükrös lizénákon nyugvó félkörös hevederív képezte a szemöldökpárkányként átfutó övpárkányt.

A reneszánsz stílus alkalmazása csak egy bizonyos méretrendig tudott segíteni. A stílusok közötti szabad válogatás nemsokára a szabad historizáláshoz vezetett. Ekkor bármely stílus hangulatában képesek voltak új, sohasem volt formákat kitalálni. A történetiség helyett a történeti formák hatása volt a fontos, s ezt egyszerűbb módon is elérték.

Az eklektikus térszervezés változásai

A külső megjelenésben fontos szerepet játszott a belső terek aránya, elrendezése. Az eklektika kialakulása a külső homlokzat önállóságát eredményezte, melynek célja már nem valami különleges, tömör formai mondanivaló, hanem a belső függönyszerű eltakarása volt. A historizmus korai és virágzó korszakában a belső térszervezés még lényegében barokk maradt. Az eklektika a belső téralakítást is forradalmasította. Erre az újszerű, elsősorban a vasból készült szerkezetek elterjedése adott lehetőséget.

Az eklektika korában észrevehetően specializálódtak a belső terek. Míg korábban a térfalak belső dekorálása csak a reprezentáció fokától függött, addig a különböző épülettípusok megjelenése más-más belsőt igényelt. Hagyományos feladatoknál, például templomnál, a korábbiak szerint, új funkcióknál az új igények alapján.

Megmaradt néhány nagyon ismert térsor, például a látványos lépcsők, kupolák, egymásba nyíló helyiségsorok, a belső udvar bevilágító szerepe. Gyakorivá váltak a függőfolyosók helyett a fogatolt lépcsőházak. Egyre világosabban különült el a fő és a mellék helyiségek sora. A reneszánsz térarányokat helyiségenként átgondolták, bonyolultabb térkapcsolatok születtek. Továbbra is igény maradt a reprezentatív helyiségek homlokzati kihangsúlyozása, kedvező tájolása.

A megváltozott lehetőségek miatt felmerült a fedett utca, a nagyobb belső tér igénye. Az eklektika tipikus városi tere az üveggel fedett piac, bevásárló hely, áruházi tér. Egészen a századfordulóig külső homlokzati jellegűt öltötték a belső térfalak. Áruházak esetében a cél az áttekinthetőség, az egész árukészlet bemutatása volt. A galériás szinteket látványos lépcsők kötötték össze.

A téralakítás legszélsőségesebb esete lett a pályaudvari csarnok, ahol a belső homlokzat jelentősége már lecsökkent, a lefedés és a berendezések javára. A pályaudvarok szigorú funkcionális rend szerint működtek. Fontos kérdés volt a személy és vonatforgalom, a megvilágítás és a szellőzés. Talán először merült fel a térbeli variabilitás igénye is, hiszen a használati körülmények napszakonként is változhattak. Erre az az egységes, osztatlan tér szolgált alapul, amelyet a nagy térlefedő szerkezet biztosított. A vasúti közlekedésnél kifejlesztett csarnoklefedések egységes téralkotása más ipari létesítmények esetében is hasznos lehetőség volt. Az eklektika korában létrejött üzemcsarnokok is a temperálhatóság, bevilágítás és a berendezés átrendezhetőségének igényét elégítették ki.

Az eklektika anyaghasználata és szerkezetei

Az eklektika kora az anyaghasználat szempontjából ellentmondásos időszak. Az ipar fejlettsége következtében a szerkezetek már specializálódtak. Korábban a hagyományos anyagokat használták mindenütt. Kőből, vagy téglából volt a fal, a boltozat, a padló. Később a vasgyártás és általában a technológiai fejlődés minőségi eredményei egyre jobb szerkezeteket hoztak létre, melyek tovább tágították az építészeti lehetőségeket. A követ már csak burkolatként alkalmazták, a padlón megjelentek a kőpótló anyagok, a mennyezet sík födeme gerendás rendszert igényelt.

Nemcsak a vas alkalmazása volt új, hanem a kerámiaipartól kezdve az üvegyártáson keresztül, minden iparág a gazdaságosságot és a termelékenységet tartotta szem előtt. A szerkezetek keresztmetszeti mérete, súlya csökkent, a technológiai körülmények javultak. Meg kell említeni a mindenütt megjelenő mérnöki szemlélet szerepét. A tapasztalati alapon született szabályok helyett kiszámítható feltételek születtek. Az alaptudományok eredményei hamarosan beépültek az építészetbe is.

Az említett ellentmondás ott volt, hogy a haszonelvű ipar szempontjai ellentétesek voltak a formai igényekkel megjelenő építészetével szemben. A tipizálás és a sorozatgyártás, a technológiai kötöttségek gátat jelentettek az építészek formai gondjainak megoldása közben. A historizáló stílusú szerkezetek egykoron egészen más társadalmi és technikai körülmények között születtek, mint amelyet a XIX. század második fele felkínált. Az építészeknek hamarosan el kellett dönteni, hogy a hagyományos szerkezetek eredményezte hagyományos formákat, vagy a korszerű szerkezetek korszerű formáit alkalmazzák-e. Az eklektika az utóbbi felfogást csak másodlagosan vallotta. Általában még a

történeti formáknál maradt, de megpróbálta azokat korszerű anyagokkal létrehozni. Ez volt az a disszonáns érzés, mely végül is az eklektikával szembeni leghatékonyabb kritika alapja lett. Az ellentmondás feloldása csak teljes körű szemléletváltás után következhetett be.

Az eklektika elterjedése

A XIX. század közepétől kezdve számos vasszerkezetű épületnél bebizonyosodott, hogy a vázas szerkesztésmód bevezetése és a festszék növelhetősége képes megváltoztatni a historizmus addigra kialakult sémáit. Az új anyag egészen más méretrendet és technológiát követelt meg, mint az építészettörténet addigi szerkezetei. Tehát ellentét következett be a stílustiszta építészeti forma és a növekvő méretek diktálta szerkezet között. Érdekes és tanulságos jelenség, hogy az ellentmondás nem az új építőanyag használatának korlátozását eredményezte, hanem inkább az épületek formai megjelenésére hatott. A század második felében a változások egyik oka a *szerkesztiség* elterjedése, az építési *technológia* változása volt. Ez összekapcsolódott a gazdaságossággal is, amely sok épület esetében fontos kérdés volt.

Ebben szerepet játszott a változások másik, funkcionális oka, az új igényszintből fakadó újabb mennyiségi változás. Ez valójában ismét egy, a historizmusra jellemző lépték probléma, amikor a stílustiszta arányok már nem voltak alkalmazhatók az egyre hosszabb és magasabb épületeken. Ellentmondás volt a történeti épületek és a XIX. század funkcionális igénye, a történeti stílus és az építendő épület mérete között. Egyre gyakoribbá vált a stíluskeverés, az egy épületen belüli stílusváltás.

A reneszánsz és barokk, mint egyfajta gyűjtőstílus historizálása a neoreneszánsz és neobarokk stílusokban, a stíluskeverés első lépéseként is értékelhető volt. Ugyanis eredetileg már mindkét korábbi időszakban felvetődött a lépték problémája. A reneszánsz és barokk korában is a hatalmas városi és vidéki palota együttesek építészeti homlokzattagolásáról volt szó, amely nem stílustiszta antik építészeti együttesekkel, részletekkel történt. Amikor az építészek a nagy méretekkel szembesültek, könnyen nyúltak a már kipróbált módszerekhez. Ez lehetővé tette az épületek különböző, eddig ismeretlen funkcióinak a kielégítését, sőt elsődleges feladat lett az épület használhatósága. Megteremtődött az új, bonyolult funkciójú és hatalmas középületek építésének lehetősége.

A szerkezet, funkció és forma szintjén végbemenet objektív változások egy új építészetet eredményeztek. Ez többnyire a XIX. század második felére volt jellemző, de a növekvő folyamat nem állt meg. Folyamatos és nagyléptékű városfejlődésről volt szó. Előre látható volt, hogy a XIX. és XX. század fordulójára az épületszerkezetek a legkorszerűbb technikát fogják alkalmazni. A legváltozatosabb és haszonszerző szervezett funkcionális programok az építészeti megjelenést is befolyásolják.

Az eklektika elterjedésének harmadik oka a *stílusok alapos megismerése* volt. Ebben szerepet játszott a historizmus során megvalósult jelentős épületmennyiség, az építészeti iskolák, akadémiák hatása.

Például a párizsi Ecole des Beaux Arts messze földön érvényesülő befolyásra tett szert. Felfedezték, hogy az egyes stílusoknak nemcsak törvényszerű történeti egysége, hanem az egyes részletformáknak fontos esztétikai funkciója is volt. A tarthatatlan egységes stílus helyett a formák esztétikai hatásával akartak építészetet teremteni. Az ismert részletek közül a leghatásosabbat választották. Ezeket pedig nem a történetileg kialakult formájuk szerint, hanem a szemléltetőre gyakorolt hatásuk szerint használták fel. Például a homlokzattagolás lett fontos, s nem az hogy klasszicista, vagy gótikus stílusban történjen. Ez formai oldalról újította meg az építészetet.

A nagyvárosi historizmus

Drezda

A XIX. század második felére, a porosz és bajor hatalmi súlypontok mellé, harmadiknak, gazdasági és kulturális szempontból mértékadó német terület Szászország is felsorakozott. Drezda a kelet-Európa felé tartó kereskedelem révén kivételes gazdasági helyzetben volt, s a keletkező hasznot a szász uralkodók többek között látványos építkezésekbe fektették. A kor legnagyobb drezdai építészé *Gottfried Semper* (1803-1879) volt.

Iskoláit Münchenben és Párizsban végezte, ahol tanárai többek között Friedrich Grtner és Franz Christian Gau voltak. Tanulóéveit kiegészítve Szicíliában is járt. Mint diák megcsodálta a párizsi zoológiai gyűjteményt a botanikus kertben, amely Cuvier tipológiáját mutatta. Visszaemlékezésében bevallotta, hogy ez volt az az esemény, amely felébresztette a vágyát az emberi alkotások rendszerezésére.

Fiatalkora ellenére, Schinkel javaslatára meghívták a drezdai Képzőművészeti Akadémia építészeti tanszékére oktatni. A konkurens tanárválasztásban olyan nevek merültek még fel, mint Franz Christian Gau, Georg Moller, vagy maga Karl Friedrich Schinkel. Semper az alapos gyakorlati képzés híve volt, véleménye szerint fontos volt a tanár és a diák együttműködése. Az építést, a lakóépületek rendszereit adta elő. Vallotta, hogy fontos szerepe van az építészeti irányításnak a kerámia, textil, asztalos és építőmesteri munkákban. Anyagszerű és technológia központú gondolkodása valójában a XIX. század végi szemlélet, a századforduló megelőzése.

1835-ben, még akadémiai státusa előtt tervet készített a drezdai Zwinger kiegészítéséhez, a **drezdai téregyüttes** megépítéséhez. Matthus Daniel Pöppelmann XVIII. századi pompás barokk épülete méltó része volt az uralkodói reprezentációnak. Az Elbán végighajózó társaság a Zwingerrel szemben kikötve elég hosszú utat kellett, hogy megtegyen, amíg fedett területre ért. Egyrészt tehát kényelmi szempontok miatt, másrészt a drezdai reprezentatív fórum kiépítése végett merült fel a Zwinger épületének összekapcsolása a tőle meglehetősen távol lévő Elbával.

Semper szeme előtt egy római fórum lebegett, amikor az Elbáig nyúló épületeket megtervezte. A kor uralkodói fórumán

kötelező volt elhelyezni legalább egy múzeumot, színházat, templomot. Kívánatos volt a kiválasztott tér kolonnáddal való lezárása. A kiindulási pont természetesen a Zwinger volt. A két északi végpontjára illesztett volna az Elba irányában egy-egy múzeumépületet. Ezáltal a barokk együttes is bekapcsolódott volna a kompozícióba. Az így nyert két beépítési vonal kolonnáddal folytatva további középületek felfűzését tette volna lehetővé, s a kellő zártság igényének is megfelelt. A kolonnádra, az Elbáig tartó táv közel felénél egy színházat kívánt csatlakoztatni, majd az oszlopsor folytatódott volna tovább, egészen a parti épületekig.

Sajnos ez a nagyvonalú koncepció nem valósult meg, csupán elkezdtek, de a terjengős tervhez képest takarékosabban. A barokkos vonalú, keretes beépítésű épületegyüttest északi oldalról csupán egy múzeummal zárta le. Ez lett a drezdai Képtár, vagy *Gemäldegalerie*. A hosszanti tömeg elfordításával megszűnt ugyan a Zwinger udvarának a kompozícióba való kapcsolása, viszont az udvar és a galéria északi oldalán a leendő fórum külön-külön látványos lezárást nyert. A két tér között kapcsolatra, a galéria földszintjén, a homlokzat díszére és az épület megközelítésére is hármass diadalkapu motívum szolgált.

Az első tervek már 1838-ban megszülettek, az építkezés a negyvenes-ötvenes években történt. Az épület hangadó stílusa az itáliai reneszánsz volt. A kétszintes elrendezés a müncheni Alte Pinakothek hatását követte. Semper a rusztikus földszinti homlokzatképzés felett a kellő megvilágítást szolgáló sűrű emeleti nyílássort felváltva fűzte össze kétféle ablaktípusból. Ezzel a reneszánsz típusú hagyományos nyílás axistávokat tudta jobban érzékelteni. Természetesen az épületet közép és sarokrizalitek tagolták, s a főpárkány felett balluszteres attika zárta le a hosszú épület homlokzatát. A középtengelyt enyhe hajlású kupola hangsúlyozta. Ez a kupola megoldás a későbbiekben is jellemző volt Semperre, a horizontális vonalakat engedte érvényesülni. Az alaprajzi elrendezésben a müncheni képtár elgondolását követte, azzal a különbséggel, hogy a tömegben és homlokzatban kihangsúlyozott középtengelyben, a középrizaliton belül kiemelt helyiségeket helyezett el. A drezdai Képtár a három rizalitos múzeum alaptípusává vált. A romantika múzeum kísérletei, mint például a berlini Altes Museum után a reneszánsz stílus historizált formában való felelevenítése újra előtérbe helyezte a palotatípus középület-formáló szerepét.

A képtárnál is nagyobb hatással volt az építészet fejlődésére a **drezdai színház** épülete. A harmincas és negyvenes évek fordulóján létesült épület több újítást hozott a színházépítészetben. A tervezési koncepció kiindulási pontja a helyszínrajzi elrendezés volt. A színház főténgelyével merőleges volt az elképzelt kolonnádra tehát felértékelődött az épület oldalirányú megközelítése. A két oldalbejárat kihangsúlyozásával a főténgelyre merőleges, tehát a leendő fórumra néző homlokzat hossza nőtt meg. A színházak funkcionális rendjéből fakadt a kizárólagosan hosszanti alaprajzi tengely, s a drezdai eset ennek ellentmondani látszott.

A színházépület ezzel a megoldással foglalta el méltó helyét a nagy historikus együttesekben. A főbejárat felőli, eddig viszonylag keskeny, homlokzatszakasz az épület előtti tér igényének megfelelően nyújtható lett. Az épület térlezáró szerepe érvényesülhetett. A drezdai színház egyébként racionális tömeg és térkompozícióval bírt. Az alapterület meghatározó részét a színpad és nézőtér tette ki. A későbbi operaházakra jellemző reprezentációs előterek még kisebbek voltak. A félkörös páholsor és az azt követő közlekedők a külső tömegalkotásban is szerepet játszottak. A néhány évtizeddel korábbi Gilly féle színházterv még mindig hatott a tervezői elképzelésekre. Az íves homlokzatok többszintes, reneszánsz, félköríves nyílássorral osztódtak. A nézőtér magasabb tömege a körüljáró közlekedő mértékével visszalépcsőzött. Ez a kiegyensúlyozott szépségű és sok újdonságot tartalmazó épület sajnos 1869-ben leégett.

Az éppen elkezdett drezdai fórum építése megszakadt. Az 1848-as események Drezdát sem kerülték el. Semper republikánus demokrata volt, tagja a hazafias egyletnek, annak bal szárnyához tartozott. El kellett hagynia városát, s nemsokára Nyugat-Európa más területein látjuk viszont. A drezdai színház újjáépítése már a hetvenes években sorra került. Új változatában már közelebb volt a század második felére jellemző színházstípushoz. Miután a fórum gondolata végképp füstbe ment, a tömegalakítás és homlokzatképzés hangsúlyai is máshová kerültek. A főhomlokzat díszítettsége sokkal hangsúlyosabb lett, a mellékbejáratok jelentősége csökkent. A fejlődő színpadtechnikának megfelelően a zsinórpádlás nagyobb lett. Ezek a változtatások is Sempertől származtak, azonban rendszeres távolléte miatt a helyszíni képviselése Manfred nevű fiára maradt. Drezdában a katedrán a nyolcvanas évekig Hermann Nicolai követte, hasonló elvek mellett maradva. A későbbi utód, Constantin Lipsius a nyolcvanas, kilencvenes években már a neobarokk építészet művelője lett.

Gottfried Semper iskolát teremtő művészetteoretikus volt. Európai útja alkalmából élvezettel vetette magát a korszakalkotó londoni világkiállítás rendezésébe. Pozitív véleménnyel volt a Kristálypalotáról, s munkássága során szerette volna a vasat mindjobban megnyerni az építészetnek. Az ötvenes években a londoni Department of Practical Art alkalmazott művészeti tanára lett. Utána, a hetvenes évekig a zürichi Műszaki Főiskolán tanít. 1861-ben jelent meg egyik legtanulságosabb elméleti műve, a *"Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten"*. Személyén keresztül a tudományos ismeretek, az industrializáció, az ipari forradalmon keresztül hatottak az építészetre és iparművészetre. "Kő kőnek, fa fának, vas vasnak látszódjon" - vallotta. 1864-ben készített müncheni színházterve a bajor romantika és Richard Wagner hatását mutatta. A középkori historizálással szemben azonban, mindig inkább a reneszánszt részesítette előnyben.

Párizs

A század második felére jellemző változásokra például szolgált a francia főváros, Párizs esete.

1848 és 1870 között Louis Bonaparte, mint *III. Napóleon* uralkodására került sor. Ez az ellentmondásokkal terhes kor a francia nagypolgárság gyors megerősödést hozta. A hatalmas beruházások Párizs építészeti arculatát is átalakították. 1853-ban *Georges Eugène Haussmann* bárót, a város prefektusát bízták meg az építkezések összehangolásával. Az eseményeket a császár személyesen is befolyásolta.

Elsősorban a város közlekedését kellett megreformálni. A XIX. századra hatalmasra duzzadt Párizs közlekedési rendszere, utcái különösebb átgondoltság nélkül szerveződtek. Az új sugárutakat és az azokat összekötő körutakat kellett megszervezni. Egész épületsorok tűntek el, összefüggő homlokzatokat bontottak le. Ez rengeteg építészeti feladatot eredményezett. A homlokzatokat újra kellett építeni, a kiemelt pontokon az új középületeket meg kellett építeni. Az első tíz évben tizenöt nagy templomot építettek és további tizet elkezdtek.

Jean Louis Charles Garnier (1825-1898) tervei alapján 1862-75 között építették a párizsi **Operát**. A század közepén végzett az *École des Beaux-Arts* tehetséges építészeként. Járt Rómában, Athénban és Konstantinápolyban. Az opera tervezésének irányításában nagy szerepe volt az uralkodó családnak. *Charles Rohault de Fleury*, a császár személyes irányítása mellett, már két évet foglalkozott az opera tervezésével, amikor 1862-ben pályázatot írtak ki. A 171 résztvevő közül a nyertes *P. R. L. Ginain* (1825-1898) terve lett, *Viollet-le-Duc* a negyedik, *Garnier* az ötödik helyet szerezte meg. Az újabb pályázat után nyertes *Garnier* tervét végig gyanakvó nemtetszéssel fogadta az uralkodó és családja. Ez az elkészült épületen is meglátszott, mert *Garnier* minden tehetségére szükség volt, hogy mindenkinek eleget téve, még a hatalmas épülettel is megbirkózzon.

Az épület alaprajzi rendszere a századvégi operaházak belső arányainak megfelelően viszonylagosan nagy és díszes előcsarnokkal rendelkezett. Lenyűgöző volt a színpadtechnika, jelentős térfogatot kellett a technológiai részlegek számára biztosítani. A nézőtér körülbelül az egész épület tizedét igényelte, a többit a technika és a reprezentáció foglalta el.

A sugárutak metszéspontjába helyezett épület formai megjelenése is rendkívül fontos volt. Talán ebben a témában dúlt a vélemények harca leginkább. *Garnier* páros oszlopokkal tagolt, két oldalrizalittal hangsúlyozott főhomlokzatot készített. A földszint árkádsora fedett, de nyitott előteret képezett. A részletképzés a bonyolult és összetett elemeket részesítette előnyben. A részletekből összeálló és meghatározó stílusa inkább reneszánsz, mint barokk, de részletek gazdagsága, a homlokzati vonalak dinamikája barokkos eredménnyel járt. Állítólag maga *Garnier* is *III. Napóleon* stílusának nevezte. *Garnier* későbbi épületei is a reneszánsz szerkesztettségét és a barokk díszítettségét mutatták be. Például szintén az ő munkája volt a híres *Kaszinó Monte Carlo*-ban, a hetvenes évek végén.

Bécs

Bécs városfejlődése kissé megkésett. Az említett várvédelmi okok is közre játszódhattak, hogy a várfalakon

kívül jelentős épületek nem épültek, a falakon belül addigra már minden beépült. Az osztrák főváros akkor került a világ építészetének a vérkeringésébe, amikor a várfalak jelentősége már határozottan lecsökkent. A napóleoni háborúk bebizonyították, hogy a várvédelem már idejét múlta, ennek következtében a városfalakat már nem kell tovább fenntartani. Bécs városfalai, mely másfél évszázaddal azelőtt még komoly török ostromnak volt kitéve, egyszerre feleslegessé váltak. A szigorú építési szabályok és a rendszeres karbantartás következtében még a XIX. század elején is megvolt a *glacis*, a várfalak előtti, körülbelül háromszáz méteres beépítetlen terület. Ebben Bécs nagyon hasonlított a többi, még várfalakkal kerített városokhoz. A glacison kívül megint a városias beépítés következett, mely elvágva a városközponttól, kisebb központok köré szerveződött. A fennmaradt üres felület komoly jelentőségű volt, nagy telekértéket képviselt.

A várfalak lebontására és a glacis beépítése - 1857 után - császári parancsra kezdődött el. A tervek szerint a beépítetlen területre közintézmények, reprezentatív épületegyüttesek és zöldterületek kerültek. A belvárost, a lebontandó falak vonalában, egy körút vette körül. Ezt a bécsiek **Ring**-nek nevezték. A hatalmas munkát hosszú időre tervezték. A beépítés módszere a korra jellemző volt.

A XIX. századi városépítészeti tervek már rajztablán készültek. Az azt megelőző korokban, kivéve az ideálvárosokat, csak a települések kis részleteit egészítették ki. Készültek tervek erődökről, városfalakról, az épületekkel való beépítéssel csak felületesen foglalkoztak. Korábban távlati képekkel próbálták ábrázolni az elképzelt valóságot. A mérnöki munka fejlődésével, Európa szerte megismertek a mérethelyes vetületi ábrázolással. Ezt az építészet jellege is megkövetelte, hiszen az épületek közötti tereket is ábrázolni kellett. A múlt századi várostervezés az útvonalak kijelölésével kezdődött.

Bécs esetében a belvároshoz vezető útvonalak természetes módon már kialakultak. Sugárútszerűen vezettek a városkapukhoz. A bécsi glacis beépítése az egyik meglévő sugárút és a Ring találkozásának építészeti csomópontjában kezdődött. Az ürügyet egy a Ferenc József elleni sikertelen merénylet szolgáltatta. Testvére, Miksa a későbbi Mexikói császár, hálaadásul egy templom építését rendelte el. Ez volt a **Votivkirche**, *Heinrich Ferstel* (1828-1883) alkotása.

A Ring első reprezentatív épülete tehát egy XIV. századi gótikus stílust követő templom volt, mely 1856 és 1879 között épült. A hosszú építési idő mutatta, hogy magas színvonalú épületről volt szó. A kéttornyú, keresztházás stílustiszta templom még bécsi környezetben is magas művészi értéket képviselt. A gótikus stílusú historizálás szabályai szerint az épület a részletekig menő legpontosabb historizálás mellett nem lehetett letagadni a sablonok mellett történt nagyüzemi kőfaragást, a korszerű technológia itt-ott előtűnő nyomait.

A Ghotic Revival bécsi példája mellett alakult ki a császárváros *polgári fóruma*. A

XIX. században a székvárosok polgári fóruma általában igazgatási épületekből állt. A bécsi tér szabályos téglalapformát vett fel, s az egyik oldalával a ringhez csatlakozott. A városházával szemben egy színház, a másik két oldalt a bécsi egyetem és a Parlament épülete zárta le.

Az épületeket a kor Bécsbe meghívott neves építészei tervezték. A legnevesebb közülük a drezdai származású *Gottfried Semper* (1803-1879) volt. A világot járt Semper is a bécsi építkezések kapcsán került a császárvárosba. A **Burgtheater**, a várszínház is - lényegében - az ő munkája volt. Azért hívták várszínháznak, mert a császári palotához tartozónak tervezték, de valójában a bécsi polgárok használták.

Az 1874 és 1888 között épült színház tömegalakítása, homlokzatai és alaprajza a drezdai színháznál kiérlelt elképzelést követte. Itt valóban a semperi színházkonceptióra volt szükség. A főhomlokzatával nézett a Ringre, ezért szükség volt a hosszan nyújtott oldalbejáratokra. Az így megnövelt homlokzati hossz kellő méretben tudta a polgári fórum Ring felőli oldalát lezárni. A két hosszú oldalbejárat két hatalmas egykarú lépcsőt rejtett. A lépcsők a császár és környezetének reprezentatív bevonulását szolgálta. Így lett a drezdai színház oldalbejáratából császárlépcső.

A Burgtheater épp olyan egyszerű tömegű volt, mint a Semper színházai általában. A lizénasorral tagolt íves főhomlokzat a nézőteret követő közlekedőt takarta. A színháztechnika követelte nagyobb épületrész a Ringtől távolabb, hátra került. Az épület stílusa a semperi, olasz reneszánsz volt, talán kis bécsi barokk felhanggal. Semper munkatársaként ugyanis a kiváló rajzkészségű *Karl von Hasenauer* (1833-1894) is közreműködött.

A Burgtheaterrel szembeni oldalt lezárva a bécsi **városháza** húzódozott. Az 1872 és 1883 között gótikus stílusban épült épület tervezője *Friedrich von Schmidt* (1825-1891) volt. Schmidt a historizmus és a gótika ragyogó ismerőjének számított. Az épületet úgy alakította, hogy a polgári fórum felől egy kulisszaként megjelenő homlokzat látszódozott. A tér túloldaláról szemlélve teljes méretében jól áttekinthető volt. Nemcsak kiváló térfalként funkcionált, hanem sziluettje szimbolikus tartalommal is bírt. A német középkor polgári fejlettségére utalt az egykori városházákra emlékeztető torony, a gótikus árkádok földszint. A figyelmes szemlélő a homlokzati szoborcsoportok között egy-két reneszánsz hangulatot is talált. A városháza alaprajza belső udvarok köré szervezett beépítésű volt, stílusban tervezett belsővel, részletekkel. A másik három homlokzata már nem ismételte meg a térre néző látványt, esetükben csak gótikus elemekkel történt homlokzattagolásról volt szó.

A politika és a kultúra mellett a tudomány szimbolikus épülete is a polgári fórumra kíváncsozott. Ez a bécsi új **egyetem** volt, melyet a *Votivkirche* gótikus stílusában jártas *Heinrich von Ferstel* tervezett, s a hetvenes évek első felében hozták létre. A reneszánsz francia akadémia stílusában épített Egyetem is a Ring felé nézett főhomlokzatával, de hosszú oldalnézete a polgári fórumot határolta. Szintén belső udvaros, kiterjedt elrendezéssel ellensúlyozta a szemközti Parlament tömegét.

A **Parlament**, a dán származású *Theophil Hansen* (1813–1891) munkája volt. A klasszicizmus művészetét jól ismerő, nemzetközi hírnévű építész a Ring egyik legmarkánsabb alkotását hozta létre 1871 és 1883 között. A főhomlokzat ebben az esetben is a Ringre nézett, de az Egyetem épületéhez képest hátrább helyezkedett el. Ezáltal a hosszú homlokzat jól áttekinthető lett. A barokkos hangulatú háromrizalitos főhomlokzat római stílusú korinthuszi portikuszai fenséges látványt kölcsönöztek a kocsifelhajtóval előkészített, kissé megemelt, horizontális jellegű épülettömegnek. A többi épülethez képest hosszabb főhomlokzat viszonylag rövidebb oldalhomlokzattal társult, s a nagyobb belső udvarok helyett is gyűléstermek helyezkedtek el. A nagytömegű bécsi Parlament elrendezése is követte a klasszicista építészet azon módszerét, hogy a főhomlokzatot egy külön kezelte, alacsonyabb épületszárny képezte, ezáltal a szükséges arányok a belső térigények ellenére is biztosíthatók voltak. A hátsó, nagyobb épülettömegek a főhomlokzat kulisszája védelmében magasodhattak, tetszés szerint.

A polgári fórum mellett *császári fórum* is épült. A császári palota és kert Nobile által tervezett kapuzatához csatlakozott. A falakon belüli és kívüli építkezések a Ring két oldalára kerültek.

A császári fórum elrendezése Gottfried Semper koncepciója volt. A drezdai fórum félbe maradt elképzelését szerette volna itt megismételve befejezni. Építészeti részletek tekintetében Karl von Hasenauer szerepe is jelentős volt.

A császári kertek helyén hatalmas, íves vonalú, **kancellária** épületek szolgálták volna kormányzati épületekként. A Ringen túl, ahogy a drezdai képtár tervének korai verziójából ismert módon, két múzeumépület került egymással szemben. A másik két oldalt a Nobile féle kapuzat és a palota gazdasági épületei határolták. A császárfórum tervén a Ringen épült két kapuzat zárta volna le a múzeumok közötti teret. Ezáltal a nagyvonalú kompozíció a Ringhez képest is zárt téregyüttest hozott volna létre.

A drezdai együttes Bécsben csak részleteiben született újra. Például korábbi terveken a palotaegyütteshez egy színház is csatlakozott volna. Végül ez átkerült a polgári fórumra. A másik eltérés a nagyvonalú koncepciók átkaként jelentkező anyagi helyzetből fakadt. Az íves épületek egyikét ugyanis elhagyták. Elmaradt a Ringet elzáró kapuzatok telepítése is. A megvalósult rész azonban a kor egyik legszínvonalasabb historikus együttese lett.

A drezdai Zwinger íves vonalvezetésére emlékeztető kancellária, mint ismert, csak magában épült meg. Az épület íves mivolta a helyszínből is következett, mert a palotaegyüttes északi, város felőli kapuzatát, még a barokk időkben a XVIII. század elején. Joseph Emmanuel Fischer von Erlach (1693–1742) szintén íves alaprajzzal építette. Ezt a XIX. század végén Ferdinand Ritter von Kirschner (1821–1896) fejezte be.

Kérdésként felmerülhet a drezdai koncepció alkalmazásának az oka. A legfontosabb szerepe ebben Sempernek volt. A színházterveinél is látható volt, hogy ha valamit a tökéletes szintjéig kidolgozottak vélt, nehezen tudott változtatni rajta. Emlékeztetes, hogy a

véletlen hozta a drezdai fórum koncepcióját, nemcsak a teret keretező beépítés vonalát, hanem az oldalbejáratos színházat is. Erre a véletlenre Semper kiváló fantáziával reagált, s épületsémát, téralakítási sémát talált ki. A Burgtheater esetében az ötlet Bécsben is telitalálat volt. A kancellária épületének íves alaprajzi vonala a római fórumok felülnézetét idézte. Az íves épületszakaszokkal történt beépítés kereszt tengely elhelyezését tette lehetővé, mint ahogyan ez Bécs esetében is történt. A hatalmas fórum alá és fölérendelt térszakaszokra volt bontható.

Még a külső tömegformát előnyben részesítő historizmus korában is nehézséget jelentett az íves épület alaprajzának a megszervezése. Semper az ívet reprezentatív lépcsővel töltötte ki, s a fennmaradt részben belső udvarok köré szervezte a helyiségeket. A két szembenálló **múzeumépület** is drezdai emlékeket ébresztett. Mind alaprajzilag, mind homlokzatilag is egyformának voltak tekinthetők. A közgyűjteményi funkció erre az időre már alaposan kiérlelődött. Az előterek kupolás, centrális térformája barokkos lépcsővel kapcsolták össze a bejáratot a szintekkel. A belső udvaros elrendezés a kiállítások jó megvilágítását szolgálta.

A belső térrendszert a külső tömeggel is sikerült követni. A saroktoronyokkal megtámasztott tamburos kupolák kellő arányban osztották a hosszú épületeket. Karl von Hasenauer a homlokzatképzés finomságaival hangolta a nagy méreteket a bécsi építészet jellegéhez. Bár a csípős köznyelv császárbarokknak nevezte ezt a pompázatos építészeti elmondható, hogy polgári és császári fórum a leglátványosabb historikus együttesek egyike lett.

A polgári és császári fórum önmagában határozottan akart megjelenni. A Ring többi épülete hasonlóképpen igyekezett a reprezentatív elvárásoknak megfelelni. A szakaszosan hajló útvonal azonban csak részletekben volt áttekinthető. A széles, zöldsávokkal tagolt díszút néha furcsa nézetekkel szolgált, hiszen például a lapos, klasszicista parlament felett vagy a *Votivkirche*, vagy valamelyik múzeumkupola tűnt fel. Az Egyetem relatív rövid homlokzatszakasza szinte alig volt érzékelhető. A császárfórum, alsó nézőpontból a kapuzat miatt két, nehezen érthető részre esett szét, ezúttal az elmaradt épületrészeket már nem is említve. Mindebben a tervezés módja játszhatott közre, hiszen a külön-külön készült tervek önmagukban valóban nagyszerűek voltak, de az útvonalvezetés a kiegyensúlyozott tereknek ellentmondott.

A Ring, mint körút túllépett a historizmus korai szakaszán. Már nem az utca, mint a városi tér egysége érvényesült, hanem az utcák rendszere, az utcák által határolt városrészek, épülettömbök. A később épült épületek tervezői ezt a szerepet fel is ismerték és ki tudták használni. A század hatvanas éveiben épült a bécsi **Opera**, *Eduard van der Nüll* (1812-1868) és *August Siccard von Siccardenburg* (1813-1868) alkotása. A teljes épülettömböt igénybe vevő beépítés természetesen a főhomlokzatával fordult a Ring felé. Ezen a szakaszon a leghatásosabban igyekezett megjelenni, itáliai reneszánsz stílusban. A többi homlokzat hatása visszafogottabb lett. Az

alaprajzot úgy szervezték, hogy a főhomlokzat viszonylag keskeny méretben mutakozzon. A színpad igényelte helyiségek alkotta nagyobb méretek csak jóval hátrébb adódtak a fő épülettömeghez. A kor színháza már nem egy épület, hanem óriási, technikailag is bonyolult épületorganizmussá vált.

Ausztria historikus építészetében komoly túlsúlyt képezett a Ring. A klasszicizmushoz képest elterjedtebb volt a gótikus, vagy román stílusú historizálás. Az osztrák romantika középkori stílusokra épülő változata későn, a XIX. század közepén jelent meg. Alkotói sokszor a Ring építészei voltak. Bécs *Fünfhaus* kerületében épített templom a városháza tervezője Friedrich von Schmidt munkája volt. A centrális, kupolás épület egyesítette a középkor tér és tömegkonstrukcióját, részleteit a barokkos tömegarányokkal. Megoldásában hasonlított a berlini Kreuzkirche, Johannes Otzen alkotása és a Victor Baltard tervezte párizsi Saint-Augustin templom megjelenésére. Mindhárom épület a század utolsó harmadában készült.

A középkori romantikára utaló másik alkotás a bécsi *Arsenal*, a klasszicista parlament alkotója, Theophil Hansen tervezte a század közepén. Ez a saját népét is hadsereggel fegyelmező birodalom egyik katonai központja volt. Várszerű kiképzése egyrészt a belső tevékenység védelmét szolgálta, másrészt megjelenésével a középkori romantikus műltra utalt. Laktanyák, üzemek, raktárak mellett még egy múzeum is elhelyezésre került.

A privat építészetben a XIX. századi gótika Ausztriában is többször felmerült. Jellemző történet volt *Kreuzenstein* esete. Egy erdélyi gróf megvásárolta a svédek által a XVII. században lerombolt várat, melynek falai akkor már csak legfeljebb méter magasan álltak. Nagy lelkesedéssel és szorgalommal, viszont kevés történeti tudással, 1879 és 1912 között festői várrá építtette. Még saját korában kivívta a közvélemény kételkedését, hogy szabad-e ilyen mértékben átépíteni az egykori középkori épületeket. Talán egyedisége, bája segített abban, hogy a Salzburg melletti, 1838 és 1848 között, Heinrich Schönauer által épített *Anif kastélya* mindenki számára kedvező benyomást keltsen. Az egykori vízimalomból a tó közepén kiépített gótikus kastély a mesék világába vezetett.

Az eklektika Nyugat-Európában

Angliában *Charles Robert Cockerell* (1788-1863) még kisebb mértékben, de *Sir Charles Barry* (1795-1860) határozottabban képviselte az antiktól elforduló építészetet. Cockerell ötvenes években tervezett liverpooli koncertterme belsőben inkább már reneszánsz hangulatú volt. Barry híres **Reform Club**-ja, 1837-ből a reneszánsz homlokzattervezés egyik alaptípusa lett. A brüsszeli **Igazságügyi Palotát** *Joseph Polaert* tervezte és 1866 és 1883 között építették. A hatalmas épülettömeg az építészet minden akkor ismert eszközét felvonultatta, hogy külsejét és belsejét arányossá, tagolttá és élvezhetővé tegye. A sok rizalitos, kupolás, piramisszerű felépítésű épületszövet a középületek méltóságával uralkodott a városon

A francia historizálás a napóleoni évektől a díszített és részletgazdag építészetet kedvelte. Például Vignon *La Madeleine* temploma Párizsban, a belsőt tekintve ellentétben állt külsejével. A

klasszicista külső kupolás, íves architektúrával megformált belsővel társult. *Charles Percier* és *Pierre Francois Leonard Fontaine* az épületbelsőket tekintve közelebb álltak a reneszánsz és barokk hagyományokhoz, mint az antikhoz. Nagy városrendező tervük is ilyen volt. Az 1803-ban elkezdett *Rue de Rivoli* a Louvre északi oldalán vezette el a Champs Elysées forgalmát. Kulisszaszerűen, egységes homlokzatsorral építették ki. A harmincas években az *École des Beaux Arts* több épületét tervező *Félix Louis Jacques Duban* (1797-1870) munkáiban is a reneszánsz stílusú volt a túlsúly. A dekorált építészet szabadságát hirdette a hagyományos történeti stílusok helyett.

Tulajdonképpen ebbe a sorba illett bele *Henri Labrouste* építésze, különösen annak formai oldala. A vasszerkezetek kísérlete a külső homlokzat szabadabb formálását eredményezte, mely a létrejött tömeg dekorálását jelentette, az akadémián oktatott építészeti szabályok szerint. *Victor Baltard* Saint Augustin temploma is a hatvanas évek építészeti fantáziáját tükrözte. A meghatározóan félköríves historizálás már sok más stílus eredményét is felhasználta.

Ausztriában, Magyarországon és Németországban is ismertté vált, a század második felében, *Ferdinand Fellner* és *Hermann Helmer* építészpáros színháztervező munkája. A kor nagy hatású színháztypusát hozták létre. A galériás, kocsithajtós főhomlokzat, a mögé lépcsőző fő épülettömeg, de legfőképp a reneszánsz stílus és a technológiai megoldások sok épületre hatottak. Az augsburgi Állami Színház, a bécsi Népszínház a zürichi Állami Színház a legjelentősebb alkotásaik.

Paul Wallot berlini kormányzati épülete, a **Reichstag** a német barokk historizálás legfontosabb példája. A sarok és középrizalitokkal kihangsúlyozott épület közepén hatalmas üvegezett tetejű kupolával rendelkezett. A barokk részletek és az üvegtető társítása ritka esemény volt az építészettörténetben. Itt, a század kilencvenes éveiben nem a racionális célok, inkább a reprezentáció jele volt az érdekes anyaghasználat.

A német eklektika elsősorban lengyel és cseh földön hatott. A nagyvárosok építészetében Csehországban is megjelent a színház. Prága-Újvárosba épült a cseh *Nemzeti Színház* 1868 és 1883 között Josef Zitek tervei szerint, neoreneszánsz stílusban, saroképületként. Oldalbejárata a drezdai színházra emlékeztetett. A prágai Wenzel téren létesült a cseh *Nemzeti Múzeum* J. Schulz elképzelése alapján a század nyolcvanas éveinek második felében. A hatalmas tér arányainak megfelelő rizalitos épület karakteres kupolával egészült ki.

Az eklektika elterjedésére jellemző volt skandináviai megjelenése. Stockholmban ipari kiállítást szerveztek 1866-ban, *A. W. Edelswärd* építészeti közreműködésével, a vasszerkezetek széleskörű használata mellett. Hasonló jellegű, de már századfordulós kiállításra került sor 1897-ben *Ferdinand Boberg* építészetével. Az épületek homlokzatát a stílusok szabadabb felfogásával tervezték. Helsinkiben a Nemesi Gyűlés épületét 1859 és 1861 között *G. T. Chiewitz* tervezte firenzei reneszánsz stílusban. Dániában a *Fridericia* vasútállomás a romantikus félköríves stílus késői példjaként létesült 1868-ban *Bottger* tervei szerint.

Az európai, de különösen az angol és francia eklektika jelentős befolyással volt az Újvilág építészetére. A tengeren túl az új körülmények új építészetet hoztak létre, melynek hatása később, a századforduló után friss erővel tért vissza Európába.

Az eklektika az Egyesült Államokban

Az Egyesült Államokban az eklektika kialakulása, a stílusok átértékelése és a célszerűség szerinti keverése a földrész Európától való távolságával is magyarázható. A sajátos és bizonyos mértékig elszigetelt helyzetben lévők szabadságérzetével könnyen módosították az óvilág historizmusának merev szabályait.

Henry Hobson Richardson (1838-1886) amerikai viszonylatban is rendkívül kreatív, személyes jellegű építészetet művelt. Neves üzletember családjába született és a Harvard egyetemen végzett mérnöki tanulmányokat. 1859-ben került a párizsi *Ecole des Beaux Arts*-ra, sőt rövid ideig dolgozott is a francia fővárosban. Az első komolyabb amerikai művei, a *sprinfieldi Church of the Unity* vagy a *Grace Church* West Medfordból 1869-ből származtak, . Mindkettő a viktoriánus gótika szép példája. Ezután egyre több lakóépület, közintézmény építése fűződött a nevéhez. További templomai a hetvenes évekből a *Brattle Square Church* és a **Trinity Church** Bostonban fontos állomások a híres "*richardson romanisque*" stílusának kifejlesztésében. A formagazdag román stílusú historizálás sajátosan szabad felfogását mutatta be. A XIX. század végi technika és a kora középkori romanika formarendje sokszor szélsőséges eredményeket hozott. A sorozatban gyártott, dús faragások, a nagyméretű nyílások, a színgazdag homlokzatalakítás és a szokatlanul nagy méretek tették látványossá az épületeket. A historizálás csak a látható felületekre korlátozódott.

Richardson a XIX. századi alapítványi könyvtárak közül is többet tervezett. A *Winn Memorial* Woburnben, az *Ames Memorial* North Eastonban, valamint a **Crane Memorial** Quincy-ben a hetvenes-nyolcvanas években a román stílus szempontjából szokatlan funkció és a történelmi formák egyeztetését mutatta be. Ennél az épülettípusnál többször érződött a romanika inspirációjára született szabad improvizáció. Lakóházainál ezzel a szabadsággal Richardson még jobban élt, műveiben a funkcionálisan alapuló népi értékrend és a formagazdag középkori, angol hatás festői épülettömegeket eredményezett. A *Sherman House* 1875-ből akár az angol századforduló korai előképe is lehetett volna.

Élete végén 1884-ben fiatal munkatársakkal kezdett a chicagói **Marshall Field** áruház és raktár terveihez. Ez az a kulcsépület, amely kapcsolatot tudott teremteni a századvégi historizálás és a hetvenes évek közepétől dinamikusan fejlődő chicagói iskola között. A folyamatosan növekvő igények miatt az épületek méreteit a stílusok adta kereteken belül már nem lehetett megoldani. Négy-öt szint és több tucat, esetleg száz métert is meghaladó homlokzathossz esetén fel kellett tenni a kérdést, hogy van-e értelme, lehet-e tovább historizálni.

Richardson még a stílustörténetben nevelkedett, s próbálta megtartani a történeti palotahomlokzat rendjét, szerkesztési szabályait. A belső épületszintek homlokzati rejtett összevonásával ez bizonyos méretekig sikeres is volt. A félköríves nyílások arányosan nőttek az épület abszolút méreteivel, Richardson mintegy nagyító alá helyezve érvényesítette a történetileg kialakult arányrendszert. A méretek további növekedésével ez a módszer már tarthatatlanná vált. Chicagó végül, először az építészettörténetben, elvetette a historizmust. A középkori formák mestere a kezdeti lépések megtételével példát mutatott a világhírré szert tett magasházak tervezőinek, *John Wellborn Rootnak* (1850-1891), *Louis Henri Sullivannak* (1856-1924), sőt az amerikai építészet későbbi legnagyobb személyiségének, *Frank Lloyd Wrightnak* (1867-1959) is.

A richardsoni romanesque vonásai felfedezhetők *Frank Furness* (1839-1912) munkáiban. Ő Philadelphiában és környékén dolgozott. A hetvenes években épült *Pennsylvania Academy of Fine Arts* robosztus tömegű épülete, a középkori stílusok szinte valamennyi részletét felhasználta. A stílus felületkezelő szerepe került előtérbe az eklektika módszere szerint.

Az Egyesült Államokra is jellemző építésztaársulásokra példa *Mckim, Mead és White* tevékenysége. *Charles Follen Mckim* (1847-1909) *William Rutherford Mead* (1846-1928) és *Stanford White* (1846-1928) 1879-től kezdve dolgoztak együtt. Valamennyien jól képzettek voltak. Mckim mérnöknek tanult, majd a párizsi École des Beaux Arts hallgatója lett. Később Franciaországban és Angliában is dolgozott, 1870-től Richardson munkatársa. Mead is mérnökként kezdte, majd hamarosan építészetet kezdett tanulni a hetvenes évek elején a firenzei Accademia de Belle Arte hallgatójaként. A változatos életű White is Richardson munkatársaként kezdte. Az általuk művelt építészet kezdetben a félköríves romanika és a reneszánsz stílus keverékét idézte, a későbbiekben jellemző a szabadabb természetű eklektika, majd a századforduló építészetébe vezető szabadabb historizálás is előfordul.

Az 1895-ből származó, egyszerű tömegű Boston Public Library földszintjén zártabb homlokzatú, emeletén nagyablakos, félköríves homlokzati nyílásrendszere a könyvtár olvasótermét érzékeltette. A **Columbia Egyetem** ezzel egyidőben született könyvtára viszont ion stílusú oszloprenddel fordult az érkező felé, a klasszicizmus késői képviselőjeként.

Az eklektika Magyarországon

Magyarország építésze kapcsolódott az európai fejlődéshez, mégis öntörvényűen alakult. Ismert tény, hogy Közép-Európában a romantika romanizáló és gótizáló formája kevésbé terjedt el, mert a klasszicizmus - elsősorban a német befolyás miatt - később és tisztábban érvényesült. Amikor Angliában Sir Charles Barry Reform Klubja már a reneszánsz stílust választotta, Pesten a Nemzeti Múzeum klasszicizmusa volt az egyik legfontosabb kérdés. Drezdában

Semper - Leo von Klenze és Grtner hatására - a müncheni félköríves stílusból ebben az időben teremtette meg sajátos stílusú képtárának és színházának homlokzatát. Az ő elemző jellegű művészete is kellett ahhoz, hogy egyfajta szintézis valósuljon meg a romantika két ága, a klasszicizmus és a romanizáló romantika között. Ez hamar a stílustiszta neoreneszánszhoz vezetett, s hatása hazánkba, elsősorban Pestre is eljutott. Az, hogy a hazai eklektika a romantikából nőtt ki, azzal is magyarázható, hogy első jelentős külföldről jött vagy hazai képviselői az európai romantika kiváló ismerői voltak.

A magyarországi eklektika megjelenése a XIX. század második felében szorosan összefüggött a megváltozott társadalmi körülményekkel. A Bach-korszak pesszimista vagy eltökélten makacs romantikája után az 1867-es Kiegyezés egészen új gazdasági és politikai környezetet teremtett. Az építési kedv soha nem ismert méreteket öltött, s a Béccsel szembeni kritikus magatartás következtében hamarosan Pest nagyvárosi jellege is kialakult.

Az új építészet *Friedrich August Stüler* (1800-1865) Tudományos Akadémia tervének megjelenésével győzedelmeskedett. A kiírt pályázatra klasszicista és középkori stílusú, romantikus tervek is beérkeztek, de a megváltozott közízlést a német építész sikere jelezte. Az 1862 és 1864 között felépült épület után már a reneszánsz építészet jelentette a széles körben elismert stílust. Ezt többek között *Ybl Miklós* (1814-1891) munkásságának is köszönhetjük.

A székesfehérvári születésű építész 1825 és 1832 között a bécsi Művészeti Akadémián, majd Münchenben tanult. Utána 1836-ig Pollack Mihály vezetése alatt dolgozott, különösen a Ludoviceum s a Nemzeti Múzeum épülete építésénél. 1839 után Olaszországban tett tanulmányutat.

Ybl szakmai életútja is a romantikából indult, hiszen pályája korai éveiben nagyon sok, a romanikát idéző részletet alkalmazott. Ha templomot tervezett a középkori utalások tisztábban, ha bérházat, áttételesen érvényesültek. A *fői templom* és a pesti *Unger-ház* még az ötvenes években a magyar romantika késői példái voltak. Az 1867 és 1879 között létesült *ferencvárosi plébániatemplom* részletei Ybl korai felfogására utaltak, de tömegformálásban már a környezetéhez való illeszkedés játszott szerepet. A hangsúlyozott vertikális az utcaképben való feltárulkozás eszköze volt inkább, mintsem a stílus feltétlen velejárója.

A XIX. század második felében Pesten is a nagyobb méretű, koncentráltabb beépítés a jellemző. Az eklektika rugalmassága kellett ahhoz, hogy a történeti stílusok és a megnövekedett épületek közötti ellentmondás feloldódjon. Egy angol, francia, vagy német környezetben is a reneszánsz töretlen továbbélését érzékelhettük, hiszen az angol palladianizmus, a korai francia klasszicizmus, vagy a müncheni félköríves stílus sok, a reneszánszban kialakult építészeti elemet alkalmazott. Angliában vagy Franciaországban a sajátos, helyi hagyományokra épülő neoreneszánsz valósult meg, német földön elsősorban az itáliai példák hatottak.

Hazánkban a reneszánsz ismeretek helyszíni, itáliai tanulmányutakból vagy mintakönyvekből származtak. Az építészek eszközöket kerestek az egyre nagyobb épületek tagolására. A reneszánsz maga is egyfajta stíluskeveredést jelentett, hiszen az antik sohasem jelenhetett meg a középkorban és közvetlen

utána stílustisztán. Nálunk talán az időbeni késés miatt, a sok mindenre alkalmas, újjászülető reneszánsz hamarosan az eklektika egyik fontos forrásává vált. Példa erre a Fővárház épülete, mely 1871 és 1874 között, tehát pesti időmértékkel még korán a Dunapart hatalmas épületegyüttese lett. Ybl reneszánsz ízlésű épületekből gyúrta össze, részleteiben és egészében is egységes stílusra törekedve. A homlokzatrendszerek egy-egy épületrészen belül bontakoztak ki, rizalitok, épületszárnyak tördelték a tömeget. Ybl a stílust a reprezentatív belsőkben is folytatta.

Még Hild József kezdte el építeni a *lipótvárosi plébániatemplomot*, a későbbi **Szent István bazilikát**. Az épület tervezésében Hild után Kauser József (1868-1902), majd Ybl következett. A kiérlelt klasszicista alaprajzra pompás neoreneszánsz épülettömeg került, bizonyítván Ybl és választott stílusa rugalmasságát. A megváltozott külsőben lemondtak a saroktoronyok merev geometriát sugalló rendszeréről, s Ybl a centrális teret és tömeget tengelyes hatásúvá hangolta. A kupola részletei és a homlokzatképzés, valamint a belső kialakítás természetesen a stílusismeret alaposságát bizonyították.

Ybl főműve a budapesti **Operaház** volt, mely 1875 és 1884 között épült. Bécsben valamivel korábban fejezték be a császárváros operáját, s egész Európában egyre gyakoribbá vált a fejlett technikájú, reprezentatív színházépületek építése. Ybl az épület stílusául a francia reneszánszt választotta. A bécsi opera olasz reneszánszához képest ez a császári udvar fricskázásának is tűnhetett. A körbejárható épület teljesen elfoglalta a telket és főhomlokzata az akkor kiépülő sugárútra nézett. A szűkös telekviszonyok miatt komolyabb oldalszárnyak nem létesültek, s a hossz tengelyes tömegelrendezést hossz tengelyes alaprajzi kialakítás követte. Ez kiválóan alkalmas volt a reprezentációnak megfelelő előterek sorolására, s a hosszú és nagyvonalú színpadtér helyének biztosítására. Érdekes feladatú, látványos lépcső, a királylépcső fogadta a ritkán erre járó uralkodót. Ez valószínűleg a bécsi Burgtheater császárlépcsőjének másolataként született, de szorosan a főtömegben helyezkedett el. A kocsíáthajtó, az emeleti loggia és a kissé kiugró középrizalit inkább az általános elvárásoknak felelt meg, mintsem bennük az építész a bécsi opera megoldásait követte volna. Ybl még nagyon sok középülettel, városi palotával és vidéki kastéllyal gazdagította az ország építészeti arculatát. Hazánkban rendkívüli hatású életműve bármely külföldi kortársával összevethető.

Szkalnitzky Antal (1836-1878) Stüler tanítványaként vált ismertté hazánkban. Ybllel együtt a Tudományos Akadémia építkezését is vezette, de fiatalkori épületei mégis a romantika formagazdagabb változatát képviselték. A *debreceni színház* például sok vonatkozásban közelebb állt Feszli romantikájához, mint Stüler neoreneszánsz homlokzataihoz. A reneszánsz stílus csak az idősebb, az élete delén lévő Szkalnitzkyt érintette meg. Az *Egyetemi Könyvtár* épülete a hetvenes évek első felében épült, a sarkán tornyos felépítménnyel kihangsúlyozott épülettömeg gazdag architektúrájával az eklektika érett alkotását nyújtotta.

A század hetvenes-nyolcvanas éveiben sorra épültek a fővárosban az európai színvonalú, eklektikus városi bérházak,

középületek, a millennium évei azonban világviszonylatban is egyedülállót alkottak. Az 1800-as évek végére tehetséges és nagytekintélyű építésznemzedék nőtt fel.

Beindult a színvonalas hazai építészoktatás, sorra rekonstruálták a középkor román és gótikus templomait, várkastélyait. A honfoglalás közelgő évfordulója felelevenítette a magyar történelmet, óriási erőfeszítések történtek a nemzet európai rangját jelképező épületegyüttesek létrehozására. *Steindl Imre (1839-1902), Hauszmann Alajos (1847-1926), Pecz Samu (1854-1922), Schulek Frigyes (1841-1919) és Schickedanz Albert (1846-1915)* tevékenysége bármely világváros építészetével felért.

A millenniumi építkezések csúcspontját jelentette a budapesti **Parlament** felépítése 1885 és 1902 között. Bár ez az időszak Nyugat-Európában már a historizálás fokozatos megszűnését hozta, hazánkban még sokat jelentett a történelem, s a politikai helyzetre jellemzően méltó, nemzeti országgyűlési épületünk sem volt. A század első felétől kezdve többször felbukkanó problémát építészeti pályázatokkal, szükségmegoldásokkal próbálták megoldani.

Az országgyűlésről alkotott fogalom is folyamatosan változott. Az egyszerű terem iránti igénytől hamarosan eljutottak az önálló épület gondolatáig. A XVIII. század végén egy tervében Franz Anton Hillebrandt még a későbarokk kor mérsékelt funkcionális igényével képzelte el a gyűléstermet, míg Pollack Nemzeti Múzeuma dísztermének rangját maga az épület is adta.

Feszli Frigyes a XIX. század negyvenes éveiben az Országháza pályázatán sajátos nemzeti romantikával jelent meg, s tervében már a funkcionális kapcsolatok is fontossá váltak. A pályázat alapján esedékes építkezés elmaradt, s a következő időszakban az ideiglenes megoldásoké volt a vezető szerep. Például a vasszerkezeteket is előállító Ganz Ábrahám öntöttvas vázzal képzelte el a nemzetgyűlés épületét.

Az első tartós megoldást 1865-ben Ybl Miklós neoreneszánsz stílusú Képviselőház terve hozta, meg is épült a Nemzeti Múzeum oldalával szemben. A századforduló és a Millennium ezt is kevésnek tartotta, s 1882-ben pályázatot írtak ki a végleges és az igényeknek megfelelő megoldásra. London és Bécs megépült pompás parlamentjei komoly hiányérzetet ébresztettek a magyar politikai életben. Az építészeti pályázat a kor hazai alkotói színe-javának felkeltette érdeklődését. Többek között Hauszmann Alajos, Schickedanz Albert és Freund Vilmos, Kallina Mór, Steindl Imre és sok más hazai pályázó mellett a bécsi Otto Wagner, sőt a színházépítészet specialistájaként ismert Fellner és Helmer építészpáros is megjelent.

Érdekes összevetni a különböző pályaművek eltérő felfogását. A fő kérdés még mindig az volt, hogy milyen stílusban tervezzenek. Az eklektika kevert stílusfelfogása mellett az alkotókra jellemző, egyéni stílusok érvényesültek.

Otto Wagner már a bécsi szabad reneszánsz felfogását akarta bemutatni, míg Steindl neogót stílusa szinte tudományos alaposságú volt. A másik összehasonlítási lehetőség városszerkezeti kérdéseket vet fel. A pályázók többsége a Dunapart jelentőségét felismerte és az épületet a budai oldalról élvezhető panorámára hangolta. Hauszmann terve azonban még Pest belső részét tartotta fontosabbnak, ezért épülete merőlegesen állt a folyóra, s kisebbik homlokzatát mutatta a túloldal felé.

Az épületek elhelyezése és stílusa közötti különbségek végül is *Steindl Imre* pályaművét hozták ki győztesnek. Steindl a Műegyetem tanáraként számos középkori emlék restaurálását végezte, stílusismeretéhez kétség nem férhetett. A gótikus formák előnyben részesítését nemcsak személye indokolta, hanem részben a magyar középkor történetének újra felfedezése, részben pedig a hasonló indokból gótikus stílust felhasználó londoni parlament sikere is. A stílustisztaság és a két parlament összehasonlíthatósága került így előtérbe.

A program bonyolult volt, a különböző mellélfunkciók mellett két ülésteremre és reprezentatív, közös előtérre volt szükség. Hasonló megoldást lehetett az amerikai Kapitólium alaprajzi elrendezése óta a legtöbb európai parlament esetében látni. Ez tálcán kínálta a szimmetrikus tömegkompozíciót és alaprajzi elrendezést. Az angol parlament esetében a gótikus stílusú, folyóparti térfal mögött a középkori városszövettel érintkező, bonyolult belsőudvaros rendszer minden szimmetriát feleslegessé tett. A budapesti Parlament valójában barokk tömeg és térkompozíció gótikus öltözetben. Az angol azonban egyszerű térfalakkal imitált városkép, belsejére gazdaságos, belső udvaros térkitöltés a jellemző.

A budapesti épületet is több részből róttá össze Steindl. A központi kupolás tér a bécsi Fünfhaus-templomra, az üléstermek kiemelkedő tömege a francia középkor várkastélyaira emlékeztetett. A folyópartra a gótikus városképek ismert oromfalsora nézett, alattuk a piacterek árkádjai teremtettek kapcsolatot a környezettel. A londoni példa - Pugin révén - az angol romantika késői mesterműve volt, a budapesti már a századvégi eklektikáé. Mindkét épületben közös a gótikus részletek alapos ismerete, tudatos használata. Amíg ez Pugin korában korszerűnek tűnt, Steindl esetében a színpadias hatást már kora kritikája is szemére vetette. Az ellentmondásos magyar századforduló történelmi hangulata adott magyarázatot a budai vár kupolájával szemben emelt parlamenti kupolához is. A pompás kupolatérhez vezető, barokk hatású lépcsőzet a hazai építészettörténet egyik legattraktívabb látványa.

A Parlament által közvetített késői historizmus és a korszerűsége törekvő századforduló közötti különbség feloldódni látszik a kivitelezés technikai színvonalának ismeretében. A legfőbb problémát a Duna jelentette, hiszen alapozásra alkalmas talajréteg csak az állandó vízszint alatt volt. Ezért vízzáró védőművel kellett a vizet távol tartani, miközben az alapokat ásták. Az alap céljára több méter vastag

betonréteg készült, ezzel mintegy tálca hordozta a süllyedésre érzékeny boltozatos tereket. Az alaplemez fölé körülbelül nyolc méter feltöltés került, amelyen keresztül a terheket pillérekkel, falakkal kellett közvetíteni. A magasítás a biztonságos alagsor és földszint miatt történt, de sokat használt az épület megjelenésének is. Az épület belső udvaros, hosszfalas rendszerű, a nyolc métert meghaladó főemelet minden terme a gótika egységét mutatja. A magas tetőtér és a kettős kupolatér rácsos acélszerkezete a korabeli ipart dicséri.

Az épületen a legjobb minőségű anyagokat használták. Az alárendelt helyiségekben, a nehezen látható belső udvarokban érzékelhető a funkcionális, ésszerű gondolkodás. A technikai színvonalat a kor viszonylatában is hatalmas méretű szellőző és klímarendszer képviselte. Az épület előtti légnyílásokon keresztül beáramló levegő a kupolánál kialakuló magasságkülönbség segítségével gravitációs módon öblítette át a belső tereket. A központi fűtés kéményét Steindl a közelben felépült kiszolgáló épületben helyezte el, a fűtő közeget csőalagúton vezetve. A Parlament a késői, stílustisztaságra törekvő historizmus, a millenniumi reprezentáció és a legkorszerűbb technika példája lett.

Talán a legnagyobb szaktekintély *Hauszmann Alajos* volt, aki többek között a budai várban lévő **királyi palota** épületét egészítette ki hatalmas, a várhegyen több mint háromszáz méter hosszon elhúzódó kupolás tömeggé. A korábbi palotát még a barokk korban többek között Franz Anton Hillebrandt tervei alapján építették. A bővítés és átépítés során Ybl Miklós tervezte a palota nyugati épületszárnyát, majd a munkálatokat a halála után, 1891-ben Hauszmann vette át. Megismételte a meglévő, Dunára néző épülettömeget, s a két rész közé kupolás összekötő elemet illesztett. A palota stílusa a korábbiakhoz és talán az uralkodó igényeihez is illeszkedő, nagymértékben leegyszerűsített neobarokk volt. A jelentős építkezés során a palota környéke is kiépült, méltón reprezentálva az országot.

Hauszmann elismertségét további rangos megbízásai is bizonyították. A kiépülő pesti, dunaparti városközpont részeként létesült a **Kúria** 1896-ban. Ez a hatalmas, háztömbnyi épület az eklektika egyszerűbb, klasszicizáló változatát képviselte. Kihívó tornyai, tetőfelépítményei a kor igazságügyi palotáinak velejárói voltak. A látványos és díszes külső mögött értékes belső, hatalmas tér jellemezte Hauszmann elképzelését. Az előcsarnok és a hozzá kapcsolódó díszlépcsők a kor egyik legérdekesebb interieurjét hozták létre.

A Nagykörúton a *New York* "életbiztosító társaság" palotája a kilencvenes évek elején jött létre. A gazdagon díszített homlokzat mögött értékes térrendszer húzódott meg. Hauszmann a körút töréspontjában messziről érvényesülő hangsúlyos toronnyal díszítette az épületet, hogy a körút házai közül kiemelkedjen. Sokkal egyszerűbb volt, inkább a haszonelvőséget hirdette a József-műgyetem központi épülete, már a századforduló után. A középizalit archaizálása mellett a részletformák a szabad historizálás fantáziadús formakultúráját jelentették. Az üvegtetővel fedett aulatér egyszerűbb módon követte a Kúria központi térszervezését.

A korabeli budapesti építkezésekre általában jellemző volt a korszerű technika. Ekkoriban épültek ki a *városi vásárcsarnokok*. Az 1892-ben kiírt pályázat után *Pecz Samu* tervezte az elsőt, szintén a stílus és a korszerűség együtteseként. A húsz métert meghaladó fesztávú főhajó vasszerkezete tagozatos, préselt idomtégla falakkal társult. Pecz az általa kedvelt középkori hangulatot jobban tudta érvényesíteni az 1896-ban épült Szilágyi Dezső téri *Református templom* esetében. A centrális templomtípus a gótizáló historizálás jellemző témája volt szerte Európában.

A Milleneum leglátványosabb együttesének ígérkezett a budai koronázó, Mátyás-templom és a valamivel korábban kialakított Városliget közötti reprezentatív útvonal befejezése. Ez magában foglalta a templom körüli beépítés rendezését, a hozzá vezető lépcsőket, utakat. A meglévő Lánchíd segítségével és az épülő Sugárúttal létrejött felvonulási útvonal másik végén épületegyüttes zárta a kompozíciót. Ez az átfogó gondolat csak részleteiben valósult meg, de így is jól érzékeltette a kor építészeti színvonalát, szándékait.

A **Mátyás templom** és a **Halászbástya** 1895 és 1903 között épült *Schulek Frigyes* közreműködésével. A meglévő, eredeti gótikus templom jelentős átalakításával a várhegy egyik legfontosabb épülete született meg. A történelem során kialakult zárt sorú beépítés megbontásával a kiépített gótikus részletek messziről is láthatóvá váltak. A helyreállítás purista felfogása szervesen illeszkedett bele az akkori európai közgondolkodásba. A Halászbástya esetében a látvány sohasem volt építészeti foglalat született meg. A romanika formahű felhasználása történeti kontinuitást sejtetett, de az eklektika korában elsősorban a látványra törekedtek.

A kompozíció másik végén, a festő iskolázottságú *Schickedanz Albert* hozott létre maradandó értéket. A Hősök tere együttese, a Szépművészeti Múzeum és a Múcsarnok épülete a század utolsó éveiben és a századforduló után készült. A két szembenálló kiállítóépület a késői klasszicizáló akadémizmus példája volt. A Sugárút tengelyében az oszlopos, szobordíszes kolonnád, a Millenniumi Emlékmű magasodott, már messziről jelezve az út végét.

Schickedanz az együttesel az emlékmű előtt megállásra készítette az arra járót. A kiegyensúlyozottság érdekében a Szépművészeti Múzeum sokkal nagyobb épületét lépcsős tömegalakítással próbálta lecsökkenteni, s a kisebb Múcsarnokot látványos színességével hangsúlyozta ki. Az utóbbi jelezte, hogy az antik építészetéről alkotott vélemény a századfordulóra már jelentősen megváltozott, ismertté vált a görög és római példák egykori színezettsége. A klasszicizmus korában épült Nemzeti Múzeumhoz képest e korszak már összetettebb tömegalakításra törekedett, mely nemcsak távoli nézőpontból érvényesült, hanem minden oldalról és távolságból élményt nyújtott. A klasszicizmus szűkszavúságával szemben a késői eklektika idején a hosszadalmas elbeszélő jelleg vált fontossá.

A fejlődő Budapesten egész kerületek épültek az eklektika bérházaiból, s a középületek száma is megnövekedett. A *Ferdinand Fellner és Hermann Helmer* által tervezett *Vígszínház* 1896-ban növelte a budapesti színházak számát. Az 1874 és 1877 között létesült *Nyugati pályaudvar*, az Eiffel iroda munkájaként a város első világszínvonalú vasútállomását teremtette meg. A később épített *Keleti pályaudvar* nagyobb lett ugyan, de jobban palástolta az acélszerkezetű csarnok látványát. Eiffel korai szerkezeti hatásával szemben a pesti eklektika - idővel - szemérmesebb lett.

A magyarországi historizmus fejlődését lehetetlen tárgyalni Budapest városépítésének ide vonatkozó története nélkül. A XIX. század második felére már megvalósultak az első látványos világvárosi kompozíciók. A fényes London, Párizs és Bécs után az ország vezetői érzékelték Budapest elmaradottságát. A többi európai város mellett itt is kialakult az építésszabályozás. A még vidéki városnak tűnő XVIII. századi Buda és Pest építésze a Kamara és a Helytartótanács hatáskörébe tartozott. 1848-ig a Helytartótanács alatt működő Országos Építési Igazgatóságé volt az ellenőrzés feladata, utána új intézményrendszer, építészeti igazgatóságok, minisztériumok következtek.

Pest város igazi értékeit azonban a polgári szervezetek teremtették meg. József nádor támogatásával már 1808-ban megalakult a *Szépítő Bizottság*, mely 1859-ig sok fontos döntésével képviselte a közakaratot. A klasszicizmus és a romantika középítkezéseit ez nagyban segítette. 1860 és 1872 között az Építési Bizottságé lett a városfejlesztés felelőssége, ekkor merült fel a Sugárút és a Nagykörút igénye.

A kiegyezés utáni helyzetben, 1870-ben megalakult a *Közmunkatanács*. *Andrássy Gyula* kormánya (1867-1871) alatt, az ő javaslatára, a londoni *Metropolitan Board of Work*, az ottani fővárosi közmunkák tanácsa mintájára hozták létre. Pest óriási fejlődés előtt állt. A lakosság száma a század végére megsokszorozódott. Itt is feleslegessé váltak a városfalak, a növekvő forgalmat sugárutak és körutak kialakításával lehetett levezetni. Erre példát mutattak a már megvalósult európai építészeti együttesek. A lelkes lokálpatrióták közül kitűnt *Reitter Ferenc*, a budai építészeti hatóság főnöke. 1832-től Pesten tanult, 1851 után a Helytartótanács főmérnökeként a Dunával kapcsolatos vízépitést és a rendezett rakpart-kialakítást vezette. A városfalak mentén felszabadult területek hasznosítására tőle származott a hajózható körút ötlete, mely 1865-ben a Vigadóban lett kiállítva.

A *Sugárút*, a későbbi *Andrássy út* építése 1870 után került sorra. Az 1871-es rendezési tervpályázaton több verzióban is felmerült az útvonalvezetés. A díjakat *Lechner Lajos* és *Feszl Frigyes* mellett *Klein és Freser* angol mérnökök nyerték el. Az utat az eredeti tervek szerint a Dunáig vezették volna, de a kisajátítási nehézségek ezt megghiúsították. Az 1872-ben elfogadott tervek alapján a 2,3 kilométer hosszú egyenes út részben a párizsi, részben a londoni előképet követte. A Champs Elysées töretlen vonalvezetése és szükségessé vált tagolása itt is jó példának tűnt, a tagolást viszont az ismert londoni térformákkal végezték. A városközponthoz közelebbi Oktogon és az utána következő Körönd a külső területek felé fellazuló Regent

Street sémáját követte. Ezt az építészeti fellazulást támasztotta alá az utat követő beépítés is. A belső oldalon többszintes, zárt sorú módon sorakozó városi bérpaloták a következő szakaszon már szélesebb, hármás útvonal mentén épültek. Az út külső szakaszán önálló villaépületek sora következett, mely szinte feloldódni látszott a városliget angolkertjének zöldjében.

Pest egykori kis méretei miatt a lebontott városfalak mentén nem alakulhatott ki olyan körút, mely a század második felében a reprezentatív igényeket maradéktalanul kielégítette volna. Az 1873-ban egyesített három város, Buda, Pest és Óbuda léptékének megfelelően felmerült egy másik, nagyobb körút, a **Nagykörút** megépítésének gondolata. A kivezető sugárutak körutakkal való összekötése a kor városépítészetének szükséges velejárója volt. Pest esetében a kiválasztott útvonal mélyen fekvő terület volt, mely a körbe vezetendő új fő szennyvízcsatorna helyét is kijelölte.

A Nagykörút első építési időszaka 1884 és 1890 között zajlott. A kor valamennyi számításba vehető építész rész vett az épületek tervezésében. Átépült a Nemzeti Színház, s fontos szerepet kapott a Nyugati pályaudvar. A második szakasz 1891 és 1896 között épült a Víg-színházzal, a New York palotával. A befejezett körutak és sugárutak, a szaporodó dunai hidak a főváros építészeti arcát a századfordulóra jelentősen átformálták. A Monarchia jelentéktelen településeiből egy világváros állt össze. Ezzel a magyarországi historizmus virágzó korszaka is lezárult, s hazánkban is kezdetét vette az eklektika utáni építészet megszületése.

A historizmus lassú megszűnését egyrészt a rohamosan változó igények, másrészt a folyamatosan megújuló háttér ipar új lehetőségei okozták. A késő eklektika korában az épület homlokzata szinte már külön életet élt az egyre korszerűbb szerkezettel kiszolgált, egyre bonyolultabb funkciójú belső terektől. Az anyagiparban és szerkezettervezésben időközben végbement fejlődés az iparilag fejlett területeken megújította a hagyományos, történeti példákra hivatkozó építész magatartást.

IV. A vas évszázada és a századforduló

A mérnöki építészet megjelenése

Az új szerkezeti anyagok szerepe

A polgári fejlődés következtében valamennyi iparágban bekövetkezett gyors fejlődés új építőanyagokat, új szerkezeti anyagokat eredményezett. Korunk építészetének két jellemző anyaga, a vas, mint építőanyag, illetve a cement és a belőle készült beton a historizmus késői időszakában, az eklektika során terjedt el.

A vas ősidők óta szolgálja az emberiséget. Építészeti felhasználását tekintve a XVIII. század előtt csupán kiegészítő anyagként fordult elő. Vasércből faszénnel üzemelő kemencékben olvasztották, s kovácsolás útján formálták készsé. A nagy szénttartalmú öntöttvas és a kovácsoltvas tehát a fegyverek és más eszközök megbízható anyagává vált. A vas ridegségét és törékenységét különböző edzési eljárásokkal próbálták feloldani. Anyagának keménysége és tartóssága a vasat nélkülözhetetlenné tette. Használata különösen a nagyobb háborúskodások idején lendült fel. Előállítása nagy szakértelmet és jó nyersanyagokat kívánt.

A vasgyártásban az iparilag korán fejlődésnek indult Anglia mutatott példát Európának. Mivel az intenzív fakitermelés az erdők fogyáshoz vezetett, kényszerből nyúltak másik energiahordozóhoz, a kiváló minőségű kőszénhez. Ez lehetővé tette az öntöttvas vastartalmának csökkentését. Rájöttek ugyanis arra, hogy a teherbírás megtartása mellett a vas súlycsökkenésével árát is mérsékelhetik, ha rugalmasságát növelik.

A mai ismereteink szerint a vas és acél közötti különbség szénttartalmában van. Az erősebb és rugalmasabb acél 0-1,7% -ig tartalmaz szenet, s megfelelő edzés mellett kis súlyához képest kiváló tulajdonságokkal rendelkezik. A nagyon kis szénttartalom (0-0,5%) túl puha folytacélt jelent, a nagyobb szénttartalom pedig a gyengébb, éppen ezért nagyobb méreteket követelő öntöttvast. Az 1,7-3,5 %-nál nagyobb szénttartalmú, szilíciumban gazdag vasat tudták legkorábban előállítani.

Az említett fahiány és a vasgyártás kedvező tapasztalatai a technológia továbbfejlesztését eredményezték. Megpróbálkoztak a szénttartalom tudatos szabályozásával. A kőszén koks alkalmazása többek között már a XVIII. században, Abraham Darby Coalbrookdale-i olvasztójában sorra került. A szénttartalom szabályozására példa volt 1766-ban G. Cranage kísérlete, amikor a vasolvadékot keresztül levegőt áramoltatott, s a szén egy része oxidálódott. Henry Cort hasonló kísérletei 1780-tól az első hengersor megalkotását eredményezték, amikor megjelent az első idomvas hegeszvas toldással.

A vasgyártásban Anglia vezető szerepe vitathatatlan volt. Az első hengerű Franciaországban csupán 1818-ban, Németországban 1831-ben jelent meg. 1856-ban Henry Bessemer módszere mintegy hetvenszeres termelékenységhez - és a vasút gyors elterjedéséhez - vezetett. Mindehhez hozzájárult még Pierre Martin 50-50 %-os használt és nyersvas keveréke és a Siemens-féle regeneratív gáztüzelés. A vasgyártás mennyiségi és minőségi mutatói lehetővé tették az új anyag építészeti felhasználását. Az első francia "I" tartó 1849-ben született

meg, s az öntöttvas és acél hamarosan az építész egyik meghatározó eszköze lett.

Az öntöttvas építészeti felhasználásának kialakulása rendkívül tanulságos módon történt. A **Severn**-híd Coalbrookdale-ben Abraham Darby kivitelezésében, még az építész Thomas Farnoll Pritchard (1723-1777) és John Wilkinson alkotása, 1777-ben az öntöttvas korai alkalmazásának első ismert példája. Az új anyag hídszerkezetként jelent meg, az elemekből összerakott teherhordó íves boltozatok fa alátámasztó ívének szerkesztési logikáját követte, a kapcsolatokat kovácsoltvas elemek alkották s bizonyos ornamentális törekvések is kapcsolódtak hozzá.

Az öntöttvas nem az építészet számára született meg. A haditechnikában, a szerszámok terén olyan fontos anyag nehezen találta meg a helyét a súlyos kőfalak és homlokzati díszek világában. Építőelemek összekapcsolására, falsarkok megerősítésére, ajtópántként és ajtóborításra gyakran felhasználták, de többnyire csak kiegészítő és rejtett szerepe volt.

Az építész gyakran találkozott azzal a problémával, hogy valami külső ok, például gazdaságossági szempontok vagy kényszerhelyzet miatt addig szokatlan anyagot kell felhasználnia. A korai vasszerkezetek korában a helyzet ilyen volt. Az ipar teljesítőképessége szinte felkínálta az anyagot az építésznek számára, akik az első időkben azt nehezen fogadták el. Erre sok minden magyarázatul szolgált, így az is, hogy egy újabb - a kőműves világtól idegen - iparúzó mesterséget és technológiát kell bevinni az építés megszokott folyamatában, de legfontosabb ok a historizálás ténye volt. Az ismert történeti formák arányai nem engedték meg a vas anyagának, karcsúságának megjelenését a látható felületeken. A historizmus esztétikai elvárásai miatt szinte konzerválta a kőépítészet technológiáját. A stílustiszta törekvések csak tökéletes technológiai modellezés mellett érvényesülhettek.

Ez a folyamat sajátos módon az antik építészetben is lezajlott. Akkor az ősi faépítészet kőbe való átültetése történt meg. A görög oszloprendek sok részletmegoldása származott a faépítészet technológiailag korrekt szerkezeti csomópontjaiból. A fa szerkezet emléke stílussá merevült. Felismerhető volt a kőépítészet logikája is, a történeti előkép szimbolikus tömörségű képpé nemesült részletei a kőanyag tulajdonságain keresztül érvényesültek. A karcsú formák nehézkessé változtak, a fesztávok kisebbek lettek, a vertikális elem, az oszlop sűrűbbé, gyakoribbá és egyúttal jellemzőbbé vált. A stabilitást sugárzó lépcsős alépítmény, a kőanyag statikai jellemzőit tükröző oszloprend, a többrészes gerendázat arányai bár sok növényi eredetű részletet tartalmaztak, de végül is a kő sajátosságait sugározták. A stílus esztétikai értékeinek formai keretei tehát korábbi racionális megfontolásokra voltak visszavezethetők.

A korai historizálás korában az építészek a stílusok megismerésére és alkalmazására koncentráltak. A vas, mint építőanyag ebbe a folyamatba nehezen illeszkedett bele. Csak

ott merték alkalmazni, ahol a faépítészet példája még mindig megmaradt, például hidaknál. A kor fa- és kőhidjai is törekedtek stílusos megjelenésre, a vasvázolat mindezt ornamentális, grafikai hatásával követte. Ez korlátozott ideig volt jellemző, a XVIII. század végén, a XIX. század elején. A későbbiek folyamán - továbbra is a mérnökök által tervezett szerkezetek esetén - már egyre gyakrabban alkalmazták a vasat. Hidak, kupolák, a nagy fesztávú és új feladatú vasúti és ipari csarnokok építésénél már nem lehetett a vasszerkezetet elhagyni. A vasszerkezetek részletformái továbbra is a stílustörténet elemeit utánozták, de már pozitív módon értékelték a merev szerkezetet.

Ehhez a historizáló szemlélet változása is hozzájárult, amikor a klasszikus idézetek helyett a középkori példák terjedtek el. A középkori gótika szándéka, a fantáziadús ornamentális, karcsú szerkezetekkel felfelé törő homlokzati részletek a vasszerkezet formai megjelenésével rokon vonásokat mutattak. A romantika késői szakaszában a vasszerkezet szerves építészeti motívummá vált. Homlokzatokon erkélyt alátámasztó oszlop, erkélykorlátként, lépcsők, lépcsőházak szerkezeteként már számtalanszor előfordult. Rejtett szerkezetként, födémgerenda, falkötővas, nyílaskiváltás esetében továbbra is szívesen alkalmazták.

A vasszerkezet megjelenése nemcsak a "tökéletes" és merev stílusok alkalmazását befolyásolta, akadályozta, hanem a historizmus késői szakaszában lehetővé tette a homlokzatalakítás és a belső szerkezet és téralakítás különválását, ezzel az építészet fejlődésére közvetlenül is hatott. A Severn hídtól az Eiffel toronyig ívelő alig több mint száz év alatt az épületek szerkezeti és formai rendjének fontos elemévé vált.

A kor másik új építőanyaga a cement volt. Kezdetben formai hatása elenyésző volt, de kötőanyagként egyre többször használták. Alkalmazását a szélsőséges, különleges építési körülmények indokolták. A vastól eltérően nem más iparágból került az építészetbe, hanem az építészetben felmerülő problémák megoldására találták fel.

A cementgyártás is Angliából indult. Helyesebben az újkori cementek előképe már az ókori Rómában létezett, ugyanis a korhoz képest fejlett mérnöki szemléletű rómaiak már ismerték a hidraulikus, víz alatt is kötő anyagok természetes fajtáit, s rendszeresen alkalmazták hidak, vízvezetékek építésénél, vagy olyan építményeknél, mint a Pantheon. Az itáliai puzzolán vagy trasz különféle vulkáni kőzetek, tufák örleménye, illetve a román cement az egész művelt világban ismert volt, de Nyugat-Európa számára továbbra is nehezen beszerezhető maradt. Az angliai hidak, csatornák, világítótornyok, dokkok építéséhez új hidraulikus kötőanyagot kerestek. Ez a kísérleti úton előállított, mesterséges és szabályozható tulajdonságú portlandcement terjedt el később az egész világon.

A szükség adta igények kielégítése az itáliai Civita Vecchia puzzolánföldjének beható vizsgálatával kezdődött. Próbálták megérteni a természetes hidraulikus kötés kémiaját és

fizikáját meglehetősen kevés sikerrel. Ötletes feltalálók sora kellett ahhoz, hogy a "szintetikus" kötőanyag megszülessen. Bár Angliában a természetes portlandi és más kövek is rendelkeztek hidraulikus tulajdonsággal, de mesterségesen nem tudták utánozni a természetes folyamatokat..

John Smeaton (1724-1792) hagyatékából 1796-ban publikálták az Eddystone világítótorony építése alkalmából kitalált hidraulikus cementek gyártástechnológiáját. Az egyenlő arányban kevert mészkő és holland trász különböző mészégetési technikák mellett eredményezett jó kötést. Smeaton vizsgálta a keményebb mészkő, keményebb cement párhuzamot, és a tengervíz hozzáadásának hatását is. Rájött, hogy a száradás és a szilárdulás nem ugyanaz. Az agyagos mészkő előnyeit a kiégetett téglá szilárdságnövelő hatásának tekintette, felfedezte, hogy bizonyos területek kövei, például Alberthaw kőzete jobb minőségű kötőanyagot eredményeztek.

James Parker a kenti grófság tengerpartjának agyagtartalmú köveit, természetes rögeit vizsgálta és alkalmazta, mint román cementet, gyártmányát "Parker cementként" szabadalmaztatta 1796-ban. Ezt az anyagot a kor híres mérnöke, Thomas Telford is vizsgálta, s megcsodálta gyors, mintegy 20 perc alatti kötését. Egy újkori aqueductus, vízvezeték építésénél használták, amikor a Ceriog folyón keresztül Shropshire és Denbigh között egy 710 láb hosszú, 22 láb széles (egy angol láb 30,48 cm) 10 ívvel alátámasztott építményt készítettek 1796 és 1801 között. Telford a kövek kapcsolatát vassal is megerősítette. Hasonló bravúr volt a Wapping és Rotherhithe közötti Temze alagút Isambard Kingdom Brunel tervei szerint 1825-1842 között. Az 1828-ban beszakadt mérnöki létesítmény javításában Parker cementje jó szolgálatokat tett. A cementfelhasználás gyakorlati példáit gyarapította a Viktóriádokk javítása 1850-1855 között, valamint a Cherbourgi dokkok építése a nyolcvanas évek közepén. London csatornahálózatának főgyűjtője 1859-ben John Grant tervei szerint is cement kötőanyagot tartalmazott.

A mérnöki szempontból megbízható, jól gyártható cementet Joseph Aspdin (1779-1855) szabadalmaztatta Leedsben 1824-ben. Portlandcementjét "mesterséges kőnek" tekintette és agyag és kréta együttes kiégetésével és őrlésével állította elő. 1825-ben épült fel első gyára Wakefield-ben. A cementet a világkiállításon 1851-ben is bemutatták. 3-15 font/inch² szilárdsága (1,5-7,5 kg/6,5 cm²) meggyőző volt, s stukkók, vízművek, víztároló tartályok készítésére ajánlották.

1822-ből James Prost "brit cementje" két rész kréta, egy rész agyagot tartalmazott enyhén kiégetve. Charles W. Pasley (1780-1861) 1838-ban katonaként publikált a mészcementről, mómárványról és a betonról. Az angliai cementek továbbfejlesztésben még meg kell említeni a hosszú életű J. C. Johnstont, aki a XIX. század folyamán nevet szerzett a természetes kövek vizsgálatában.

A cement angliai története szerint, a minőség a nyersanyag és a technológia kérdése volt. Kötőanyagként cementlét és cementhabarcsot használtak, adalékos beton csak később fordult elő. Franciaországban L. I. Vicat kísérletei vezettek az első cementgyárhoz 1840-ben, Európa többi részén a beton csak

később terjedt el.

Hamarosan felmerült a beton és a vas együttes használatának lehetősége is. Először a XIX. század második felétől került vasváz a betonba. Joseph Monier kertész 1867. évi szabadalma virágtartó edényhez szolgáló vasalt betonról szólt. Coignet 1861-ben tett vasvázat a betonba. Az 1873-ban épített párizsi vasbeton víztartály mintegy kétezer köbméter vizet fogadott be, ami már komoly technikai kihívást jelentett.

A vasbeton széleskörű alkalmazásában fontos szerepet játszott Francois Hennebique monolit vasbeton méretezési elmélete. A német: Koenen 1886-ban már számította a húzott vasbetétet. Wayss és Freytag merev "I" és gömbvas betétet alkalmaztak.

A vas és a cement építészeti alkalmazásának története jelezte, hogy a historizmus korszaka nemcsak a stílustörténet egyoldalú ismétlése, tehetetlen múltba nézés volt, hanem az intenzív fejlődés időszaka is, melynek során a legkorszerűbb anyagokat használták fel az új funkcionális térformákat teremtő szerkezetekben, a közérthető történeti formák hatásos alkalmazásával együtt. Ez a történeti helyzetet új megvilágításba helyezheti. Az építési technológiák hasznossága és célszerűsége szintjén maga a historizálás is szerepet játszott az átalakulásban, éppen olyan hasznossá és fontossá vált.

A vasszerkezetek elterjedése

John Ruskin, a XIX. század neves angol teoretikusa a "The seven Lamps of Architecture" című, Londonban 1849-ben kiadott munkájában megemlítette, hogy a század második felében kialakuló építészeti elvek az öntöttvas használatának megfelelően fognak alakulni. Ez a megállapítása a középkor építészetét példaként állító kijelentései mellett furcsának tűnt, de az akkor már világszerte több mint fél évszázada ismert szerkezeti próbálkozások ismeretében érthető volt. Mintegy húsz év múlva Charles Garnier, a párizsi Opera híres építészete egy elméleti munkájában megjegyezte, hogy a vasszerkezet alkalmazása nem elvi kérdés, inkább az építészet egyik eszköze. Az új anyagban rejlő lehetőségek tehát egyre inkább foglalkoztatták a céhszervezetek keretéből lassan kilépő építészeket, egyre gyakrabban alkalmazták a vasat láthatóan vagy rejtve, kiegészítő vagy meghatározó tartószerkezetként.

A könnyen beszerezhető öntött- és kovácsoltvas használata elsősorban a hídépítésben terjedt el, de később más építmények, épületek anyagául is szolgált. Az említett Coalbrookdale melletti több mint 30 m nyílású Severn híd a XVIII. század végéről pozitív példaként hatott.

1801-ben kezdték el építeni a párizsi Pont des Arts hidat. A több évtizedig elhúzódó építkezésben több mérnök és építész részt vett, mint például Louis Alexandre de Cessart és Jacques Dillon, a végül a hetvenes évek közepén Hector M. Lefuel fejezte be. Georg von Reichenbach (1772-1866) 1811-ben publikált egy tervet az íves hidak elméletéről szóló munkájában. Elképzelése szerintt 1814-

ben született egy, az Isar folyót áthidaló szerkezet számára.

A lánchídszerű függőhíd elvet az amerikai James Finley 1801-től fejlesztette ki, eredményei nyomán 1815-ben építettek vasszerkezetű függőhidat Philadelphiában. Ezt a módszert vette át az angol *Thomas Telford* (1757-1834) a walesi 177 m fesztávú **Menai Straits** hídjánál 1818 után. A kőművesként kezdő Telford nagyobb épületek kivitelezőjeként különösen mérnöki létesítményei, hídjai által lett ismert. A London Bridge-re tett javaslata a Temzét 200 m-es ívvel hidalta volna át. Európában a függőhidak terén a legmesszebbre Angliában jutottak. A század húszas éveiben érkezett ide tanulmányútra a francia Louis Marie Navier (1785-1836), majd Marc Seguin (1786-1875) aki elméleti kutatások után emelt hidat a Rhone-on Tournonnál. Thomas Telford 1826-ban a walesi, Conway középkori, Edward stílusú várkastélya mellé tervezett egy függőhidat, melynek pilonjai a vár tornyának formáját követték. A hidak épített részeit általában stílusban tervezték, de ilyen hangulati illeszkedésről most volt először szó.

A vasszerkezetű hidat elfogadta a közvélemény, s hamarosan egyre nagyobb fesztávokról szóltak a híradások. A hajózás biztosítására a hidak mind magasabbak és ritkább alátámasztásúak lettek. A Tweed folyó áthidalása Berwicknél 1826-ban 110 m volt. A Temze híd Londonban 1801-ből 183 m fesztávot hidalt át kovácsoltvas szerkezettel, lánchídszerűen. 1846-50 között Angliában a Menai öböl felett Stephenson acélszerkezetű szekrénytartós hídja már 142 m fesztávú volt. 1836-ban a francia La Roche Bernardnál, a Vilaine felett 198 m-es áthidalást produkáltak. 1834-ben, a svájci Freiburgnál a Soane feletti függőhíd 271 m nyílású volt. De mindezeket túlszárnyalta a XIX. század közepén a maga 308 méterével az amerikai Ohio folyó feletti wheelingi híd, Nyugat-Virginiában.

Telfordhoz hasonló hírnevet szerzett az angol vasszerkezetű építésben az építész és mérnök *Isambard Kingdom Brunel* (1806-1859). Hídjai közül a legszebb az 1836-ban készült Clifton híd Bristolnál, az Avon felett. A pilléreket egyiptomi motívumok díszítették. Ő tervezte a Box alagutat, a London-Bristol vasútvonalat, s konstruktőrként Matthew Digby Wyatt (1820-1877) építésszel a londoni Paddington-vasútállomást a század közepén. Tervezett még kikötői létesítményeket, hajót. A mindenhez értő angol mérnök típusa volt, aki ekkor az ipari forradalom nélkülözhetetlen képviselője.

A hídépítéstől eltérően az épületeken a vas látható alkalmazása nehezebben terjedt el, ennek a stílusok maradéktalan érvényesülése volt az oka. Ezért az épületbelsőben, pályaudvarokban és ipari létesítményekben ismertek az első, korai próbálkozások. A vasfelhasználás a XVII. és XVIII. század során kupola megerősítésekben, mint például a londoni St. Paul székesegyháznál, nagyobb fesztáv áthidalásoknál, mint a Louvre kolonnádjánál, vagy a párizsi Pantheon födém szerkezetének megerősítésénél fordult elő.

A vasszerkezetek elterjedésében szerepet játszott az a tény, hogy néhány

angliai többszintes faszervezetű textilüzem leégett a XVIII. század végén. Ezek az esetek, a tűzvédelem szempontjai az öntöttvas alkalmazását szorgalmazták. A súlyos, nagy keresztmetszetű vas elemek jobban ellenálltak a tűznek. Így épült a Philips és Lee cég pamutgyára Manchesterben 1801-ben. Kétszintes vasszerkezetű épület volt, a gőzgépkutatásból ismert Matthew Boulton (1728-1809) és James Watt (1736-1819) tervei szerint létesült. Toszkán stílusú öntött vasoszlopok biztosították a 42 x 13 m méretű háromhajós csarnok födémének teherbírását. A korban már gyakori ipari épület példaként létesült a Thomas Telford (1757-1834) és Philip Hardwick (1792-1870) által tervezett St. Katherine Dock Londonban 1825-ben. A belső vas vázszerkezet külsőben palladianista homlokzattal társult.

A gyakran pusztító tűz nemcsak a textilüzemeket és raktárépületeket érintette, hanem a korszak frissen kialakuló középületét, a színházakat is. A sötét nézőtér megvilágítására szolgáló belső világítás valójában maga is tűz volt, gyertya, mécses, fáklya stb. A színművek természete szerint próbálták a fényeket leoltani, meggyújtani, gyakran az egész világítást, mint egy kötélen lógó állványzatot a padlásra felhúzni. Ez sok színháztűznek lett a forrása, s érthető volt a törekvés, hogy a tűzzel veszélyeztetett fedélszéket vasszerkezetből készítsék. A XVIII. század nyolcvanas éveiben leégett a párizsi királyi palota színházterme, s az ismert színházépítő, Victor Louis (1731-1800) az ezután épülő Theatre Français fedélszékét öntöttvas anyagból konstruálta. 1830 után általánossá vált a színházak vasszerkezetű fedélszéke.

Szintén a tűz martaléka lett a Halle au blé, a későbbi párizsi kereskedelmi börze. Helyreállításánál François Joseph Bélanger (1744-1818) és F. Brunet a XIX. század első évtizedében rézlemezekkel fedett vasszerkezetű kupolát alkalmazott. Ez a megoldás későbbi börzeépületek számára is példaként szolgált. Hasonlóképpen készült Cuthbert Brodrick leedszi gabonatoronyja mintegy fél évszázad múlva.

Kevésbé a tűzvédelem, inkább az időállósági követelmény, vagy a kísérletező kedv vitte az építészeket arra, hogy a magas toronysisakot is vasszerkezetű fedéllel fedjék le. A roueni katedrális toronysisakjának újjáépítésénél 1823-ban Jean Antoine Alavoine (1776-1834) próbálta ki ezt a megoldást. Mintegy tizenöt évvel később Edmond Baron készített hasonló tervet a chartres-i katedrálishoz.

Nem a kényszer, inkább a józan megfontolás terelte a növényház építőket a vasszerkezetek alkalmazása irányába. Talán a legindokoltabb anyaghasználat, ha a gyorsan elkorhadó fát öntöttvassal helyettesítik. A mediterrán vagy trópusi területek felfedezése nemcsak az építészeti stílusokban, hanem a botanikában is forradalmi hatással volt. A XVIII. századi főúri reprezentáció része volt a délszaki növények termesztése konyhai vagy díszítési céllal. Az üvegyártás lehetővé tette, hogy szellős szerkesztésű vázszerkezetet borítsanak be táblaüveggel. Az üvegház a kert díszé lett, tehát a kor érdekes építészeti feladatává vált. Az üveg nem függőleges síkban való beépítése

már addig is számos esetben biztosította a felülvilágítók romantikus fényhatását, tehát mind tartószerkezeti, mind épületszerkezeti szempontból rendelkezésre álló építőanyagok szolgálták a kibontakozó üvegház-építészetet.

Az említésre méltó üvegházak sorát a müncheni Nymphenburg parkjában épült növényház nyitotta meg 1807-ben. Nagy üvegfelületeket, öntöttvas oszlopokat, áthidalókat alkalmazó építmények, "pálmaházak" a későbarokk idején számlálatlanul épültek, *Friedrich Ludwig von Sckell* (1750-1823) építményében azonban a céltudatos egyszerűséget jelenítette meg. Csupán a szerkezeti csomópontok, profilvasak jelezték a korszak díszítő szándékát. A londoni **Kew Garden** volt a helyszíne a királyi botanikus kert pálmaházának. A század negyvenes éveiben épült látványos épület *Decimus Burton* (1800-1881) és *Richard Turner* alkotása. Az íves felületű üvegház nem kívánt megszokott - történeti - épülethez hasonlítani, szinte beburkolta a védendő növényeket. A formaalkotásban a funkció érvényesült, nem a stílus. Ez a szemlélet mintegy fél évszázaddal előzte meg korát. Burton, ha nem növényházat tervezett, rideg klasszicizmust művelt, sokszor idejétmúlt helyzetben. A kerti építmények világában a teljes üvegfelületű épület nehezen felelt volna meg a stílusépítészet követelményeinek. Az üvegházak építői is inkább kertészek, mérnökök voltak, mintsem iskolázott építészek. Az öntöttvas szerkezet itt tehát előremutató módon, hasznosan jelenhetett meg. Az építőelemek összetettsége, az öntőprofilok formagazdagsága képviselte a kor díszítő elvárásait.

A vasszerkezetek építészeti használata a század második felében már általánossá vált, nemcsak ipari épületek számára, hanem rangos középületek esetében is. Ebben nagy szerepe volt azoknak a korai példáknak, amelyek különböző helyeken, épülettípusokként próbálták ki a vasszerkezetekben rejlő lehetőségeket.

Az öntöttvas elemek, legyenek oszlopok, vagy áthidalók, magukon viselték a gyártás sajátosságait. A fa- és kőépítészet esetében sokat módosított az anyag megmunkálása. A fát meg lehetett faragni, a formázott követ falba lehetett rakni. A felületeket különböző stílusok szerint tagozatokkal lehetett tagolni. A jól formálható anyagokból szinte bármilyen épülettömeg születhetett. Az öntöttvas szerkezet azonban valójában rúd, vagy rudakból összerótt szerkezet, ennek az öntésben rejlő kötöttség az oka. A belőle épülő épület is magán viselte a technológia építészeti hatását.

A vas kis keresztmetszetben is képes nagy erőt felvenni. A karcsú nyomott elemek arányainak csupán a statikai szempontból fontos kihajlás veszélye szabott határt. Megoldott volt a kör keresztmetszetű, üreges öntés, ebben az ágyúöntők a történelem során nagy gyakorlatra tettek szert. A kör alaprajzú oszlopok csak megközelítően hasonlítottak az antik oszlopokhoz, szélsőséges arányaik lehetetlenné tették a stílusok érvényesítését. A vasszerkezet elterjedése a stílustiszta törekvések végét jelentette. Bár számtalanszor próbálkoztak lábazati, fejezeti részleteket alkalmazni, az amúgy is karcsú oszlopok karcsúságát kannelúrákkal fokozni, de ez csupán halvány emléke maradt a historizálásnak.

Az áthidalás kérdése még összetettebb volt. A tömören, vagy üregesen öntött vasrúd néhány méter fesztáv felett saját súlya alatt is meghajolt. Ráadásul filigrán méretei a bizonytalanság érzetét keltették. Viszonylag korán kezdték alkalmazni a rácselemekkel megnövelt áthidalókat, az alsó és a felső ív közötti kovácsoltvas növényi folyondár szerű rácsszerkezetek, vagy a gerinc ovális nyílásokkal való könnyítését, de gyakori volt az íves öntöttvas tartó is. A díszes rács ornamentális hatása megpróbálta feledtetni a gyártástechnológiából származó sematizmust.

Európa meghatározó részén a középkori stílusokat historizáló romantika a vasszerkezetekkel egyidőben a század ötvenes éveiben terjedt el. A romanika és a gótika motívumai is sokszor vonalszerűek, felülettagolók voltak. Ezekben a régiókban a vasszerkezetek megjelenése összekapcsolódott a romantika díszítő technikájával. Európa azon részein azonban, ahol a romantikában a középkori és antik formák alkalmazása lényegében egyidejűleg történt, a vasszerkezetek az építészettörténet következő szakaszát, az eklektikát készítették elő. Itt az épületbelsőben gyakran alkalmazott öntöttvas vázrendszer nehezen illeszkedett a külső homlokzat rendjével. A homlokzat és a belső tartószerkezet szerkesztési elveiben megkezdte különválását. Amíg az épületbelsőben a komponálási mód a szerkezetiséget és a funkciókat hangsúlyozta, a külsőben a homlokzatszerkesztés öntörvényűsége lett jellemző. Ez a stílusok kötöttségei ellen hatott, teret adva a szabad formaalkotásnak.

A vasszerkezetű építés Franciaországban

A korai francia vasépítészet legnevesebb képviselője *Henry Labrouste* (1801–1875) volt. Ő az első, aki párizsi középülethez használt építészetileg meghatározó szerepben vasat. Elsősorban könyvtárápületeivel vált ismertté. A **St. Genevieve** könyvtár a Pantheon közelében épült a XIX. század negyvenes éveiben. A könyvtár már ekkor meglehetősen bonyolult funkció volt, ismertek Boullée közkönyvtár tárgyában tett tanulmányai. A legkarakteresebb rész a még tárolásra is használt olvasóterem volt, mely áttekinthető kellett, hogy legyen. Ezzel nemcsak a tiszteletet parancsoló térhatás érvényesült, hanem a könyvkölcsönzés is ellenőrzött körülmények között folyhatott.

Labrouste elsőrendű feladata tehát a világos és áttekinthető olvasóterem megalkotása volt. A vasszerkezetet hívta segítségül, kéthajós csarnokot tervezett, mely fedésére két vasvázból készült dongaboltozatot képzelt el. A dongákat a hajók elválasztásában sorakozó karcsú öntöttvas oszlopok tartották, a külső dongaélek a vaskos külső falakra támaszkodtak. A dongaszakaszokat tartó íves vasváz nagy magasságú, ornamentikus rácsozású távolságtartóval készült kettős ív volt, mely egyszerre volt íves és öntöttvas, történeti és korszerű. Labrouste kitűnő érzékkel egyensúlyozott a praktikus vasszerkezet szinte anyagtalan grafikai hatása és a nyugodt ívek hangulata között. Az

olvasóterem, hála a vékony oszlopoknak, levegős és áttekinthető lett. A külső homlokzat nyílásritmusa követte ugyan a belső szerkezetet, de inkább zártságával tüntetett. Az értékrend megfordult, nem a kőfalak takarták a szegényes vázszerkezetet, hanem előkészítették, szolgálták a vasváz esztétikáját.

Labrouste tudatos szerkezeti gondolkozása későbbi másik könyvtár, a **Bibliothèque Nationale**, a nemzeti könyvtár, már a tárolástól függetlenített olvasóterménél, a hatvanas évek végén is kitűnt. Az új funkcionális felfogásnak megfelelően ezt a teret nem hosszanti elrendezéssel, hanem karcsú vasoszlopokra terhelő háromszor három vasváz szerkezetű átvilágított kupolával képezte. Talán a magas ívű román keresztboltozat emléke ihlette. A kupolák csúcsára helyezett felülvilágító és a gömbfelületet, a gömbfelületek áthatását kihangsúlyozó vasváz sohasem volt teret hozott létre. Bár a karcsú, stílusos oszlopok a falak mellett is lefutottak, a térbe helyezett négy oszlop rendkívül légies megjelenést biztosított. Az olvasótérben a korábban rejtegetni való vasszerkezet a díszítés eszköze lett. Összhatásában és részleteiben csak stílus-utalás érződött, de ezek már korántsem voltak mereven utánzó, az építész fantáziája kiszabadult a kötöttségekből. Mindezt a vas használata eredményezte. Hatalmas üvegfalás nyílás vezetett az olvasóterem melletti könyvraktárban. A vasszerkezetet a legracionálisabb módon használta fel, a szinteket elérhető könyvespolcmagassággal tagolva, a közönség által nem látogatott területen a legkevesebb ornamentikát és részletformát alkalmazva. Ma úgy mondanánk, hogy a vasat anyagszerűen használta fel, akkoriban ez inkább a formai igények korlátozását jelentette

A vasszerkezet a francia templomépítészetben is megjelent. A század közepén *Louis Auguste Boileau* (1812–1896) először alkalmazott látható vasszerkezetet a párizsi Saint Eugene templomban. Az elv Labrouste ötletéhez hasonló volt, gótikus stílusra emlékeztető oszlopokat, csúcsíveket kirajzoló vasváz tartotta a könnyű, gipsz anyagú gótikus keresztboltozatot.

A francia vasszerkezetes építés sok jeles képviselője közül először, a romantika és a szerkezeti gondolkodás kiváló úttörőjeként *Eugène Viollet-le-Duc* (1814–1879) emelkedett ki. Életműve sok szempontból tanulságos volt. Hivatalnokként a fiatal francia polgári állam köztulajdonát képező értékes középkori emlékekért volt felelős. Ez az állami törekvés részben magyarázta a francia romantika középkori stílusok iránti érzékenységét, hiszen a XVIII. század közepétől a Európa fejlett országaiban az értékrend változásával a nemzeti történelem emlékei is fontossá váltak. Hivatal foglalkozott számbavételükkel, állagvédelmükkel. Viollet-le-Duc megbízásából következően alaposan megismerhette a középkor gondolatvilágát, módszereit. Több nivós emlék rekonstrukcióját vezette. Azt vallotta, hogy a régi épületeket védelmük mellett úgy kell tovább használni, hogy kiegészítésük a valamikori alkotói gondolat folytatása, befejezése legyen. Ez a purista felfogás általában a korai műemlékvédelem álláspontja volt, hiszen a román és gót stílus évszázadokkal későbbi ismételt és szakszerű alkalmazása valóban az eredeti folytatásának tűnt.

Az eredeti és a neo stílusok közötti különbséget azonban semmilyen szakszerű, tökéletes historizálásra törekvő szándék sem szüntethette meg. A termelési mód változása, a társadalmi környezet tér-idő viszonyai a historizmus minden alkotásán korszerű nyomot hagytak.

Ennek volt köszönhető Viollet-le-Duc másik jellemző törekvése, ami a vasszerkezetek elmélyült tanulmányozásához és lelkes alkalmazásához vezetett. Véleménye szerint a középkori, gótikus stílusban építő mester, ha ismerte volna a vasszerkezetben rejlő előnyöket és alkalmazhatta volna, a középkor csúcseredményeit képviselő épületek vasszerkezetűek lettek volna. Ez logikusan következett a purista felfogásból, de a vasszerkezetek alkalmazásának technológiáját mégis csak a XIX. század második felében kellett kiérlelni. Viollet-le-Duc terveiben a karcsú öntöttvas támaszok, rúdszerkezetekre támaszkodó boltozási rendszerek építészeti hatását vizsgálta. Nem a gótika formai emlékét ismételte meg, hanem annak valamikori szerkezeti törekvéseit érezte meg és valóban ott folytatta, ahol a csúcsívek és karcsú oszlopnyalábok mesterei abbahagyták.

A kő és az öntöttvas közötti anyagtani és szerkezeti eltérések lényeges formai különbözőséghez vezettek. A kőszerkezet függőleges vagy íves vonalvezetésével szemben a karcsú öntöttvas oszlop, vagy rúd, mint ferde támasz egy sohasem volt világot teremtett. A vas anyagszerűsége maradéktalanul nem érvényesülhetett, a korai próbálkozás kísérlet maradt.

Az új anyag és a hagyományos forma közötti ellentmondásból az eklektika, stílusként való megjelenése jelentette a kiutat. Ez a későbbi építészettörténet részéről máig nem eléggé becsült korszak a XX. századi formatörekvések első, vajúdo folyamatát rejti. Az épület külső és belső architektúrájának szétválása a közöttük lévő ellentmondásból fakadt. Ez az ellentmondás a kívülről kevésbé érzékelhető, racionálisan, a funkcionak megfelelően szerkesztett belső és a nehezen változó közízlés által diktált közérthető, tehát történeti külső között született. A belső praktikumával és használhatóságával szemben a külső programszerű történeti felülettagolása állt. Az ellentmondást az épületek folyton növekvő léptéke váltotta ki, amikor a stílustisztaság már lehetetlen, a stílushú belső téralakítás és épületszerkesztés ugyanakkor értelmetlen lett volna.

Az egyre növekvő méretrendű építkezések során a külső homlokzatképzés mennyiségi és minőségi okok miatt értékét veszítette, másodrangúvá vált. Az épületek méreteinek növekedése a szerkezetet helyezte előtérbe. Az 1789-es események nagymértékben hozzásegítettek ahhoz, hogy az első ipari kiállítást már 1798-ban megrendezzék a párizsi Mars mezőn. A későbbi, szimbolikus értékű 1889-es párizsi világkiállítás leghíresebb épületei, építményei a látványos szerkezettervezés jegyében létesültek. A vasszerkezetek fejlődése a súlycsökkenés, az acélgyártás irányába haladt, s mint technikai bravúr a profit forrása lett.

A párizsi világkiállításnak két jelképe volt, az **Eiffel-torony** és a kiállítás hatalmas csarnoka a **Gépcsarnok**. Az Eiffel-torony ismertebb volt, hiszen már építés

közben mindenki láthatta, s a "jóérzésű" párizsiak döbbenetét váltotta ki. Valójában arról volt szó, hogy a kifinomodott közízlést készületlenül érte ez a sokak által értelmetlennek és otrombának látott alkotás. Az építkezés elleni sorozatos tiltakozás még mindig a vasszerkezetes építés különleges helyzetét jelezte. Az ellenállás hiába valónak látszott, hiszen a vasanyagú szerkezetekben hatalmas teherbírási tartalék rejtőzött, melyek kihasználása csak mérnöki szemlélettel történhetett meg. Az új anyagok új méretrend és a természettudomány alkalmazott műszaki törvényei eddig nem látott új formavilághoz vezettek.

Gustave Eiffel (1832-1923) abból a szerencsés nemzedékből származott, amely felismerte a vasszerkezetekben rejlő technikai lehetőségeket, s kutatásaiban jelentős eredményeket érhetek el. Az *Ecole Polytechnique*-en tanult, s kora legnevesebb konstruktőre lett. Ekkorra már az építész és a konstruktőri szerep határozottan szétvált, az építész a homlokzatra, belső terekre, a konstruktőr pedig a gazdaságos szerkezetekre koncentrálhatott. Korábban az építész gyakran szerepelt - ekkor azonban már inkább csak - tetszelgett konstruktőri szerepkörben. A század végére ez a helyzet kezdett megfordulni, s a konstruktőrök próbáltak esztétikai kérdésekkel is foglalkozni - több-kevesebb sikerrel.

Eiffel épített hidakat, pályaudvarokat, gátakat, kiállítási csarnokot, áruházat, mindent, ami a nagy méretek miatt szerkezettervező specialistát igényelt. Az ő nevéhez fűződött a Truyere völgy és folyó feletti fél kilométer hosszú és 165 m legnagyobb szabad nyílású Garabit-viadukt, a nyolcvanas évek első feléből. A new yorki szabadságszobor fémváz szerkezete is az ő alkotása, magát a szobrot azonban Auguste Bertholdi formázta 1884-ben.

Az 1889-es világkiállítás 300 m magas tornya valóban a kor csúcsteljesítménye volt. A Szajna partján kialakított kiállítási területet már messziről jelezte. Az egykori Trocadero tengelyére telepítették, ezzel a párizsi városszerkezethez is kapcsolható volt. Ezt az épületet még az 1878-as kiállítás alkalmából tervezte a Mars mezőre Gabriele Davioud (1823-1881), a 6000 férőhelyet magába foglaló nagyterme hangversenyek számára készült. A meglévő tengely másik pontja a Montmartre legmagasabb pontján, Paul Abadie (1812-1884) 1874-ben épült román-bizánci stílusú Szent Szív (Sacré Coeur) temploma volt. Tehát a századvégi eklektika a maga összetett bonyolultságában uralta a területet, de a torony segítségével a hangsúly mégis a kiállítás létesítményeire terelődött.

Eiffel a kiállítási terület fő tengelyére úgy csatlakozott, hogy a szélesen terpeszkedő torony szinte átlépte azt. A négy lábú alkotás alsó része íves kapuként vezette a tekintetet. A díszes ívek egyébként statikailag feleslegesek voltak, a konstruktőr itt a kapuzat jelkép jellegének tisztelgett. Fontos szerkezeti okok formálták viszont a torony magasba törő ívét, hiszen a rendkívüli magasság alapos talajszinti befogottságot igényelt. Szintén fontos szerep jutott a kilátó teraszokként is működő határozott vízszintes szerkezeti átkötéseknek, melyek a szélerő vízszintes

erőkomponens irányának feleltek meg. Az Eiffel-torony korában még kevés volt a pontos számítás lehetősége, fontos volt a jó statikai érzék, a mérnöki ösztön. Nem csoda, hogy az Eiffel-iroda a megvalósult alkotások következtében világhírű lett.

A világkiállításra a Szajna partján tizenhét hónap alatt megépült torony - nemcsak külföldön, hanem a zavarba jött párizsiak számára is - elfogadtatta magát. Kílóként sokan látogatták. A személyfelvonó is csúcstechnika volt, 2500 fő/óra teljesítménnyel, két átszállással 7 perc alatt lehetett a magasba jutni.

A másik jelentős építmény az úgynevezett "Gépcsarnok" volt. Bár az Eiffel-torony híresebb, de a szakértők számára a *Galerie des Machines* is tiszteletet parancsoló. *Contamin* (1840-1893) konstruktőr és *Ferdinand Dutert* (1845-1906) építész a csuklós ívtartó statikáját követő alkotása hatalmas méretű, a háromhajós csarnok középső fesztávja megközelítően 115 m volt, a 420 m hosszú 45 m magassággal társult. Ilyen méretek mellett az anyagok keresztmetszeti kihasználtsága már komoly tudományos felkészültséget követelt. Az ornamentikának, stílusnak már nem maradt értelme, csupán a főhomlokzat közepén, felül jelent meg a Dutert által tervezett kovácsoltvas indadíszítmény. Az 1889-es párizsi világkiállítás épületei tehát a mérnöki szemlélet diadalát hozták.

Vasszerkezetű építés Angliában

A francia öntött- és kovácsoltvasat, majd később acélt felhasználó építészetre jellemző volt, hogy a francia konstruktőrök nehezen szakadtak el a stílusok adta keretektől, de néhány évtizeden belül az építési mód első számú szakértőivé váltak. Az angol alkotók korán jutottak el a vasanyagú épület ésszerű szerkesztésmódjáiig, korszerűen használták az új anyagot, a csúcsteljesítményeket a józan ész diktálta.

Az angol vasszerkezetű építészet korai csúcspontja volt az 1851-es londoni világkiállítás pavilonja, a **Kristálypalota**. Az egyre jelentősebb kereskedelem és a gyorsan fejlődő ipar nemzetközi bemutatására Londonban világkiállítást terveztek. A központi pavilon építésére széles körű pályázatot írtak ki, amelyre számos neves építész nyújtott be pályaművet. A bírálóbizottságban olyan személyek is részt vettek, mint a neoreneszánsz mestere, Sir Charles Barry, Robert Charles Cockerell, Owen Jones vagy a mérnökök közül Robert Stephenson, William Cubitt és Isambard Kingdom Brunel. A 145 nemzetközi pályázó között szerepelt a francia Hector Horeau (1801-1872), aki Lyonban tervezett télikertet, valamint a királyi botanikus kert, a Kew Garden egyik alkotója, Richard Turner is. A rangos mezőny értékes gondolatai ellenére a bíráló bizottság maga próbálta meg a végleges tervet kialakítani. *Joseph Paxton* (1801-1855) is bemutatta munkáját, s a figyelem hamar az egyébként az építészet terén ismeretlen kertész tervére terelődött. Paxton egyszerű farmercsaládból származott, s korábban az üvegezett növényházak építése terén gyűjtött tapasztalatokat. Ezek az építmények szükségszerűen gyorsan, előregyártva épültek, hiszen két fontos alkotórészük, a vas és az üveg gyárban készült. Fontos volt a méretkoordináció is az előre elkészült

elemek összeszerelhetősége végett. 1826-ban nevezték ki Chatsworth főkertészének, s ott nemcsak a növényekkel, hanem az épületeikkel is eredményesen foglalkozott.

Végül is Paxton nyerte el a tervezési megbízást, s 1851-re a Kristálypalota felépült. Paxton az üvegházainál kipróbált lapostetős megoldást javasolta, ezzel a tizenegy hajós építmény, véghomlokzatánál szemlélve háromszintes lépcsős piramist formált. A dongaíves főhajóra merőleges keresztzárny alatt állítólag megőriztek - természetes formában - néhány Hyde parkbéli fát. A vázszerkezet méretrendje az akkor legyártható táblaüveg méretéhez igazodott, ez négy láb, több mint egy méter volt, és az alapmodul ennek megfelelően körülbelül 2,4 m-re adódott. Ennek a háromszorosát használta Paxton az öntöttvas oszlopok távolságához. A lapos födémekekről az alátámasztó pillérekben vezették el a csapadékvizet. Mindehhez járult a teljes előregyárthatóság, a gyors, mintegy három hónapig tartó szerelés, s az, hogy a kiállítás utáni szétszerelés során az alkatrészek teljes mértékben újrahasznosíthatók voltak. Az épület hossza az évszámnak megfelelően 1851 láb, azaz megközelítőleg 564 m volt. A szélessége 137 m, ebből a főhajó több mint 21 m széles volt. A lefedett felület mintegy 70000 négyzetmétert tett ki 3230 oszloppal. A szerelő építmény első, nagyjelentőségű példáját megépítő Paxton nemcsak kiváló mérnöki teljesítményt nyújtott, hanem jó üzleti érzékkel is rendelkezett. Szinte a tervezéssel egyidőben kereste meg a kapcsolatot a kor neves vas- és üvegyárosaival, hogy a legújabb műszaki eredményeket is beépíthesse.

Az üvegfalú, világos, finom halványkék vasváz hálójával látványosan megjelenő épület mindenki tetszését megnyerte. A világkiállítás után szétszedték és a London melletti Sydenham-ben újra összerakták. A Kristálypalota még sokáig fennállt, s hamarosan sok helyen megszülettek másolatai, utánzatai. Több szempontból korszakalkotó volt, s miután kiállítási épületként sokan megtekintették, újításai hamarosan elterjedtek. A legfontosabb eredménye talán az építészeti stílusok látványos mellőzése volt, a múlt század közepén ez szinte lehetetlennek látszott. A különleges alkalom és az üvegház analógia segíthetett ebben a sikerben és a megvalósulásában. Az újítások másik területe a szerkezeti megoldásokat érintette s ez a szerelő építmény megjelenése volt. A már említett méretkoordináció, előregyártás, vízelvezetés stb. az épületek mérnöki dimenzióit erősítette, s jó néhány évtizeddel megelőzte korát.

Az angol Kristálypalota, a francia Eiffel torony megteremtette a praktikus építészet esztétikáját, a kiállítások pedig szétvitték a híret szerte Európába. A felszabadult, szerkezeti gondolkodás segített megtörni a történeti formák hagyományainak béklyóit, s most már nem késztett -Európa nyugati felében - az építészeti régen várt formai megújulása sem.

A századforduló mozgalmi

A századforduló mozgalmainak az építészeti eszközei

Peter Behrens, 1901-ben tervezett darmstadti lakóházáról mondták, hogy az épület nem formák rendszeréből állt, hanem maga volt a forma. Ez a tömör megfogalmazás jellemző volt arra a változásra, amely az építészetben lezajlott. El kellett dönteni, hogy a hagyományos eszközök alkalmasak-e továbbra is az esztétikai igények kielégítésére, vagy sem. A klasszicista és neoreneszánsz tömörszerű geometriával szemben a középkori formák - főleg épülettömegek - felidézése, a historizmus folyamán, szükségessé tette a bonyolult tömegkompozíció használatát. Ez korábban megmaradt a piktoreszk, festőiségre törekvő ábrázolás szintjén. Nem véletlen, hogy a századforduló építészetének elméleti előkészítését olyan, a középkort jól ismerő gondolkodók kezdték el, mint az angol John Ruskin és William Morris. Az eklektika épületeinek hatalmas méreteinek kezelésénél nem is volt más lehetőség, mint a külön-külön értelmezhető tömegek kapcsolása. A további fejlődés okozta ellentmondások feloldásakor az igény és a módszer már rendelkezésre állt, csak a formát kellett meghatározni.

Az angol középkor reneszánszának additív és esztétizáló gondolkodásához, a francia és belga, majd a német századforduló építészetének ésszerűsége kapcsolódott. Az építészek nemcsak elvetették az antik és középkori tagozatok alkalmazását, hanem felismerve azok hatásmechanismusát, egyszerűbb és lényegre törőbb elemekkel helyettesítették azokat. Az ésszerűség a gyárthatóság és a kivitelezés szempontját szolgálta, a hatékonyság pedig a művészi szabadságból fakadó megsokszorozódó lehetőségek biztosították. A tömegalakítás és homlokzatszerkesztés eddigi történeti kötöttségeivel szemben a szabadon formált épület egységes esztétikai hatása érvényesült.

A századforduló építészei területekként jelentősen eltértek. Az Egyesült Államok kialakuló magasház építészetétől az angol középkori hagyományokra épülő vidéki lakóházakon keresztül a természetes, népi ihletésű anyaghasználatra törekvő finn építészetig terjedt a változatos paletta. Az építészek ismét felvállalták épületük kevésbé tagolt, sík homlokzatát, tömegének egyszerűségét. A hagyományoktól azonban nem akartak elszakadni. Ellenkezőleg, a századforduló építészei is a hagyományokból született. Az ember és a természet, valamint a társadalom közötti harmónia hagyományából. Ekkorra már nem a félreérthető felületi elemek jelentették a gondolati kontinuitást, hanem a mélyebbről fakadó szerkesztésmód, a kiérlelt lélektani hatás, az építészetben mindig jelen lévő ésszerűség. Egyszerűen szólva, szinte az egyik évtizedről a másikra feleslegessé vált a történeti hivatkozások rendszere, a történeti stílusok alkalmazása. A polgári társadalom hatalomra jutott, kifejező eszközei megváltoztak.

Természetesen a századforduló építészei sem voltak egységesek Európában. Az angliai törekvések éppen úgy eltértek a francia-német fejlődéstől, mint a sajátos, nemzeti jellegű, hazai építészet. Angliában a korán kifejlődő iparosítás ellenhatásaként,

korrekciójaként fordultak a kézműves hagyományokhoz. Hazánkban a nemzeti kérdés fontosabb volt, mint Nyugat-Európában és még mindig a történeti hivatkozásról, annak egy korszerűbb változatáról volt szó. A későbbi modern építészet szülőhelyén, a Németalföldön, Skandináviában, Németországban és az Egyesült Államokban a társadalmi fejlődés egyértelműbb volt. Ott a századforduló előre mutató, gyakran premodern jellegű építészeti példái is megszülettek.

A későbbi modern építészet ismeretében szembetűnők voltak azok a formai jelenségek, amelyek csak a századfordulóra jellemzőek. Az épületek tömegalakításában még felismerhető maradt a történeti tömegalakítás, de már szabad felfogásban. A homlokzatképzés hagyományos törvényszerűségei, a tárgyyszerű pontosság helyett, az elvonatkoztatott formák érzékelésének lélektani folyamatában érvényesültek.

A városok fejlődésében folytatódott a historizmus korában kialakult tervezettség. A foghíjbeépítések meghatározó homlokzati síkszerűsége követte a kialakult utcai térfalakat. A késői historizmus kertvárosi beépítési rendszere is mind gyakoribbá vált. A kedvelt, zöldterülettel övezett polgári villaépületek összetett tömege jobban érvényesült. A tömegalakításban a magas tető, tetőfelépítmények, a különböző magasságú épületrészek fontos szerepet játszottak. Külsőben is érzékelhető lett a belső funkcionális elrendezés.

Az ismert homlokzati elemek, mint párkányok, rizalitok, nyílásaxisok továbbra is felismerhetők maradtak, de már eltértek a történeti hagyományoktól. Régen a födémmagasságot jelölő osztópárkány egyszerű textúra határrá változott. A homlokzatarányok igényelte osztást különböző homlokzati anyagok alkalmazásával idézték elő. Általában jellemző lett a tagozatokat helyettesítő anyagváltás. A rizalitok megformálása oromfalas épülettömegként történt. Az egymás feletti nyílások gyakran különböző méretűek lettek, attól függően, hogy milyen helyiséget világítottak meg. A klasszicizmus és neoreneszánsz kiszámított homlokzati rendje szabad felfogású síkkompozícióvá változott. Gyakorivá vált az egyszerű, lizénákat alkalmazó homlokzattagolás. Ez a vertikális hangsúlyt adó építészeti eszköz különösen magas házak esetében nyújtott megfelelő segítséget.

A századforduló térszervezése

Az eklektika korában, mint kulisszaként megjelenő függöny mögött, megkezdődött a barokk korban kiérlelt térszervezés további fejlődése. A századforduló során a téralakítás is a szabadabb felfogást tükrözte. Megszűnt a szintek kötöttsége, gyakori lett a két szintet átfogó, galériás elrendezés. A helyiségek belmagassága is, a belső térigényeknek megfelelően, könnyebben változhatott. A nagy fesztávú szerkezetekkel könnyebben kialakítható egyterűség felvetette az alaprajzi variabilitás és flexibilitás lehetőségét. A funkcionális egységek világosan elkülönültek. Lakásoknál a mellékhelyiségek és a lakóhelyiségek a számukra kedvező égtájra néztek.

A függőfolyosós és oldalfolyosós közlekedési rendszer eltűnőben volt, a szabad alaprajzi szervezés lehetővé tette a közlekedőterületek csökkenését, a fogatolt rendszer elterjedését. Az egyre gyakoribb vázas támaszrendszer a helyiségek szigorú rendjét szabadította fel. Ugyanekkor a homlokzatformáló lehetőségek is megnöttek. A barokkos térsorozatok eltűntek, viszont új jelenség lett a derékszögű négyszög geometriájától eltérő térforma, az íves falvezetés.

Szerkezetek és anyaghasználat

A századfordulóra szinte a modern építészetre jellemző valamennyi építőanyag megszületett. Az alkotás szabadsága az egyre tökéletesebb építőanyagokból is származott. A jellemző módon nyomott erőjátékú öntöttvas szerkezetek mellett gyakorivá vált a filigrán, húzott acélszerkezetek megjelenése. Vállalták, sőt esztétikusnak tartották a tartószerkezetet. Az acél mellett a vasbetonépítés is elterjedt. Érdekes, hogy a korai időkben a beton csak kőpótlékként szerepelt, sőt a jó minőségű téglát is jobban megbecsülték. A betontechnológia, fejletlensége folytán, sokáig csak alapozásoknál, mérnöki létesítményeknél játszott szerepet. A századfordulón kialakuló szerkezeti gondolkodás korai, esztétikai eredményei a vasbeton váz és boltozat elfogadásához vezettek. Ez ismét visszahatott a homlokzati és tömegformákra.

A kerámiaipar fejlődése kiszolgálta az építészet díszítő jellegű igényeit is. A különböző színű és formájú burkolótéglák mellett keresettek lettek a fantáziadús formájú cserepek, kéményelemek. A fagyálló kerámia felfedezése és széles körű alkalmazása lehetővé tette a szabadabb tömegformálást, hiszen a falvédő tagozatok feleslegessé váltak.

Jelentős fejlődés következett be az üvegyártásban is. A táblaüvegek legyártható méreteinek és minőségének növekedése a nyílászárók méreteit is növelte. Az egyenes vonalú üvegvágás kötöttsége helyett a változatos ablakformák is elkészíthetőek lettek. Felfedezték az üveget, mint sokarcú anyagot. Felületkezeléssel, öntési eljárással, sőt, plasztikus megjelenéssel, színekkel tették látványossá.

A századfordulón is díszítették a homlokzatokat, de törekedtek az anyagszerűségre. Szinte minden építőanyagot virtuóz módon, nagy mesterségbeli tudással használtak fel. Ismertté vált az előregyártás, a tipizálás. A faragott kő klasszikus értékével szemben a magas kiviteli színvonal lett a reprezentáció eszköze. Az építészeti részletek a használhatóság elvét hangsúlyozták. A sima vakolat mellett megjelent a durva kőfelület, mely már nem faragott, hanem durva megjelenésű és ciklop módon falazott. Néha előfordult a fémlemez homlokzatburkolat, fémlemez tető is. A homlokzati burkolótégla, mázas, vagy mázatlan változatban a legbonyolultabb formai igényeket is ki tudta szolgálni. A főpárkánynál és a nyíláskereteknél is szívesen alkalmazták kerámiát.

Az 1900-as évekre az épületgépészet is jelentős

fejlődésen ment keresztül. Általános igény lett a közművesítés. A vízszolgáltatás és csatornázás és központi fűtés mellett nélkülözhetetlenné lett az elektromosság használata. Megindultak az első elektromos üzemű felvonók.

A századforduló mozgalmai (1900-1920)

Az angol Arts and Crafts mozgalom

A XIX. századi Anglia társadalmi, gazdasági környezete sok vonatkozásban eltért Európa más területeitől. Az erősen iparosodott brit szigetvilág életében a gazdasági fejlődés ellentmondásaként már a század első felében felmerült a nagyüzemi termelés és az egyén viszonyának problémája. A technika rohamos fejlődése elszűrkitette az ember környezetét. Ez általános társadalmi, esztétikai kérdéseket vetett fel, mely végső soron hatással volt a közgondolkodásra.

Mint ismert, Angliában a XIX. század első felében párhuzamosan élt együtt az antik és a gótizáló historizálás minden elméleti és gyakorlati következményükkel együtt. Úgy tűnt, hogy a középkori értékek újra felfedezése az antik mellett egy új esztétikai harmóniát kínált fel, mely magyarázatot adott sok akkori, kortárs kérdésre is. A század közepén létrejött angol *Pre-Raphaelite Brotherhood* nevű csoport azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az akadémikus természetutánnal szemben a középkor, pontosabban a quattrocento művészetét népszerűsítse. Azt vallották, hogy Raffaello Santi 1483. évi születése előtti művészet követésre méltóan keresetlenül természetes és eléggé mély érzelmű volt. A szimbolikus és misztikus témákat kedvelő fiatal festőcsoport ugyan hamar feloszlott, de a művészetekre, különösen az iparművészetre nagy hatással voltak.

John Ruskin (1819-1900), többek között a preraffelita mozgalom egyik támogatójaként, teoretikusaként vált ismertté. Világnézetét romantikus ihletésű vallásos miszticizmus jellemezte. Számos művészetfilozófiai munkájában, gyakran építészeti analógiák segítségével, vizsgálta az ember és a művészet viszonyát. A nemes erkölcsök és a művészet kapcsolatát szorgalmazta. "Az építészeti hét lámpásáról" írva az ipar hamisságára hívta fel a figyelmet. Szerinte a középkor megismerése során vált világossá, hogy az esztétikus részlet teszi művészivé a racionális építészetet. Ruskin, az oxfordi professzor elmélete sok vonatkozásban kapcsolódott A.W. Pugin írásaihoz, aki szerint a historizálás során nem a formát, hanem etikát kell másolni.

A század hetvenes, nyolcvanas éveiben az általános esztétikai válság elterjedésével az angol építészet megújulás előtt állt. Ruskin tanítványaként került az elméleti viták középpontjába *William Morris* (1834-1896), aki szerint semmi nem lehetett művészi, ami nem hasznos. A szépség megrontójának tartotta a gépeket. Teológus pályán indult, de hamarosan az iparművészet területére jutott. Itt került rövid ideig kapcsolatba a preraffaelita mozgalommal. Franciaországban járva, a középkori katedrálisok hatására fogalmazta meg a gótikát értékelő műveit. G. E. Street építészeti irodájában dolgozott,

körülbelül akkor, amikor ott a londoni St. James-the-Less templomot tervezték.

Itt találkozott az építész *Philip Webb*-el (1831-1915), aki 1859-ben tervezte számára lakásul az úgynevezett **Vörös Ház-at** Bexley Heath-ban, London mellett. Az épület maga Webb, de a belső kialakítása Morris nevéhez fűződött, s művészetfilozófiájuk építészeti megfogalmazását jelentette. Külsőben a legszembeütőbb volt a természetesség.

A reneszánsz építészeti az épületek additív tömegalakítása volt a jellemző. Akkor az történt, hogy az egyes helyiségek, épületrészek igény és a környezeti adottság szerint sorolódtak természetes összehangoltsággal. A későbbi korokból szemlélőnek a stílusok merev koncepciója helyett minden véletlennek tűnt.

Webb ezt a kiszámíthatatlanságot választotta az épületformálás alapjául. A Vörös Ház valóban úgy nézett ki, mint egy régi, sok periódusban épült vidéki lakóház. Az épületszárnyak között egy sokatmondó hierarchia alakult ki. Ez még nem a belső tartalom funkcionális megjelenése volt, inkább a középkorra visszautaló, hangulatilag fontos tagoltság. A nyílászárók többé-kevésbé követték a mögöttes helyiség használhatóságát. A nyílásívek között megjelent a csúcsív, de hiányoztak a nyílás axisok, a részletgazdag homlokzattagoló elemek. A szükséges homlokzati arányok a falak, tetők, nyílások bonyolult rendszerében születtek meg, szándékosan nehezen áttekinthető módon.

Az alaprajzi elrendezés a koncepciózus tömegalakításhoz képest racionálisabbnak tűnt. Az "L" alakú tömeg adta gazdag térkapcsolatok, mintha engedték volna a félig körbezárt udvar érzékelését, de csak annyira, hogy a külsőhöz képest lehessen a belső tereket meghatározni. Az udvarra néző, bonyolult vonalvezetésű közlekedőről nyíltak a lakóhelyiségek, a funkció diktálta méretekkkel, de mégis a történeti hagyományokra utaló rendben. A térszervezés nem a reprezentatív kapcsolatokra törekedett. A szépség az egész épületet kívülről-belülről körbejárva tudatosult. A Vörös Ház nem egy szép tárgy, vagy büszke alkotás volt, hanem inkább egy történet. Elbeszélés az épületet építő ember életéről, gondolatairól. Kitűnt a kortárs építészettől. Ruskin és Morris művészetelmélete csak ezzel az épülettel együtt volt az építészet nyelvén értelmezhető.

Webb mellett a viktoriánus gótikából ismert *Richard Normann Shaw* (1831-1912) is a századforduló egyik formálójává vált. Társainál könnyedebben, szárnyalóbban alkotott. A historizáláshoz erősebb kapcsolatok fűzték, s gyakran a divatnak is engedett. A kilencvenes években főleg az "Anna királynő" korszakát idéző reneszánsz stílusban tervezett, de fogékony volt más századvégi historizmusra is. Nem volt olyan elmélyült alkotó, mint Webb, de sok épület fűződött a nevéhez, s hatása rendkívüli volt. Hosszú pályafutása és sok megbízása során egész építész nemzedéket nevelt ki. E fiatal gárdából kerültek ki az Arts and Crafts mozgalom képviselői. Használati berendezéseket, belső berendezési tárgyakat mutattak be kiállításokon a

morrisi gondolatnak megfelelően.

A Shaw által befolyásolt hagyományos építészeti környezetből először *Charles F. Annesley Voysey* (1857-1941) és társai törtek ki. Iparművészként tevékenykedett, de hamarosan kiváló építésznek bizonyult. Az Arts and Crafts mozgalomra épp úgy jellemzőek voltak Voysey friss, "tavaszi" hatású tapétái, mint az egyre szélesebb körben ismertté vált stilizált keleti motívumok. A kézművesség a használhatóság mellett az ornamentika megjelenését is hozta. A nagy tapétafelületeken gyakran az absztrakt vonalak harmóniája érvényesült. Az egyszerű ábrák alkotta formák hangulatokat fejeztek ki. Mindez, az építészet nyelvére fordítva, megkönnyítette a történeti formák elhagyását s az új homlokzatképzés megszületését. Az Art Nouveau-hoz képest az Arts and Crafts kevésbé volt a kiválasztottak művészete. Nem a fényűzés, inkább a művészeti megújulás vezérelte őket.

Voysey-re *Arthur Heygate Mackmurdo* (1851-1942) hatott nagyon, aki nevéhez a különböző esztétizáló irányzatok szintézise fűződött. Az ő közreműködésével alakult meg a formatervező *Century Guild* társulás mely nemcsak az angol, hanem a kontinens századfordulós művészetére is nagy hatással volt. Az angliai iparművészetben ilyen, az "önmagáért" való művészetet többek között *Walter Crane* (1845-1915) és *Aubrey Beardsley* (1872/1898) képviselték az *esztéticizmus* jegyében. A változásokat elősegítették a XIX. század közepén kialakult japán kereskedelmi kapcsolatok, amelyek hatással voltak mind Anglia, mind az USA művészeti életére. Az amerikai *James Abbott McNeill Whistler* (1834-1903) és az angol *Walter Pater* (1839-1894) művészetében tűnt fel először a vonalszerű ábrázolás, mely hamarosan Angliában is elterjedt.

Az iskolát teremtő Mackmurdo a grafikus elme szabadságával nyúlt az építészetéhez. Grafikai kompozíciói mellett, építésztként is mestere lett az Arts and Crafts célkitűzéseinek. Az *enfieldi háza* tervezésekor, már 1883-ban lapos tetős megoldással próbálkozott. Az egyszerű nyílásrenden kívül az emeleti homlokzaton, úttörő módon, vízszintes karakterű ablakokkal kísérletezett. Az enfieldi házhoz hasonlóan újszerű volt, a nyolcvanas évek közepén, a *liverpooli kiállítási pavilon* is, bár itt nem a geometria, inkább a stilizált historizmus jelent meg különös, grafikus hatású oszlopain.

A vonalak határolta egyszerű síkok lettek Voysey kifejező eszközei is. Épületeinek térbeli, geometriai formái azonban kihangsúlyozták az architektúra funkcionális elemeit, s a külső szemlélő számára is érthetővé vált a belső térbeli szerkezet. A Shaw által szervezett kertvárosi építkezés keretén belül, a Bedford Park-ba épült lakóháza egyszerű, sima, fehér falaival tűnt fel. A kilencvenes évek elején, a torony-szerű épület függőleges irányultsága és a vízszintes sáv alakú ablak ellentéte keltett érdeklődést.

A több ütemben épült régi vidéki házak változatos tömegei Voysey gondolatait is befolyásolták, s lakóházai formai megjelenése hamarosan egységes stílussá érett. A régi és az új szemlélet egyesítése teremtett műveiben harmóniát.

Malverra Hills-ben a *Perrycroft-ház* hatalmas kandallókéményei bontották az épület tömegét. A *Shacklefordban*, a kilencvenes évek végén, a keresztbe fordult épületszárnyak ritmusát fogták össze a vízszintes vonalú sávablakok. Az oromfalak kihangsúlyozása végett kerekítette le az alattuk lévő rizalitokat. Hasonló tömegbontásra törekedett a Peyford Common-beli *Vodin-ház* terveinél is. *Merlshangerbe* készített kapu és istálló épülete Art Nouveau-s könnyedséggel játszott a tömegekkel és síkokkal. A **Windermere**-tó partjára épített, íves rizalitokkal a panorámára tájolt épületén, szerkezeti érdekességként, párkányzatot tartó vasgámokat alkalmazott.

Voysey tehát megteremtette a korszerű, századfordulós, vidéki háztípust. Egyaránt távol tudta magát tartani Shaw historizmusától és az Angliában is ható Art Nouveau nagypolgári finomságától. A kézművesség egyszerűségével készített épületei sok újdonságot mutattak. A legfeltűnőbb volt az épülettömegek és a homlokzati foltok kiérlelt aránya. A tetőformákkal összefogott egyszerű síkokat osztó nyílászárók megkomponált rendben sorakoztak. A komponálás mozgató erejét a látvány mögötti belső funkció adta. Voysey a hagyományok megőrzése mellett tehát eljutott a funkcionális építészet küszöbére.

Ez volt az a pont, amit az angol építészet a századfordulón még nehezen lépett át. A Jugendstil, vagy az osztrák szecesszió közelebb tudott kerülni a funkció formai érvényesítéséhez. Az angol hagyományok értékeit azonban nehezen lehetett elhagyni.

Voysey elsősorban *Baillie Scott*-ra (1865-1945) és *C. R. Ashbee*-re hatott. A londoni *Mary Ward Settlement*, *Dunbar Smith* (1866-1918) és *Cecil Brewer* (1871-1918) alkotása, egyszerre mutatta Shaw és Voysey befolyását. *C. Harrison Townsend* (1852-1928) által tervezett londoni *Whitechapel Art Gallery* a kilencvenes évek végén, vagy a valamivel későbbi, szintén londoni *Horniman Museum* az építészeti környezet szuggesztív történeti hatása mellett is képes volt attól elvonatkoztatni. Brutális tömegei az amerikai Richardson művészetére emlékeztettek.

A historikus hagyományoktól való határozottabb elszakadást először a skót *Charles Rennie Mackintosh* (1868-1928) próbálta meg, aki ezért sokkal népszerűbb lett német és osztrák területen, mint Angliában. Ugyanis Voysey korában, s utána egy újabb, historizáló hullám öntötte el a szigetországot, melynek hatása hamarosan az Újvilágra is áttért. Az Arts and Crafts mozgalom késői hatása jobban érzékelhető lett a kontinens századfordulós építészetében, mint a születése helyén.

Mackintosh a glasgow-i művészeti iskolában végezte felsőfokú tanulmányait. Első épületeit a középkori hangulatú viktoriánus építészet nyelvén formálta, de már nem konkrét idézeteket használt, inkább a formák szuggesztív hatását kereste. A hagyományos építészeti elemekre emlékeztető részletei festői kompozíciók voltak. Képzettségébe épp úgy beleszámított az itáliai tapasztalatszerzés, mint a kor legtöbb építészenek. A történeti részletek alkalmazása helyett azonban az épület egészét gyúrta, formálta. A végeredmény csak ritkán hasonlított ismert architektónikus elemekre, hiszen a kívánt arányokat szabadon fogalmazva találta meg.

Viszonylag fiatalon, 1897-ben tervezte a glasgow-i Képzőművészeti Főiskola számára az új *School of Art* épületét. A korábban épült épületszárny homlokzatát a bejárat expresszív hullámzású kiemeltsége mellett hatalmas, észszerűséget sugalló ablakok tagolták. Az emeleti ablakok parapetjénél, kívül láthatóan, vasszerkezetű konzolokat alkalmazott, egyszerre formai és funkcionális okból. Az üveg tisztíthatósága mellett ornamentális célokat is szolgált. A robosztus kőfelület egyszerre puha és kemény megfogalmazása az üveg kontrasztjával érvényesült igazán. Látható volt a kő iránti szeretete. A későbbi épületrész megjelenése egyszerűbb, tömegjátékra épülő eszközöket használt. A *School of Art* a homlokzatalakítása, néha a belső szerkezettől eltérően is, önálló jelentőséggel bírt. A homlokzati formák érdekében esetenként elvetette a szintenkénti kompozíciót.

Mackintosh a történetiség minden béklyójától szabadon, de a hagyományokkal mégis harmóniában tervezett. Erre bútorai, belső berendezései is példák. A XX. század első évtizedében tervezett főiskolai könyvtárterme magas, galériás kiképzésű, s belső gerenda és oszloprendszer részleteiben és összhatásában is konstruktív és hangulatteremtő volt egyszerre. A híres, magas támlájú Mackintosh-szék is a szimbolikus forma és a gyárthatóság példajaként ismert. Egy másik műve, a Glasgow melletti helensburghi *Hill House* tömegalakítása, a század első éveiben is a nagy építészeti formák szabad alakítását mutatta be.

Az európai építészet kíváncsian fogadta a glasgow-i eredményeket. 1900-ban meghívták a bécsi Szecesszió kiállítására, s nagy sikert aratott. Korábban, a XIX. század végén, a Glasgow-ban létesített Cranston-teaház belső kialakítása is nagy hatással lehetett a bécsi szecesszióra. Hasonlóan szívesen fogadták a Jugendstil mozgalom berkeiben is. A századfordulón Ausztriában, majd fokozottabb Németországban is érzékelhető lett egy expresszív jellegű művészi irányzat, mely Mackintosh műveiben rokon vonásokat talált. 1900-ban Bécs és München mellett Torinóban és Moszkvában is megismerték munkáit. Bizonyos, hogy az Arts and Crafts mozgalom eredményei a glasgow-i építész példáján keresztül jutottak el Közép-Európába. Az új évszázad első évtizedeiben, a modernizmus születését megelőzően, ez az irányzat még komoly jövővel biztatott, de az idő múltával jelentősége lecsökkent, s átadta helyét a premodern korszaknak.

A francia és az angol építészeti hatások között alkotott a holland *Hendrik Petrus Berlage* (1856-1934), aki 1898-ban, az amszterdami Tőzsdével lépett a századforduló építészettörténetébe. A korszerűség és a történetiség kettőssége határozta meg. Épületei historizáló formái mellett a látványos szerkezet és a természetes anyagok használata is jellemző volt rá. Véleménye szerint nem a stílusismereten keresztül lehetett a középkor megértéséhez eljutni. A középkori holland téglaművesség felidézése inkább az angol törekvésekhez kapcsolta.

Art Nouveau

Nehéz a századforduló építészeti mozgalmairól a kortárs

képzőművészet részletes kifejtése nélkül beszélni. Miután a művészetek szerves kapcsolatban fejlődtek a kultúrával, a társadalmi környezettel, a szerves egész részlete, az építészet, csak kis szelete marad a valamikori világnak. Ez különösen igaz az elsősorban francia nyelvterületen megszületett irányzatnak, az Art Nouveau tárgyalásánál.

Ez az angol Arts and Crafts mozgalomhoz képest később, a többi európai irányzathoz képest idejekorán ébredt általános művészi törekvés szinte a képzőművészet minden ágában megjelent. Egységes jellemvonásai alapján határozottan elkülöníthető volt valamennyi más művészeti irányzattól. Előképei és hatásai révén fontos szerepe volt az építészet fejlődésében.

A francia közgondolkodás természeti környezeti tájékozódásai számos művészeti ágban gyökeret eresztettek. A XVIII. és XIX. század során, amikor a szinte folyamatos társadalmi változások követelték ki az útkeresést, bizonyító analógiák megnevezését, többször az egyszerre megérthető és titokzatos anyagi környezet szolgált indokul, magyarázatul több művészetelméleti munkának, művészeti, építészeti alkotásnak.

Bár a múlt század végi változások általános jellege mellett az építészet sok, csak rá jellemző sajátossággal rendelkezett, az Art Nouvo esetében néhány képzőművészeti előzményt meg kell említeni, mert ez segít megértésében. Talán a leglátványosabb változás az impresszionizmus század közepén történt megjelenése volt, mely késői, módosult formájában még a századfordulón is hatott. Nem kevés konfliktust vállalva a természeti folyamatokban látta a valóság tükröztetésének lehetőségét. A tárgyyszerű és elbeszélő jellegű akadémizmussal szemben a szemlélő természetes lényé vált elsődlegessé. A történelmi hivatkozásokkal szemben egy új és felemelő érzetet keltő harmónia keletkezett az alkotó ember és a befogadásra váró környezet között.

Az építészetben felfedezhető funkció, forma, szerkezet az idők során különböző mértékben változott, s időről időre újabb harmóniában vált egységes egészzé. A francia historizmus szinte szélsőséges alaposággal érintette a funkciót és formát a korai szakaszában, s a szerkezetet a későbbiekben. A századfordulóra nyilvánvalóvá vált a francia építészet szerkezeti irányultsága. A historizmusból indult Viollet-le-Duc a hetvenes évekre eljutott a szerkezetben rejlő esztétikáig. A vasszerkezetek sikere nemcsak a fejlődő vasgyártás eredménye szempontjából volt fontos, hanem a különböző funkciójú csarnokok építésekor ez visszahatott az ipar fejlődésére is. A látványos szerkezet a gazdasági fejlődést igazolta. *Paul Sédille* (1836-1900) 1881 és 1889 között épült *Le Printemps* nagyáruházának vas-üveg homlokzata már a századfordulót előlegezte meg.

A társadalmi és kulturális változások terén élen járó Anglia művészeti mozgalma, az Arts and Crafts az embert, a személyiséget kereste a kézművességet támogató gondolatvilágában, és a

sorozatgyártással szemben az ember művészeti erőfeszítését értékelte. A francia Art Nouveau és az angliai események között a kapcsolat folyamatosan fennállt, de a két terület eltérő társadalmi környezete miatt a hangsúlyokat tekintve sokszor másképp döntöttek a kontinensen, mint a szigetországban.

A francia Art Nouveau végső soron több szellemi áramlat is hatott. Az egyik a francia természetfilozófia, illetve annak a művészetekben lecsapódó eredménye. A másik a romantikából eredt. A középkori historizálás révén elterjedt szerkezeti gondolkodás, a vasszerkezetek fejlődésével együtt, a konstrukciók grafikus tömörségű megjelenését szorgalmazta. Ehhez szorosan kapcsolódott a kézművesség művészi színvonala, mely az anyagok tulajdonságainak maximális kihasználása mellett a formai mondanivaló mind tökéletesebb érvényesülését szolgálta. Mindezekon kívül még érzékelhető volt a vagyonosodó nagypolgárság díszítettség iránti igénye, az alkotó személy geometrikus kötöttségeket elvető szabadsága és még lehetne sorolni.

Az Art Nouveau francia területen, de Belgiumban született meg, pontosabban Brüsszelben. A történelmi helyzethez hozzátartozott, hogy az ország függetlensége, történelmi mércével mérve nemrég, az 1830 évi forradalom következtében jött létre. A Hollandiától való elszakadás a függetlenség mellett is fokozódó francia befolyást eredményezett. Ez igaz volt a kulturális kapcsolatokra is. Ami Párizsban történt az Brüsszelben is visszhangra talált és fordítva.

Az építészeti eklektika csúcscaként, de ugyanakkor a historizmus zsákutcájaként is értelmezhető volt a hatalmas brüsszeli Igazságügyi Palota, Joseph Polaert alkotása. Még a nyolcvanas évek elején is épült, tehát a századforduló ízlésformálásában valamilyen módon közrejátszott. Az európai változásokhoz híven itt is felmerült a történelmi sémák helyettesítésének a kérdése. Az erre való választ egy genti cipésmester fia *Victor Horta* (1861-1947) adta meg.

Sokak szerint az Art Nouveau akkor kezdődött, amikor Horta tervei megszülettek. A brüsszeli Szépművészeti Akadémián kezdte az építészet megismerését, majd a hetvenes évek végén Párizsban járt, ahol Jules Debuysson műtermében dolgozott. Később, a nyolcvanas évek elején, visszatérve befejezte tanulmányait. Bár több európai városban is járt, az általa művelt stílus nem támaszkodott konkrét előképre. Bizonyára ismerte Viollet-le-Duc munkásságát, "Entertiens sur l'Architecture" című műve 1872-ben jelent meg. A francia építész a középkor logikus, szerkezetelvű szerkesztésmódját próbálta egyeztetni a korszerű építészettel.

Horta műveiben már nem a gótikára hivatkozott, hanem az azt feldolgozó tanulmányok eredményeire. A vasszerkezetekkel együtt szívesen használta az üvegfelületeket. A század második felében a hatalmas üvegházak először tértek el a hagyományos architektúrától. A látható szerkezet meghatározta üvegfelületek segítettek az új elképzelések kialakításában. Érdekes, de üvegházai, falnyílásai a legváltozatosabb formában jelentek meg. Többnyire egyenként értelmezte a falnyílásokat, nem alkotott típusokat, igyekezett szabadulni a

historizmus homlokzatrendszerétől, nyílásaxisaitól. A késő eklektikára egyre jobban jellemző formasorolás helyett egységes, épületnek nevezett tárgyakat tervezett.

A faltestek mellett megjelenő dekoratív szerkezetei csak felületes szemlélőnek tűntek díszítésnek. Valójában a művészi mondanivaló részeként hangsúlyozták ki formai mondanivalóját. Ezek az öncélú játéknak tűnt részletek mindig szerkezeti, vagy kompozíciós csomópontban tűntek fel, a hatásokat erősítve, a formákat összekapcsolva. A díszítéseknek is volt valamilyen szerkezeti jellege. Ugyanekkor nagy gondot fordított a művességre, hiszen az iparoson múlt, hogy a terv megvalósítható-e. A belga kézművesség mesterpéldányai váltak épületei szerves részévé.

Az építészet léptékéből következőben szólni kell tömegalakításáról és térképzéséről is. A legtöbb munkája városi környezetben valósult meg. A épülethomlokzatai az utca folyton megújuló térfalát folytatták. Az így kialakult síkot íves falaival csak kis mértékben változtatta meg. Ez érthető volt, hiszen formavilágát vonalszerű eszközökkel fejezte ki. Igyekezett beilleszkedni a városi mesterséges környezetbe.

Az épületeken belül viszont nagymértékben eltért a hagyományos térszemlélettől. A síkok adta merőleges geometriát mindig megtörte, módosította. Szívesen alkalmazta a szintek közötti áttekintést, a lépcsőházai fontos szerepet kaptak. A külső tér szabadsága ismétlődött meg többször a belső térszervezésben.

1893-ban alkotta a **Tassel-házat**. Emile Tassel geometriai professzor volt a brüsszeli egyetemen, s engedte Horta elveit érvényesülni. Egy nagyon keskeny, hét és fél méter széles telken kellett a hosszú lakóházat megépíteni. A hagyományos brüsszeli lakóház térkapcsolatait követte, de a sűrű városias beépítés hagyományos "barlang" architektúrájával szemben lazán, egymásba kapcsolt tereket képzelt el. Már a bejárati előcsarnok után szinteltolás következett, mely egy üvegtetejű, látványos lépcső segítségével a szinteket összekapcsolta. Fontos szerepet kapott a helyiségek közötti átlátás.

A főhomlokzat hármassal még majdnem hagyományos volt. A szomszéd beépítések vonalrendjét átvéve csak a nagy, összefüggő, íves vonalú üvegezett ablakszerkezettel tűnt ki. Ugyanezt a középen elhelyezett íves motívumot alkalmazta az udvari homlokzaton is, de határozottabb kiüléssel. A legfeltűnőbb a belső részletgazdaság volt. Horta minden eszközt megragadott a szerkezetek bemutatására. A támaszkodási pontokban feldúsult ornamentika mindig szerkezeti célokat szolgált.

Victor Horta a drágább építészek közé tartozott, az általa tervezett épület csak a leggazdagabb emberek részéről volt csak megfizethető. A **van Eetvelde-ház** 1895-ben készült. Homlokzati szempontból eltért a Tassel-háztól, hiszen az épület szerkezeti rendszere osztásrend képében kivetült a főhomlokzatra. Az alaprajzi elrendezés viszont a szűk beépítés újabb megoldása volt. Horta egy keskeny szárnyal összekötött

két épületet tervezett. Az egyik épületrész az utcára, a másik az udvarra nézett. A két rész között kialakult udvart egy, a két alsó szintet összekötő üvegezett tetejű tér töltötte ki. Ez a fedett, belső udvar hivatott a térkapcsolatok megszervezésére, ugyanakkor a hosszú és tűzfalakkal határolt épület belső megvilágítására is. A kilenc méteres telekszélesség ebben az esetben is a merev, merőleges falrendszert kényszerítette volna ki, ha Horta nem tett volna meg mindent ellene.

Az épület belsejében létrejött télikert hangulat a városias környezetbe hozott természetet jelentette. Hortának sohasem volt szüksége növényekre a belső terek gazdagítására. A van Eetvelde ház nagy műgonddal készült belső részletei a növényzet természetességével hatottak. A karcsú oszlopnyalábokon nyugvó törékeny, hártyszerű üvegtető virágként borult az épület eszmei magja fölé.

Az építész **saját háza** a *Rue de Americaine* 23-25. szám alatt az előző két épület szakmai jellegű összefoglalását adta. Az 1898-ban létesült lakás és műterem homlokzata a szokásos fegyelmezett keretek közötti lehetőségeket használta ki, amikor öntöttvas gyámos zárt erkélyt, loggiaszerűen visszahúzott ablakokat, vagy a műteremrész felső szintjén összefüggő ablaksort alkalmazott. A belső anyaghasználat és a részletek művészi színvonala, ha lehet mondani, még virtuózabb volt, mint ahogy más házainál látni lehetett. Az itt is üvegtetővel fedett lépcső formavilága az átlátások következtében már szinte barokkos tobzódású lett. A hatásadászat esélyéről a gyanút csak a rendkívül pontos kézművesmunkák terelték el.

Szintén gazdag család számára épült a *Solvay-ház*. Ez jóval nagyobb, mintegy tizenöt méter széles telket kapott, s ennek megfelelően a korábbi esetekben szükséges térkapcsolatokkal nem kellett bajlódni. A földszinten egy kocsiáthajtót vezetett át a telek hátsó részében lévő istállóig. A széles homlokzaton a szokásos zárterkélyből kettőt tervezett, mintegy oldalrizalitként hangsúlyozták ki az épületet. A hatalmas ablakok ezeket a tagolásokat tovább hangsúlyozták, tehát nem lyukak voltak a falakon, hanem szinte üvegfalként jelentek meg.

Még lehetne sorolni Victor Horta lakóházait, hiszen az *Aubeck-ház* esetében egy saroképület alaprajzának nyolcszögeken alapuló rendszerét lehetne összehasonlítani a szalagtelkes beépítésekkel, vagy a *Max Haller* házában virágszerű kerti zárterkélyét vethetnénk össze a korábbi síkszerű homlokzatokkal, de szólni kell a ritka számú nagyobb épületei közül a brüsszeli Népházról.

A híres **Maison du Peuple** 1895 és 1899 között épült közösségi háznak. A brüsszeli szakmunkások, iparosok társadalmi élete számára kitalált program olcsó kereskedelmi létesítményeket, irodákat, szórakozóhelyeket, sőt a tetőtérben egy ezeröttszáz személyes színháztermet is tartalmazott. Az építkezés közben is folyamatosan változó program és a bonyolult telekadottságok ellenére sikerült a bonyolult épületet funkcionálisan és formai szempontból jól megtervezni. Külsőleg fontos igény

volt, hogy a hagyományos palotahomlokzatra ne emlékeztessen. Ismerve Horta elveit és a valóban terjengős programot ezt könnyen lehetett teljesíteni. Azonban, hogy milyen legyen, arra vonatkozólag nem volt útmutatás.

Horta egy ívesen hullámzó, többszintes üvegezett homlokzati síkot képzelt el, melynek a legfelső szintjén kilépcsőződő tömegben és a tetőterasz mellvédjén kívül más hangsúlyos vízszintes osztása nem volt. Az ablakosztások és az osztópárkányok sokfélesége szinte homogén struktúrává vált. Ezt a vékony, hártyszerű üvegfelületet csak néhány merevítő pillér osztotta meg.

Belső részletei sem hasonlítottak a kor büszke középületeire. A játékos vonalvezetésű vasszerkezetek mindenütt felbukkanó látványa az egész épületen végigvonuló hangulatot adott. Azonban ez nem ornamentika volt, hanem látványosan megformált szerkezet. A sokat idézett színháztermi, vasszerkezetű erkélykonzol is, túl a statikai törvényeken, íves vonalaival a századfordulón még kötelező műgondot bizonyítja.

Victor Horta volt az Art Nouveau legnevesebb építész. A mozgalom többi belga és francia képviselője lényegesen újat nem tett, inkább csak árnyalta a stílusról alkotott véleményét. Az Art Nouveau ugyanis nem produkált elméleti munkákat, az elkészült épületeknek fokozott jelentősége volt. Csak utólag írtak a róla, s nem mindig azok, akik művelték. A XIX. század első éveiben Brüsszelben, de Párizsban is nagyon sok épület épült, tehát az "új stílus" elterjedhetett. Brüsszelben

Horta mellett megemlítené *Paul Hankar* (1859-1901). Kőfaragó családból származott, s az archeológia is érdekelte. Bár igyekezett szabadulni a történeti stílusoktól, de épületein mindig érezhető volt a történeti hangulat. Például saját háza 1893-ból, vagy egy másik épülete, a Ciamberlani festő háza arányaiban, homlokzati elemeit tekintve középkori, vagy reneszánsz hatásúak. Míg Horta homlokzattervei ésszerűek voltak, addig Hankar épületei felejthetetlenek maradtak. Mindig volt itt-ott egy motívum, amely divatot teremtett. Az 1897-ben épült Ciamberlani festő háza főhomlokzatának két hatalmas kör alakú ablaka több századfordulós házban köszönt vissza. Hankar sok mindent tervezett. Tanított, folyóiratot szerkesztett. Gyakran volt feladata üzletportál tervezése. Az 1895-ből származó egykori *Niguet* fehérnemű üzlet kirakata akár az Art Nouveau tömör összefoglalása is lehetett volna. A hatalmas üvegtáblák osztásai öncélúnak tűnő indákat formálva osztották a kirakatot. A vonaljáték kijelölte a bejáratot, statikus ívet rajzolt fölé.

A brüsszeli építészethez hasonló Art Nouveau csak Párizsban alakult ki. Az 1900. évi világiállítás már az új stílus jegyében zajlott. Az igazsághoz hozzátartozott, hogy az efféle stílusjelenségek a szigorú École des Beaux Arts képviselte konzervatív környezetben hátrányos helyzetben maradtak. Az átlagos másolatok inkább lejáratták az igazi értékeket. Az 1900. évi világiállítás kapuzata, *René Binet*-től, vagy *Georges Chedanne* "Le Parisien" szerkesztéségi épülete, Párizsban 1903 és 1905 között,

egyszerre volt tipikus és különleges.

Hector Guimard (1867-1942) valóban megértve az új stílusban rejlő lehetőségeket csodálatos példáját adta az Art Nouveau-nak. A párizsi metró lejáratai - talán a szabadon vehető funkció miatt - a szerkezet és forma nagyszerű századfordulós összhangját adták. A városi beépítésben nem épületként megjelenni akaró építmények karcsú, növénytámaszokon virág, vagy rovarszárnyú üvegtetőt tartottak. Pontosan nem lehetett felismerni a természeti formákat, csak a hasonlóság volt a fontos. Hiszen a karcsú támasz szerkesztési logikája növényi volt, a könnyű, átlátszó tető pedig olyan könnyűre sikerült, mint a rovarszárny. Tehát a speciális feladat megoldása során a természet tökéletessége közelébe került.

Jugendstil

A századforduló németországi eseményei is alkalmazkodtak a historizmus évtizedeire jellemző többközpontú fejlődéshez. Az eddigi München, Berlin, Drezda kulturális központokhoz felzárkózott Weimar, Darmstadt és Düsseldorf is. Három oldalról érkeztek az építészet megújítására külföldről hatások, Angliából, Belgiumból és Ausztriából. A belga hatás természetesen közvetett francia hatásnak is számított.

A leghatásosabb befolyással az Art Nouveau volt, s ez *Henry Van de Veldének* (1863-1957) is köszönhető. Antwerpeni patikus fiaként festőnek készült. A hetvenes, nyolcvanas években az impresszionizmus már jelentősen átalakult, a természetábrázoláson túl a festő és a képpel kapcsolatba kerülők személyes aktivitását is az ábrázolás részeként tartották. A művészetben végbement fokozatos absztrakció következtében a lélektan, a tudományos eredmények felhasználása és az egyre tömörebb ábrázolás terjedt el. A természettechnikai bravúrt igénylő érzéki tükröződése helyett az egyszerű színfolt, a vonalrajz és az érzelmi hatás vált fontossá.

Van de Velde számos posztimpresszionista festő modorával megpróbálkozott. Az 1883-ban megalakult "Húszak" csoportjához csapódva a festészetén kívül a belső berendezések tervezése is foglalkoztatni kezdte. 1893-ban a "Húszak" kilencedik kiállításán már nem festménnyel, hanem textíliaplakációval vett részt. A kézműipar nagy fejlődésnek indult, s ez az ő érdeklődését is felkeltette. Az angol fejlődés különösen a művészet és a kézműipar összefüggésében hatott a kontinensre, s ez többek között az ő gondolkozásában is meglátszott.

1894-ben kezdte építeni **saját házát** a Brüsszel melletti Uccle-ban. A Bloemenwerf-nek nevezett épület zöldterületre került, s ilyen vonatkozásban rokon gondolatokat fejezett ki, mint a néhány évvel azelőtt, a Londoni Bedford Park beépítése. Ez a Normann Shaw és Charles F. A. Voysey által épített első kertváros kontinentális hatása érzékelhető volt. Van de Velde saját maga tervezte az épületbelsőt. A sok egyéni ötletet tartalmazó bútorzat a használhatóság a funkcionalizmus jegyében készült.

Van de Velde saját háza terveiben már sok mindent megvalósított a későbbi elveiből. Például a növényzettel körbevett épület külső sarkait szögben lemetszette, s így puhának tűnő formákat nyert. Bútorai is íves vonalvezetésükkel tűntek ki a hagyományosan geometrikus szerkesztésűek közül. A külső sarokklevágás természetesen a belső terekben is következményekkel járt. Ez nem zavarta, sőt igyekezett a főbb helyiségek esetében a keletkezett arányokat kiegyensúlyozni.

Fontos emlékeztetni, hogy Van de Velde nem volt építész iskolázottságú. A saját házán nagyon sok furcsaság is tapasztalható volt, de a későbbiek ismeretében az előnyös dolgokat kell megfigyelni. Például feltűnő volt, hogy a helyiségek használhatóságát tartotta szem előtt. Látványos teret csak az épület közepén lévő kétszintes hall esetében engedett meg. Mindez a kor lakásépítészetében még szokatlan volt. A külső tömeg és homlokzat is az egyszerűséget sugallta. Komponált homlokzatnak csak a bejárati volt mondható, csupán három, közel azonos oromfal kölcsönzött bizonyos szimmetricitást. Az épület nem a kiegyensúlyozottságra törekedett. Szinte minden nézetében más volt, sokarcú, mint a környezete. Ha beszámítjuk a belső berendezést, bútorzást, tapétázást, burkolatokat, az első általános művészeti alkotás, a későbbiekben a Jugendstil esetében sokszor emlegetett "gesamstskunstwerk" született meg.

Samuel Bing, neves műkereskedő megismerve Van de Velde bútortervező tevékenységét, 1894-ben felkérte üzlethelyiségének berendezésére. Az elkészült munka nem nyerte meg a közvéleményt, sőt többen kifejezték tiltakozásukat. Angol hatásúnak érezték, s íves legömbölyített bútorait "yacht" stílusúnak nevezték el. Nyilvánvalóvá vált, hogy még nem minden párizsi volt felkészülve a művészeti változásokra. Ennek a nagyhatású és konzervatív szellemű Ecole des Baux Arts is oka lehetett.

1897-ben végzett munkái, melyeket drezdai megrendelésre készített viszont sikert arattak. Ennek hatására egyre több megbízást kapott, híres lett. Üzletbelsőket készített, kiállításokon vett részt, többek között a müncheni Sezession kiállításon is, 1899-ben. 1900 körül sikeres lakberendezési cége lett Berlinben. Az új stílusért tett eredményes erőfeszítései következtében a szász nagyherceg meghívta Weimárba, egy iparművészeti központ és iskola vezetésére. Németországban ugyanis, több területi központban létesítettek, hogy a német ipar exportlehetőségeinek segítségére a kézművesek és üzemek számára tanácsokat tudjanak adni, s elméleti, gyakorlati oktatást adjanak. Az 1907-ben megindult oktatásra széles körben felfigyeltek, állítólag még a modern építészet mestere, Le Corbusier is érdeklődött utána.

Weimárban könyv, kerámia, fémmegmunkálás és textil szakmákat érintve történt iparművész képzés. Van de Velde az ipari forma általános minőségi fejlesztése mellett több épületet, többek között a saját házát és **iskolaépületeket** is tervezett. Először a weimári *saját házát* és az *első iskolaépületet* építették fel. Weimar melletti Etsdorfban készült lakóépület a Bloemenwerf-hez

hasonlóan sarkított tömeggel készült. Az első iskolaépület, a Kunstschule "L" alakú volt, 1904 után létesült. A főbejárat itt is a merőleges épületszárnyak találkozásánál, átlós irányban került kialakításra. A későbbi iskolaépület a Kunstgewerbeschule, 1905 után, már jobban kifejezte a funkcióját. A szimmetrikus homlokzatrendszerű épület legfelső szintjén üvegezett felülvilágítóval is fokozták a tantermek megvilágítását.

Van de Velde 1914-ig vezette a weimári iskolát. Közben 1907-ben, Münchenben megalakult a *Deutscher Werkbund*, mely a Weimárban és más városokban végzett hasonló tevékenységet próbálta összehangolni. Olyan tagjai voltak, mint Hermann Muthesius, Karl Schmidt, Theodor Fischer, Richard Riemerschmied, Hans Poelzig, Heinrich Tessenow és Josef Hoffmann. Kiváló alkalom volt a különböző elvek ütköztetésére és a jobb ötletek támogatására. Van de Velde is alapító tag volt, s több vitának volt a szereplője.

A német hozzáállás az iparművészet és az építészet fejlődéséhez rendkívül szisztematikus és eredményes volt. Van de Velde elméleti és gyakorlati munkája ebbe jól illeszkedett, s segítette helyes irányba terelni a közgondolkodást. Tevékenységén keresztül az angol Arts and Crafts és az Art Nouveau kapcsolódott a Jugendstíllel.

A *Jugendstil* elnevezés 1896-ban született, amikor a *Jugend* című, első színes nyomású folyóirat megjelent, s az új művészetet művelők főleg ebben közölték cikkeiket. Ez volt az az időszak, amikor Párizsban egy Samuel Bing által szervezett kiállítást Van de Velde *Art Nouveau*-nak nevezett el. A *münchener Sezession* 1893-ban alakult. Egyik alapítója *Peter Behrens* (1868-1940) volt, aki festőként kezdte pályáját. Münchenben dolgozott *Hermann Obrist*, aki a weimárihoz hasonló műhelyt és iskolát szervezett. Virágmintás díszítései, firenzei kapcsolatai miatt az itáliai *Stil Floreale* mozgalommal is kapcsolatba hozták.

1896-ben tervezte *August Endell* (1871-1923) a müncheni **Elvira fotószalont**. A *Jugendstil* szimbolikus épülete is lehetett volna. A később "elfajzott művészetnek" megbélyegzett és lebontott épület, vörös és türkizkék stukkója a szándékos diszharmóniájú nyílások és felületek között, ritka építészeti kísérletnek készült. Endell sok tanulmányt készített ebben a témában.

A fotóműterem csak kevés külső megvilágítást igényelt, ezért nagy, tagolatlan homlokzatán helyezkedett el az absztrakt dombormű. Endell arra a kérdésre, hogy mit ábrázol, azt válaszolta, hogy semmit. Mindenki azt látott benne, amit akart, vagy tudott. Az építész a tudat alatti megérzésekre számított, amikor az épületet homlokzatát megalkotta. A *Jugendstil* általánosan elterjedt formanyelvében volt valami semmihez sem hasonló. Nem volt népi, vagy történeti, mint az angol mozgalom, nem volt szerkezeti indíttatású, mint a francia. Viszont szuggesztív és kifejező formai hatását senki sem vitathatta.

Darmstadti művészkolóniát Ernst Ludwig hesseni nagyherceg 1901-ben hozta létre. Legnevesebb építésze *Joseph Maria Olbrich* (1867-1908) volt, aki Otto Wagner tanítványaként Bécsből érkezett ide. Az épületek közül kitűnt az úgynevezett "Mennyegző" torony, mely öt újszerű íves

záródásával feltűnő volt. A Münchenből jött másik híres, művész, ekkor még festő, *Peter Behrens* volt. Az ő házat 1901-ben nem Olbrich tervezte, hanem maga Behrens próbálkozott meg vele. A festőből lett építész érdekes épülete sokak szerint nem formák rendszere volt, mint ahogyan az épületek esetében megszokta az ember, hanem maga az egységes forma. Valóban, olyan egységben sikerült megragadni az egyszerű lakóház tömegét, hogy megérdemelte a dicséretet. Behrens sikeres építész pályáját innen kezdve lehetett számítani.

A Jugendstil számtalan példával és formában bizonyította, hogy a német építészet a századfordulón a legváltozatosabb módon kereste az építészeti megújulás útját. Az 1896 és 1905 között épült berlini *Bíróság*, *Otto Schmalz* (1861-1906) valamint *R. Mönnich*, *P. Thoerner* (1851-1918) műveként a neobarokk felől próbálta a Jugendstilt megközelíteni. A drezdai *Neues Rathaus* 1904 és 1910 között, *Karl Roth* (1875-1902), *Edmund Bräter* (1855-1925) alkotásaként a középkorias ízlésű Jugendstilt követte.

Sezession

A Ring világhírű építkezései vonzották a neves építészeket és a látványos épületek rajzos, vagy fényképes újságillusztrációkban, kápráztatták el a világ közvéleményét. A századfordulós Bécs a historizmus építészetének fellegvára volt. Bár a híresebb, reprezentatív épületek és az Opera építése már lezajlott, de a császári palota, a Hofburg befejezése még késlekedett, s a Ring még beépítetlen területein is folyt a historizáló, reprezentatív építkezés.

A látványos változásokkal a bécsiek is elégedettek voltak. Büszkék voltak városukra. Pedig valójában Ausztria építésze a XIX. század végén csapdahelyzetbe került. Az angol, francia, belga, sőt a német építészeti mozgalmak egyelőre elkerülték az osztrák fővárost. Az építészeti megújulás késésének az osztrák építészoktatás is oka volt. Az Akadémia hallgatóit a korábbi teljesítményük alapján akadémiai professzornak választott régi nagy mesterek képezték. A szaktudás, a minőség vitathatatlan volt, a megújulás pedig kérdéses.

Otto Wagner (1841-1918) tanulmányait Berlinben kezdte, majd a bécsi Akadémián tanárai *Siccardsburg* és *Van der Nüll* voltak. A bécsi Ringstrasse egyik tervezője, *Ludwig Förster* alapította, s a fia vezette műteremben kezdte tevékenységét. 1894 után kinevezték a bécsi Akadémia tanárává, éppen *Karl von Hasenauer* utódjaként. Ekkor két kiváló képességű munkatársra is szert tett, *Joseph Maria Olbrich* (1867-1908) és *Josef Hoffmann* (1870-1956) egyszerre voltak tanítványai és kollégái is az akkorra már idősödő mesternek.

Wagner a késő eklektika egyik eszmei irányzataként az úgynevezett szabad historizálást, a szabad reneszánsz stílust művelte. A történeti arányok és szerkesztésmódok figyelembe vételével a különböző stílusok részleteit már nem az akadémiákon oktatott módon használták fel, hanem nagy szerepet kapott az egyéni fantázia, a szabad művészi érzék. A szabad reneszánsz díszítettségében nem maradt el a történeti stílusoktól, sőt az alkotói szabadság révén sosemvolt hatások is érvényesülhettek.

Korai munkáira jellemző volt saját villája Bécs külvárosában. A hármastagolású épület központi része kiemelt tömegű volt, s nagy loggiával nézett a fő megközelítés irányába. Aranyozott festésű ión stílusú oszlopok díszítették. A két oldalszárny nagy festett üveglakkal rendelkezett. Wagner zöldterületi nyaralóépületnek szánta, tehát funkcionálisan csak egyszerű igényeket elégített ki. Alaprajzi szervezése viszont az elmúlóban lévő historizmus elveit követte, mint a középtengely határozott érvényesülése, a szimmetriát követő homlokzati hierarchia.

A kilencvenes évek konjunktúrája a családi kapcsolatok révén is jelentős hasznot hozott, s tekintélye mind az Akadémián, mind a megbízói körben jelentős volt. Talán ennek volt köszönhető, hogy diákjai a külföldi építészeti változásokra felfigyelve, őt kérték meg mozgalmuk támogatásával. A bécsi Sezession mozgalom elsősorban az angol Arts and Crafts hatására indult. Charles Rennie Mackintosh és társai elméleti munkásságának hatása lassan, de biztosan változásra készítette a historizmus olyan fellegvárát is, mint a bécsi képzőművészeti Akadémia.

A kibontakozó mozgalom a *Ver Sacrum* folyóirat köré csoportosult elméleti és gyakorlati fiatal szakemberek révén ismertté vált, s hamarosan keresni kezdte a helyét a bécsi művészetben, az építészetben. Az említett folyóirat első számában, a beköszöntőben részletesen és tanulságosan elmagyarázták céljukat. Az antik Róma történelemből ismert szecesszióra hivatkoztak, amikor a nép és a szenátus közötti ellentét feloldására a nép kivonult Rómából és új államot kívánt alapítani. Ez a dacos, de békés kivonulás lett a bécsi művészek tiltakozó megújulásának is az alapja. Ennek során nem a meglévő lerombolását akarták, hanem szerettek volna önálló körülmények között bizonyítani. Meg voltak győződve elveik helyességéről, de tisztában voltak azzal, hogy a társadalmi környezet még felkészületlen azok befogadására. Egyedüli lehetőség volt a szecesszió, amikor kis műhelyekben, vezéregyéniségek köré csoportosulva dolgozhattak, remélve, hogy a közízlés is követi őket.

Ilyen vezéregyéniséggé vált Otto Wagner is, aki a szabad historizálás révén már nagyon közel került a századfordulóra Európa szerte elterjedt újító szemlélethez. Talán a stílusokban való jártassága és a magas színvonalú akadémiai képzés gátolhatta eddig, hogy a legfontosabb lépést akár egyedül is megtegye. Elveit az 1895-ben megjelent *Moderne Architektur* című könyve már régóta hirdette, s többszöri megjelenése során újabb és újabb lényeges mondanivalóval egészült ki. Miután a bécsi szecesszióban Wagner szerepe meghatározó volt, a mozgalom elveit az ő írásaiból lehetett megismerni.

A legmeglepőbb az volt, amikor az idős mester arra a következtetésre jutott, hogy ő a továbbiakban már nem építész, hanem mérnök szeretne lenni. Mint ismert, eddig az építészetet szép számmal művelő, kevésbé művész lelkeletű és képzettségű mérnökök csak akkor érezhették magukat a szakma mesterének, ha pótolták művészetben való jártasságuk hiányait. A XIX. század

végén, Bécsben, a Képzőművészeti Akadémián egy idős professzor pont az ellenkezőjét vallotta. Ennek a látványos pálfordulásnak megvolt a reális oka. Ugyanis a stílusépítészet szabályok adta kerete, különösen a magasabb szintű képzésnél jelentősen beszűkítette az építészet lehetőségeit. Az elvárt funkció és a rendelkezésre álló szerkezet által meghatározott épülettömeg a sematikus körülmények között sematikus eredményeket hozott. Ezt azok érezték legjobban, akik művészi szinten dolgoztak, de helyzetükből kilépni csak nagy nehézség árán lehetett. Ilyen akadályozó körülmény volt a közízlés, mely már a bécsi Opera építészeti minősége körüli vitákban is bebizonyította könyörtelenségét. Vagy ismert volt az Eiffel torony esete, mely majdnem a később Párizs szimbólumává vált építmény vesztét okozta.

Wagner egzisztenciája korábban megingathatatlanak tűnt. Azonban, amikor 1898-ban a bécsi *Stadtbahn*, városi kéregvasút megállóinak tervezési megbízását megkapta, a megépült **Karlsplatz megálló** komoly vihart kavart. A többi épület kissé díszesebben, sokféle ötlet mentén alakult, de az első volt a legmeglepőbb. A mai szemmel látványosnak tartott épület a kortársak szemében sematikusnak, értéktelennek tűnt. Érthető egyrésztől, hogy a bécsi közvélemény a formagazdag osztrák barokk és a magas szintű bécsi historizmus révén el volt kényeztetve, de érthető volt Wagner törekvése is. Ő a gyártástechnológia és a logikus szerkesztésmód esztétikáját akarta érvényesíteni. Azt vallotta, hogy a rendeltetés legalaposabb felmérése után jól megválasztott építőanyaggal, egyszerű és gazdaságos szerkezettel kell építeni, s a kialakuló forma végső soron következményként jelentkezik. Ez ellentmondott a késői historizálás elveinek, amikor azt mondták, hogy a funkció kielégítése és az épület megépíthetősége mellett az építészettörténetből választott és kifejező stílus a legfontosabb.

Pedig Otto Wagner gondolatmenete logikus volt. A karlsplatzi és a többi megálló funkcionális feladata a század végén még szokatlan volt, hiszen ekkor a föld alatt haladó vasút, mint stílus-meghatározó ismeretlen. Közintézmények stílus kategóriái még a század végén is megingathatatlanul tartották magukat, de sohasem volt funkcióról nem jutott senkinek eszébe megvalósult forma. Tehát a legjobb alkalom volt a megújulásra.

Érzékelhető volt, hogy a megálló része a föld alatt húzódó mérnöki létesítménynek, a vasútnak. Ha az alagút, a szerelvények, sínek alsó állomások praktikus létesítmények, miért ne lenne az a felszíni állomás is. Ezért az épület egy központi telepen készült. Előregyártott vasvázra helyezték az előre elkészített kőlap paneleket. A felszíni épület sorozatban gyártható lett. Ez leegyszerűsítette formáját.

A létrejött építészeti forma még sok történeti utalást mutatott. Középső része kiemelt tömegű és íves lefedésű volt. A szerkezet adta tagoláson túl csak kevés díszítést alkalmaztak. A sík homlokzatok tagolását jó arányú osztással, festett motívumokkal végezték. Az építményen látszott a korszerű technológia érvényesülése. Természetesen még nagyon sok finom, érzékeny, sőt művészi részletmegoldás gazdagította az

épületet, de a bécsiek számára mindez kevés volt.

Az eddigi megbízók elfordultak a sikeres építésztől és társaitól. A szecesszióra jellemző volt a mozgalom következő szakasza. Ugyanis a kivonulást valóban végre kellett hajtaniuk. Nem volt más választásuk, mint egy harci időszak felvállalása. Ennek érdekében látványos és díszített épületeket terveztek, hogy építészetük újszerűségét palástolják. Ebbe a korszakba Otto Wagner két híres alkotása is beletartozik, két többszintes lakóház, az úgynevezett "**majolika ház**" és a szomszéd épület.

Azt a célt, hogy az épület díszített legyen, nagyon egyszerű tömegalakítással párosították. Az ötemeletes épületek szinte alig mutattak komolyabb tagolást. A homlokzati síkuktól csupán a majolika ház két végén lévő visszahúzott tömeg és erkélysor tért el. A vízszintes osztást a főpárkányon kívül az első és második szint feletti függőfolyosószerű erkély biztosította. A nyílászárók a legegyszerűbb rendben sorakoztak.

A homlokzati síkra viszont a leglátványosabb díszítés került. Igaz, hogy applikatív jellege miatt szinte teljesen különvált az épülettől, de színében, formájában a legigényesebb bécsi polgár sem érezhetett kivetnivalót. Az egyik épület majolikaburkolatot kapva, az egyes lapok festett mintái adták ki a teljes kompozíciót. A másik esetben aranyozott domborművek borították el az épületet. Wagner neves képzőművészekkel dolgozott, de válogatott mesterek végezték az építés hagyományos feladatát is. Ez az akkori építőiparra általában jellemző volt, de a bécsi szecesszió fokozottan támaszkodott a díszítő munkások tehetségére.

Az említett "harci időszak" járt e sikerrel, vagy a bécsi közízlés változott meg rövid idő alatt, azt biztosan megmondani ma már nem lehet, viszont az igaz, hogy Otto Wagner és köre visszakapta az elismertséget és újabb megbízások következtek. 1902-ben, pályázaton nyert első díj alapján kapta meg a bécsi, **steinhofi elmegyógyintézet temploma** terveinek elkészítési jogát. Ez az épület vízvázlat a wagneri életműben, mert a bécsi szecesszió újabb irányát és sikerét mutatta. Az alapvetően kereszt alaprajzú épület hatalmas kupolával magasodott környezetére fölé. A kupola vasszerkezettel megtámasztott kettős kupola volt, mely külső része erősen megemelkedett, hogy a magas dombon is jól érvényesüljön. A külső tömeg pontosan követte az alaprajz diktálta körítő vonalakat, s a kupolán és a két szimbolikus értelmű bejárati oldali tornyon kívül más felépítmény nem látszott rajta. Bár történelmileg a historizmus vállalta fel az épület tömegének esztétikai érvényesülését, a századfordulóra kellett várni ahhoz, hogy csak az legyen az elsődleges érték hordozója. Nagyobb távolságról ugyanis azok a részletek nem érvényesültek, amelyekkel további dimenziót nyert az épület esztétikája.

A dombon felfelé haladva fokozatosan tárult fel az épület, s a közelében a részletek szokatlan gazdagsága tűnt elő. Ezek finom technológiai részletek voltak. A kőlapok felerősítésétől kezdve a grafikai tömörségű bronz figurákig, a

színes üveg látványáig terjedt a részletképzés palettája. A századfordulón már minden progresszív építész értékelte a racionális szerkesztésmódot, az anyagszerűséget. A bécsi szecesszió azonban a részletek harmóniáját tekintve alkotta a legnagyobbat. Nemcsak megmutatta, hogy hogyan készült az épület, hanem azt is be tudta mutatni, hogy az építésztől kezdve az építőmesterig mindenki a művészetét adta. A századfordulóval a pompát kedvelő császárváros az igény szintjét nem adta alább, csak áthelyezte a hangsúlyokat. Az új rangsorban a történeti ismeretek helyét a mérnöki és kézműipari ismeretek foglalták el.

A bécsi szecesszió legfontosabb épületét és a wagneri életmű csúcsát az 1904 és 1906 között épült bécsi **Postatakarékpénztár** jelentette. Az előtte lévő tér miatt a Ringhez képest visszahúzottan létesült. A telektömböt keretesen építették be úgy, hogy az épületszárnyak képezte belső udvar is kitöltésre került. Wagner ide helyezte a pénztár csarnokot. Ez az alaprajz szervezési módszer akkor terjedt el, amikor a városias beépítésben a középületek léptéke elérte az utcák által határolt mértékét. A hatszintes épületnek valójában két fő nézete volt. Egy a tömb sarok felől, egy pedig a homlokzat közepe előtt húzódó tér felől. Mindkettő a többszintes belvárosi beépítésnek megfelelően, különösebb tömegjáték nélkül, falszerűen magasodott. A közeli feltárulkozásban már nem lehetett egy nézőpontból áttekinteni.

Ezt a falszerű megjelenést a wagnernél megszokott módon aprólékos kő és csempeburkolat felerősítések, vas és bronz díszek, szerkezetek bontották meg. Az alsó két szint rusztikusabb felületképzése és a koronázó párkány szinte túlzó kiülése, a felette lévő formagazdag attikával a homlokzati síkokat nagyon határozottan lehatárolták. Végeredményül a külső egy nagy műgonddal készült, de egyszerű felület maradt, sejtetve, hogy a belső terekben még volt tennivalója az építésznek.

Valóban, a bécsi Postatakarékpénztár 1903 és 1907 között épült, abban a korban, amikor a századforduló évek bűvöletében Bécsben is sok mindent meg lehetett tenni a korszerűség jegyében, de azért mindennek megvolt a maga határa. Az épület belsejében feltárulkozó pénztár csarnok utópisztikus hatásával még a korszerűnek érzett külsővel is kontrasztot alkotott. A technika csúcsa érintette meg a szemlélőt, amikor belépett. A belső udvar beépítésével, egy lapos donga formájú üvegezett tető alatt világos, áttekinthető acél-üveg pénztár csarnok alakult ki. Doboz formájú szegecselt acéllemez oszlopok tartották az íves üvegtetőt, úgy, hogy minden szegecsnek megvolt a formai szerepe. Mindezek mellett a falak mentén sorakoztak a formatervezett légtechnikai csövek, melyek a magas szintű épületgépészetet képviselték.

A Postatakarékpénztár központi csarnokának formavilágát ekkor, Bécsben, csak épületbelsőben lehetett megvalósítani. A bécsi szecesszió ezzel befejezte küldetését. Elvezette Közép-Európa építészetét a történeti formák idézetén alapuló historizmustól a technika és a funkció érvényesülésének szépségéig, az ipari forma

esztétikájáig.

Otto Wagner későbbi épületeivel ezt a világos formarendet követte. Nagy léptékű alkotása volt még a tízes évek elején a bécsi tudószanatórium, de utolsó művei egyikeként a meglévő egykori külvárosi villája mellé egy újat épített. Ez a *második villaépület* az első mellett szimbolikus értékű lett. Az eltelt huszonhat esztendő, a századforduló idején csak egy pillanatnak tűnt, de a két épület között egy szemléletváltás következett be. A második villa geometrikus rendjében az ésszerűség mentén szervezett belső tükröződött. Ebbe a tervbe nem szólt bele senki más és így az építész a szakmájáról szóló legőszintébb vallomást tehetette. A bécsi szecesszió elveinek megfelelően, még itt sem követte el a dísztelenség vétkét, kerámiaburkolat és a bejárat felett falkép gazdagította a látványt.

Hiba lenne azt hinni, hogy a bécsi szecesszió valami egyszemélyes mozgalom lett volna. Az igazsághoz hozzátartozott, hogy Wagner tekintélye jóval meghaladta a többi építészt, a megbízásokat is főleg ő szerezte. A közvetlen századforduló éveit azonban fiatal kollégái, de főleg tanítványai voltak azok, akik ezt az új stílust elterjesztették az akkori Osztrák-Magyar Monarchia területén, sőt a szélesebb világban is.

Két említett munkatársa külön is hírnévre tett szert. *Joseph Maria Olbrich* szakmai szempontból a legközelebb állt Wagnerhez. Kiváló formaérzékű építészként tervezhette a bécsi Szecesszió **kiállítási épületét**, nem messze a sok vitát kiváltó városi vasút megállótól. A kiállítási épület zárt, tömörszerű megjelenésével óhatatlanul bizonyos történelmi hatást keltett. A főhomlokzaton két hatalmas pilon közé egy aranyozott bronz levelekből álló gömböt helyezett el. A fal felületet vonalszerű dombormű díszítette. A néhány helyiségből álló belső üvegezett felülvilágítóval megvilágított. Olbrich kiállítási épülete a mozgalom szimbóluma is lett.

A szecesszió és a német Jugendstil rokonságát bizonyította Olbrich szakmai pályájának németországi, darmstadti szakasza, ahol a Matildenhöhe művészkolónia tagja lett. *Josef Hoffmann* szárazabb egyéniség volt Olbrichnál. Bécsi magánháza egyenes vonalvezetésükkel már-már ismét klasszicizáló hatásúak lettek. A Wagner iskolát követő *Wiener Werkstätte* vezetője volt. Hoffmann még sokáig képviselte Európában a formagazdagabb modern törekvéseket.

A bécsi szecesszió építészeti továbbélése nem egyes személyek sikere volt, hanem Otto Wagner és köre szellemi hatása. A kör elég nagy volt, mert az idős építész tanítását az akadémián sokan hallgatták. Bécs központja volt a Monarchia építészképzésének, ezért a soknemzetiségű birodalom legtávolabbi sarkába is elkerült, ami a Wagner-iskolán elhangzott. *Jan Kotera* (1871-1923), *Max Fabiani* (1865-1920), *Jozé Plečnik* (1872-1957) és még sokan mások vitték magukkal a századforduló hatását, s ötvözték saját képességükkel, nemzeti karakterükkel. Kotera Brnóban született, s bécsi tanulóévei után Prágába került, ahol munkáival, oktató tevékenységével jelentősen befolyásolta

a születő cseh funkcionalista építészetet. A szlovén Plečnik is Prágába került a tízes években. Itt a Képzőművészeti Főiskola professzoraként dolgozott, majd a Ljubjanai műszaki egyetemre került oktatni. Fabiani 1910-től a műszaki főiskolán tanított, s több neves bécsi épület alkotója lett.

A századforduló Európa más részein

Európa építészeti századfordulójára a különböző irányzatok határozott szétválása és keveredése egyaránt jellemző volt. A kor építészei vagy egymásra figyelve, különböző iskolák, mozgalmak hatására cselekedtek, vagy pedig vállalva a ritka történelmi pillanat felelősségét, egyéni utat választottak.

A sokszínű és fantáziadús századforduló legkülönösebb építésze volt a főleg Barcelonában alkotó spanyol-katalán *Antoni Gaudi* (1852-1926). A rézműves fiaként, a hetvenes években a barcelonai Építészettudományi Iskolát végzett fiatalemberre a kor számos irányzata hatott. A nagyvárosi historizmus kezdetén, elméleti szinten már jó ideje megkezdődött a stílusok kritikai összehasonlítása. Ennek során biztosra vehető volt John Ruskin és a preraffaeliták hatása. A múlt század meghatározó gondolkodója szerint az építészet egyik forrása a díszítés, s ez nyomon követhető volt Gaudi életművében. A középkor, a gótika tisztelete egy sajátos katalán nemzeti érzéssel társult, hiszen a gótikának nevet adó gót elnevezés a katalán szóban is felfedezhető. A másik kiemelkedő kortárs személyiség Viollet-le-Duc volt, aki a történelmi építészetet a korszerű épülettervezés egyik ötletforrásának tekintette. Szerinte a gótikus stílus, mint alkotói minőség mutatott példát. Gaudi műveiben is elsősorban a gótika tömör kivonata, érzelmi hatása érvényesült. Nem lenne teljes a kor spanyol kultúrájának építészeti összképe, az évezredes mór, vagy az éppen a múlt század hetvenes éveiben feltűnt távolkeleti hatások nélkül.

Gaudi tehát, múlt század második felében, részben az angol és részben a belga-francia építészet eredményeit ötvözte a katalán történelmi, kulturális hagyományokkal. Mindehhez személyiségében rejlő értékek járultak, úgymint érzékenysége a kézművesség iránt, vagy különleges statikai érzéke, szinte megszállottságig következetes alkotói tevékenysége.

Szerencsés, sikeres pályakezdésében szerepet játszott korán ismertté vált tehetsége. Eusebi Güell i Bacigalupí, aki vagyonos gyárosként több megbízást juttatott a fiatal építésznek, kölcsönös barátságba került vele. Gaudi első, jelentősebb megbízása is Güellnek készült, 1883-ban tervezett egy vadászházat. Ugyanebben az évben kezdte meg a híres és maig befejezetlen templomának, a barcelonai Sagrada Famíliaának építését is.

Gaudi korai épületei meglepően díszesek voltak. Például a nyolcvanas években épült *Casa Vicens* mór hatást mutatott. Vicens is, mint Güell, szintén téglagyáros volt. Gaudi megbízóitól függetlenül is gyakran alkalmazott téglát szerkezetként és burkolatként. A téglában rejlő színes és formai dekorativitás volt az, ami Gaudi épületei esetében a mór építészetre emlékeztetett.

A *Casa Vicens* telekhatárra épült, a kert felé szabadon terjeszkedő alaprajzú nagypolgári lakóépület volt. Egyszerű alaprajzához képest a külső megjelenése rendkívül látványosra sikerült. Már itt kitűnt a Gaudira jellemző tömegalakító koncepció, miszerint a többszintes épület alsó, zártabb síkok közé zárva a magasabb szinteken fokozatosan fellazult, sőt a tetőfelépítmények formagazdagságával szinte feloldódott környezetében. Ez a folyamat Gaudi plasztikus felületkezelésének köszönhetően itt is jól érzékelhető volt. A téglala léptékében felépült részletek, a változatos színű kerámia és terméskő felületek képeztek ékszer berakásszerű hatást. Gaudi a kivitelezés során sokszor rögtönzött, a helyszínen döntötte el a részleteket. Ez fokozta a formálás szabadságát. Az épület szinte minden négyzetmétere külön megkomponált volt. A külső gazdagsága a belsőben is töretlenül folytatódott tovább.

A nevéhez illően szeszélyesnek tűnt *Casa El Capricho* a Vicens házzal egyidőben és hasonló felfogásban készült. Miután a telek alkotta zöldterület közepén helyezkedett el, körbejárható és mozgalmasabb tömegű volt. Bár nagy vonalakban érzékelhető maradt a hagyományos homlokzatszerkesztés, de itt is méterről méterre új kompozíció tárult a szemlélő elé. A felületdíszek, változatos ablakformák küszöbölték ki az ismétlés lehetőségét. A tömeg és homlokzatalakítás ritmusát inkább csak érezni lehetett, mint világosan felismerni. Egy kiegyensúlyozott homlokzatszakasz más nézőpontból váratlan feszültséget ébresztett és viszont, az egész épület a maga változatosságában állt össze egységes harmóniává.

Gaudi a színek és formák plasztikus halmazává bontotta fel az európai építészet évszázadokon keresztül kialakult geometrikus rendjét. Korai épületei a hagyományos, klasszikus architektúra tagadását mutatták be, hogy a tektonika újabb felfogásával szülessenek újjá. Ez a folyamat pártfogója, Güell számára épített épületei sorában is jól érzékelhető volt. Az akkor még a város külterületén létesült *Finca Güell*, a nyolcvanas évek második felében, egy lassan formálódó gazdag nagypolgári rezidencia részeként, melléképületek halmazaként épült fel. Istálló, gazdasági épületek egyszerű tömege nem adott okot az építész korábbi, mór stílusú alkotói korszakára jellemző szín és formajátékra, nem is ez volt a célja. Az épületek összefűzésére és a részletekkel kimunkált építészeti hangsúlyok megtalálására lett szép példa ez az együttes. Ez már nem felbontás, tagadás volt, hanem az újszerű, organikus szemléletű kompozíció megteremtése volt. A részletek is tudatosan az egész érvényesülését szolgálták.

A *Palacio Güell*, a megbízó városi palotája, a *Finca Güell* építésével egyidőben, az ott kipróbált gondolatok városi környezetben való alkalmazását jelentette. A legfontosabb

különbség a merev, zárt sorú beépítés volt, ahol a befoglaló geometria adottságaival meg kellett alkudni. Az utcai homlokzat fontos szerepet kapott, hiszen alapvetően befolyásolta az épület megjelenését. Első pillanatra gótikus karakterűnek tűnt, de nem történt más, mint a környezet szabad felfogású folytatása. A rövidülésben határozottan függőleges tagoltságot mutató utca vertikális rendszerét ötvözte a sokféle épület esetlegességét modellező homlokzati tömegjátékkal. A magas attika felett, az épület belsejéből feltörő szuggesztív karakterű felépítmények segítették a térhatást. Az utcai két hatalmas kapu parabolaíve is újdonság volt az építészettörténetben.

Gaudi próbálta a gótika lényegét megérteni. Elsősorban a szerkezetiséget látta benne, s kortársához, Viollet-le-Duc-hoz hasonlóan ezt képes volt korszerű szemlélettel tovább gondolni. A régi gótikus ívek támpilléreit mindig szükséges rossznak, hibának tartotta. Ezt korrigálta akkor, amikor az erőjátéknak megfelelően az ívek támaszerőit a föld szintjéig akarta vezetni. Ennek megfelelően gyakran zsinegen lógó apró súlyokkal modellezte az erőjátékot, hogy az ideális vonalvezetéssel tisztába legyen. Csak a parabolaív volt képes ezt az igényt kielégíteni, s ebben az esetben a katalán építész logikája győzött a gótika érzelmessége felett. Ez a forma többször feltűnt életművében, s mindig hasonló okból. A hatalmas kapuíveken keresztül be lehetett hajtani az épület földszintjére, egészen az istállóig. A Güell palota belső kialakítása is méltó építészéhez. Falfelületenként átgondolt részletek mentén tárultak fel a helyiségek. Mindenütt jelentkezett valami új, de az interieur mégis egységes maradt. A sokféleség ellenére az alkotó műgondja, arány- és formaérzéke teremtett egységet.

Barcelona mellett Güell szándékozott egy textilgyári munkáskolóniát alapítani. Gaudi tisztelte megbízója és barátja szociális érzékét, s igyekezett a lakótelep templomát magas színvonalon megalkotni. Munkamódszerére jellemzően nagyon elhúzódtak a munkálatok, hiszen a múlt század utolsó éveitől eltelt majdnem húsz év alatt csak a templom kriptáját fejezték be. A Colónia Güell **temploma** mégis fontos állomása az építész életművének. A folyamatosan épülő nagy mű, a Sagrada Família néhány részletét előlegezte meg.

Már maga a templomterv is parabolikus tömegű tornyok halmazát mutatta, mely a terepből dombszerűen kiemelt alapzaton, a kripta szint felett magasodott volna. Az alépítmény a környezet folytatásaként a lehető legorganikusabb szerkesztéssel készült. Bár néhány részlete emlékeztetett a gótikus boltozásra, de a geometrikus szerkesztettség helyett az átérzett erőjáték érvényesült. A növényeknél, hüllők testfelépítésénél megismert formák egyszerre mutatták a dinamikus és a statikus egyensúlyt, ezért tűntek természetesnek. Gaudi ezt a természetességet kereste, de sohasem feledkezett meg az emberi szellemről. Épületei folyamatosan utaltak historikus, képi, architektónikus részletekre, melyek a mindenkori jelent kötötték össze az örökkévalósággal. Például boltozattámasztó oszlopai mindig

lábazat-fejezet jelzéssel készültek, ezeréves arányok mellett, de semmi sem volt egyértelműen felismerhető. Az oszlopok rugalmasan meghajolva tartották a dombnak ábrázolt épületet, a boltozati bordák inkább csontvázhoz hasonlítottak, mint szerkesztett gótikus bordanyalábhöz.

A földből származtatott, azzal szervesen együtt élő architektúrára példa a **Güell-park**, mely a huszadik század első két évtizedében létesült. Eusebi Güell az angolparkok mintájára szeretett volna egy nagyszabású zöldterületi lakótelepet létrehozni. Akkor még Barcelona szélén létesült volna a beépítés, zöldbe ágyazott épületekkel. A később városi parkká változott mű így csak részben tudta megőrizni igazi értékeit. A századfordulós, romantikus angolkert építményei nem a kontrasztot keresték, hanem a szerves folytatás lehetőségét. A víziószerűen felbukkanó formák nem mondtak ellent a növényzetnek. Sokféleségükkel, határtalan formagazdagságukkal az emberi gondolkodás és a természet szintézisét teremtették meg.

Folyamatosan feltehető a kérdés, hogy Gaudi az angol, vagy a francia-belga századfordulóhoz állt-e közelebb. Vitathatatlanul kortársként jelent meg, s a közeli országok építészeti hatásai is felismerhetők voltak. Azonban a kézműves gondolkodás ilyen mérvű ötvözése a természetközpontúsággal csak a katalán építésre volt jellemző. Felmerülhet a vallásosság szerepének fontossága. Talán az angol gótika szakértője, Pugin elhivatottság érzéséhez hasonló szándék vezérelte, amikor a gótikára utaló templomai formavilágát oly közel tudta hozni az emberi érzelmekhez. Ebben az esetben is csak a tehetségre hivatkozhatunk. Gaudi a historizálásnak a lélektani fonálát ragadta meg, mely nem konkrét a formákon, hanem azok hatására koncentrált.

Ilyen összetett gondolatokat ébresztett a *Colegio Teresiano*, az Áviliai Szent Teréz Rend barcelonai iskolájának épülete is, mely a nyolcvanas évek végén készült. Az egyszerűen megfogalmazott egyházi épület szuggesztív parabolaívei, szűkszavúsága, a téglahomlokzat díszítettsége, szinte sematikus belső elrendezése nehezen volt köthető más építész hatásához. A század végén épült *Casa Calvet*, mely lakásokat és üzleteket tartalmazott, egyszerűségével az Art Nouveau hangulatára utalt, de részleteit tekintve már több volt a történeti hivatkozás. Középkori várkastély benyomását idézte a XIX. század első évtizedében épült *Bellesguard* palota. Az egyszerű alaprajzú, színekben visszafogott, de részleteiben gazdagon formált épület bavallottan történeti vonatkozások alapján létesült, hogy a századfordulón emlékeztessen a középkori Katalóniára. Még az így meghatározott, historizálásra alkalmas program mellett is csupán Gaudi féktelen és elvonatkoztató fantáziájával szembesültek a kortársak.

Gaudi legismertebb művei közül valók a barcelonai **Casa Batlló** és a **Casa Milá**. A század első évtizedében, egymás után épült két lakóház közül a korábbi egy textilgyáros magánpalotájának készült. Már álltak a szerkezeti falak, amikor Gaudi a megbízást megkapta, s valójában a meglévő keretekhez igazodva kellett különlegesen alkotni. Az ekkorra már híres építész gyakran került kritikai vélemények keresztútjába, hiszen valóban furcsa épületeit nem mindenki értette egyformán.

Megbízói vagy jól ismerték, mint Güell, vagy pedig sznobságból adtak szabad kezet neki. Néha, ha szakmai vitába keveredett megbízóival, nevezetes volt álláspontjának következetes védelméről. A Casa Batlló, ha reális keretek közé szorítva is, a szabadon formált építészet diadalát hozta. Gaudi kissé eltért korábbi módszerétől, hiszen a homlokzati síkot az alsó szinteken mozgatta meg, s az épület felső részén váltott egyszerűbb eszközökre. Ebben az esetben ezt kellett tennie, hiszen az épület hatása a beépítési síkból kiálló zárt erkély motívumokra épült, s a magasabb részekben meghatározó volt a környezet meglévő egyszerűbb falsíkja.

A jó érzékű beilleszkedés mellett sok olyan részletformát alkalmazott, amely nem ábrázolt határozottan felismerhető motívumot, hanem csupán hasonlított valamire. Növények, állatok részeinek emlékét felelevenítő plasztikai megoldások voltak mindenütt. Itt alkalmazta először, természetesen egyelőre csak a főemeleten, hogy a falak alaprajzi vonalvezetése is átvette a homlokzaton megismert szabad formálást.

A nem messze épült Casa Milá az elkezdett folyamat méltó folytatása volt. Ezt is értetlenül fogadta a közvélemény, hiszen sokan egy fecskefészkekkel telerakott partfalnak, kőbányának látták. Gaudi célja éppen az volt, hogy a hagyományos építészeti kategóriákat tagadva, mélyebbről fakadó esztétikát érzékeltesen. Ez már késői épülete volt a mesternek, s sokan az előzőket jobbnak látták. A korábbi épületek többek között az újdonság erejével fogadtatták el magukat. A Casa Milá újdonságok helyett csupán az építész alkotói módszerének teljességét hozta. Tehát értéke nem az érdekességében, hanem egységességében volt keresendő.

Valóban, Gaudi ezzel az épülettel bebizonyította, hogy korábban sem egyedi megoldásokat készített, hanem lassan és biztosan, érlelte építészeti formanyelvét. Most már nemcsak a historizmus közhelyeit tagadta, hanem az örökéletűnek tűnő, a vízszintes és függőleges ellentmondásán alapuló épületfelfogást is. Ezzel egyidőben bebizonyította, hogy a mozdulatlanul szemben a dinamikus hatású is lehet szép, s a plasztika korlátlan érvényesülése az érzelmeken keresztül jobban megérinti az embert. Gaudi tehát úgy tagadta a béklyózó hatású merev hagyományokat, hogy új értékeket mutatott fel, többek között éppen az említett hagyományok magasabb rendű értelmezésével.

Antoni Gaudi főműve az egész építészeti pályája folyamán végig épített barcelonai **Sagrada Familia** templom volt. Szinte valamennyi épülete tükröződött benne. A befejezetlen mű torzóként is méltóan jelképezte az építész rendkívüli képességeit, egyéniségét. Már 1881-ben elkezdték a templom építését, akkor még nélküle. Az első építész Francesco de Paula de Villart volt, akinek neogót épületein maga Gaudi is dolgozott kezdő akadémistaként. Az elkezdett építkezést végül is az egykori tanítvány vette át, s az altemplom falaitól kezdve ezután minden az ő elképzelései szerint épült. A templom több szempontból kiváló feladatnak tűnt. Az építésének

célja is az iparosodó társadalom visszáságainak tompítása volt, a lelki elgépiesedés ellen kínálta fel a vallást. Bizonyos értelemben tehát Ruskin gondolatait követte, s Gaudi a céllal egyetértett.

A kialakuló hatalmas méretek is illettek Gaudi építészeti léptékérzetéhez, hiszen eddig is a végtelen teljességére tört. A sohasem megvalósuló templom a tökéletesség illúzióját nyújtotta és nyújtja napjainkban is. A száz métert megközelítő befoglaló méretű kereszt alakú alaprajz túllépte az ember által áttekinthető, megszokott léptéket. Nem templom, hanem egy szent hely épült, mely nemcsak lehetővé tette, hanem igényelte is a hagyományostól eltérő építészeti megoldásokat.

Gaudi mindezeknek ragyogóan megfelelt, hiszen a hagyományok gótikájára emlékeztetve a legszabadabb felfogásban dolgozhatott. A toronyformák ismert parabolaíveit követték. A részletek egyszerre voltak történetiek és álomszerűek. Számptalan szimbolikus értékű figurális dísz gazdagította a homlokzatot. Az aprólékosan, a helyszínen tervező mester csak az épület töredékével készült el. Többször változtatott elképzelésein, kerülve a homlokzati elemek sorolását, ismétlődést. A középkori katedrális építők módszerét vette át, nem szándékosan, inkább egyéniségéből fakadóan.

A Sagrada Familia templom által is képviselt katalán századforduló mellett születtek hagyományosabb felfogású épületei is. Például az *astorgai püspöki palota* 1887-ből közérthetőbb romantikus felfogású gótizálást mutatott be. Még háromszáz méter magas, parabolikus ívű felhőkarcoló szállodát is tervezett New Yorkba, természetesen nem épült meg. Gaudi azonban mégis csak a természethez vonzódó, kézműves jellegű, ihletett építészetével vált halhatatlanná. Munkásságával érthetőbbé tette a századforduló gondolkozásmódját. Az angol és francia-belga irányzatok mellé letette a saját nevével fémjelzett katalán századforduló építészetének eredményeit is.

Antoni Gaudin kívül más, hasonló spanyolországi századfordulós építész nem nagyon ismer az építészettörténet. Egyénisége mindenkit elhomályosít. Pedig a szintén katalán Lluís Domènech i Montaner 1908-ban megalkotta Barcelonában a Katalán Zene Palotáját. A csodálatos épületben Gaudi műveihez hasonló, téglá, vas és üveg alkotta florealis kompozíciója megközelítette a nagy mester színvonalát. A kortárs Josep Puig i Cadafalch szárazabb, neogót hatású virágos kézművessége is kapcsolható volt a jellegzetes katalán századforduló hatásához.

Itáliában egy Art Nouveau-hoz hasonló, főleg ornamentikára alapozott századfordulós építészet alakult ki. Szabad, vagy virágos stílusnak is nevezték. Piemontban, D'Aronco torinoi világkiállításra, 1902-ben készített épülete többek között a bécsi hatást mutatta. A milánói **Palazzo Castiglioni**, *Giuseppe Sommaruga* 1903-ban készített terve barokkos zsúfoltságú homlokzatot mutatott. A meghatározóan szimmetrikus épület hagyományos nyílásrendjét gazdag figurális és növényi mintájú plasztika egészítette ki. Érdekes ellentmondás ébredt a rideg nyílásrend és a tobzódó díszítés között. Az áttekinthető, tiszta szerkesztésű homlokzat és a bizarr sűrűségű minták határozott szétválása volt érzékelhető. Az alaprajzi szervezés a nyílások steril rendjét követte, ezzel is kihangsúlyozva a homlokzati díszítés nem szerves mivoltát, rátét jellegét. A díszítés "leple" mögött kialakuló racionalitás a századforduló

építészetének többször alkalmazott módszere, különösen az Art Nouveau és a bécsi szecesszió esetében.

Skandinávia építésze már a historizmus elejétől bekapcsolódott az európai eszméáramlatokba. A klasszicizmus, romantika és eklektika stílusának megfelelői megtalálhatók a svéd, norvég és a finn építészetben. A századfordulóra azonban megjelent a sajátos skandináv építészet. Az építészetben ekkor a finnek értették meg legjobban a historizmus elmúlásával fontossá váló új építészeti elveket.

1900-as évekre, a kevésbé urbánus viszonyok között újraébredő nemzeti érzés, egy bizonyos romantikus felfogásban jelent meg. A Finn Nagyhercegség bemutatására, 1900. évi párizsi világiállításra készített finn pavilon Hermann Gesellius (1874-1916), Armas Lindgren (1874-1929) és *Gottlieb Eliel Saarinen* (1873-1950) alkotása volt. Ők hárman, 1896. óta dolgoztak közös irodában. Az épület külsőben középkorias, belsőben szabadon formált volt. Akseili Gallen-Kallela festő és berendező működött közre, anyaghasználatában, szerkezetében semmihez sem hasonló újszerűséggel.

Az 1902-ben épült jelentős alkotásuk, a Suur-Merijoki villa, de ugyanekkor létesült *Hvitträsk*-i villa is, a csoport munkahelye. Az épületek a természetes anyaghasználatra és funkcionális tömegformálásra törekvő finn századforduló hatását mutatták be. A várostervezési feladataik során Helsinki rendezését és Tallin városközpontját készítették, a XX. század első két évtizedében. Helsinki főpályaudvara, 1910 és 1916 között, Saarinen legfontosabb alkotása volt. A vörös gránitburkolat, az üveg és a réz anyag építészeti használata feleslegessé tett minden megszokott architektónikus részletet. Az épület funkcionális tagolódása, egyszerű homlokzatrítmusa a modern építészeti gondolkozást készítette elő.

A magyar századforduló

Európa sokszínűségében a francia Art Nouveau, vagy a style Guimard, az angol Arts and Crafts és az ott szintén érzékelhető Art Nouveau, az amerikai Art Nouveau és Modern Style valójában ugyanazt jelentette. A németországi Jugendstil, az osztrák Sezession, az olasz Stile Liberty, vagy Stil Floreale, a spanyol Modernisme, azon belül a barcelonai "Modernismo" mellett, a világ építészeti fejlődésében, a többi országhoz hasonlóan, a magyar századforduló különös építésze is megjelent. A legtöbb európai területen a többitől különböző, de külön-külön egységes építészeti kép alakult ki. Hazánkban viszont helyi sajátosság volt a sokszínűség, hiszen, mint mindig, akkor is, több irányzat hatott építészetünkre.

A legtöbb megvalósult példával továbbra is a késői historizmus szolgált. Az eklektika rutinmegoldásai számtalanszor fordultak elő középület és főleg lakóépületek építése esetében. Ez a helyzet egész Európára igaz volt, hazánk sem maradt ki belőle. A historizmus továbbélése okai

között meg kell említeni a történeti hagyományok századfordulós reneszánszát, mely főleg a reprezentatív építkezések szintjén, a formailag tiszta stílusválasztást részesítette előnyben. Ezt az irányzatot a Millennium hangulata erősítette. A másik említésre méltó tényező az eklektika gazdagabbnak tűnő, barokkos változatának elterjedése volt. Az egész Monarchia területén, de Európa más részein is, a neobarokk szinte az állami stílus rangjára emelkedett. Ennek egyik oka a tervezett épületek méreteinek további növekedése és a reneszánsz homlokzatsrendszer kötöttsége közötti ellentmondás volt. A neobarokk stílus szabadabban tudta kezelni a homlokzatarányokat. Természetesen a díszítettség igénye is a barokkos, látványosabb homlokzattagolást követelte meg. Ez a századforduló tömegépítkezésében gyakran előforduló, szó szoros értelmében felületes megoldás, az igényesség és a gazdagság illúzióját keltette.

Hazánkban is megjelent a szabadabb stílusú historizálás. A pesti *Zeneakadémia*, *Giergl Kálmán* (1863-1954) és *Korb Flóris* (1860-1930) 1904 és 1907 között létesült alkotása pompás, de történetileg már azonosíthatatlan főhomlokzata mögött az egységes belső tereket kihangsúlyozó szabados díszítés látható. A Lánchíd tengelyébe 1907-ben épült *Grasham palota* homlokzata a késő eklektika gyakran alkalmazott építésze, *Quittner Zsigmond* (1857-1918) szabad építészeti felfogását mutatja. Az épület arányai mellett már lehetetlen lett volna bármilyen ismert történeti stílussal próbálkozni.

Az új irányzatok közül a legerősebb befolyással az osztrák szecesszió volt, hiszen az ország számtalan szállal kapcsolódott Bécshez, az osztrák építészetéhez. A Bécsben tanult építészek a wagneri századforduló hatását is közvetítették. Maga *Otto Wagner* is tervezett Budapestre, ismert az Országháza pályaterve, elképzelései alapján megépült a *Rumbach Sebestyén utcai zsinagóga*. A többi példában csak a bécsi szecesszió második, harmadik vonala jelent meg. Az ornamentális, felületi díszítésű és látványos részletekkel gazdagított szecessziósnak mondott homlokzat be tudott illeszkedni az akkori magyar polgár ízlésvilágába. A historizmust azonban nem tudta felváltani, mert a rövid idő alatt nem tudott elterjedni.

Az építészek másik csoportja saját, a korábbiaktól eltérő utat keresett, s ebben a helyi stílustörekvések játszottak fő szerepet. A stílusválasztásnál fontos szerepet kapott, hogy ne legyen osztrák, azaz ne legyen császári. Többször előfordult, hogy a hivatalos, császárinak tűnő neobarokk helyett valami sajátosan magyar jellegűt kerestek. Ez ismét felidézte a magyaros stílus keresésének szükségességét.

Az építészeti változások mozgató ereje tehát a polgári kifejezési mód újabb és újabb változása. Az európai romantika nemzeti jellege a polgári fejlődés miatt alakult ki, ez igaz volt a magyar századfordulóra is. A magyar nemzeti gondolat két módon kapcsolódott a korhoz. Egyrészt a hagyományokat erősítve, a történelmi illusztrációk, a nagy historizáló együttesek révén. Másrészt a korszerűség nyelvén, a történetiségtől és a császári barokktól szükségszerűen elszakadva. Ez az út azonban ismét a nemzeti gondolatokhoz vezetett.

A korszerűség és a nemzeti kérdés, már a XIX. század közepén, Feszli Frigyes építészetében megjelent. A századforduló hasonló szándékú elképzeléseit *Lechner Ödön* (1845-1914) és követőinek munkássága képviselte. Feszli és Lechner felfogása között a lényeges különbség volt. Feszli a historizálás egy másik módját kereste, korszerűségére jellemző volt, hogy a középkori formák helyett népinek tartott motívumokhoz is nyúlt. Lechner minden korábbi hivatkozási alap nélkül, új építészetet akart megteremteni. Lechner kiterjedt építész család tagjaként a budapesti József Műegyetemen, majd a berlini építészeti akadémián tanult. 1877-től dolgozott Budapesten. A kezdetben a historizmust művelte, épületei történetesen a francia reneszánsz késői felfogását tükrözték. Erre jó példa volt a budapesti Operával szemben létesült *MÁV nyugdíjintézet bérháza*.

Lechner szerint a keresett új építészetnek, a hazai körülményeknek megfelelő módon, magyar formarend szerint kellett megjelenni. A homlokzati ornamentikája, anyaghasználata a magyar népművészet díszítő elemeire emlékeztetett. A felületeken koncentrált módon megjelenő vonalszerű motívumok, a kerámia gyakori alkalmazása közel állt a népi felfogáshoz. A spekulatív homlokzati megjelenés mögött azonban, valójában korszerű, a funkcionális rendnek megfelelő tömegalakítás és térszervezés alakult ki. Mindez nagyon emlékeztetett Otto Wagner kortárs, majolikával burkolt házára, ahol az ornamentika "védelmében" jutottak el a modern felfogáshoz. Amíg a bécsi szecesszió bevallottan, csak átmenetileg alkalmazta az ornamentikát, addig Lechner esetében ez a homlokzati részletek formálásának művészi szabadságát jelentette. Ebből a szempontból közelebb állt Gaudihoz, mint Wagnerhez.

A lechneri életmű minden építészeti elszántság és a részletekbe menő aprólékosság ellenére is csak lassan bontakozott ki. A francia neoreneszánsz után a kecskeméti városháza kissé középkorias felfogása következett. Az 1891 és 1896 között létesült Iparművészeti Múzeum elsősorban tömegalakításával tűnt ki. A zárt épületsávval körbevett szabályos épülettömböt belső udvarokkal vette körbe. A főhomlokzaton megjelenő kupolás elrendezés arányai, részletei vitathatatlanul keleti, talán indiai hatásúak voltak. A belső tér azonban a funkcionális rendnek megfelelően, ésszerűen szerveződött. A hatalmas, üvegtetővel fedett, világos, központi terem a reprezentáció és többcélúság lehetőségét adta.

Az 1892 és 1898 között épült kőbányai templom a hagyományos templomtömeg hallatlan gazdag homlokzatjátékát hozta. A századfordulón a tagozatok helyett a tagozatokhoz hasonló elemeket használtak. Nehezen tértek el a hagyományoktól, érezték és értették a klasszikus építészeti elemek jótékony formai hatását. Különösen Lechner használta szívesen a fagyálló kerámia több fajtáját, hogy a szabad formálásnak gátja ne legyen. Az utána következő **Földtani Intézet**, 1896 és 1899 között, tudatos szabályosságot vállalt. Várkastélyszerű megjelenése valójában egyszerű geometria, mely vonalvezetését a fantáziadús homlokzati elemek hangsúlyozták ki.

Lechner főműve - talán a századforduló szimbólumaként - a

pesti **Postatakarékpénztár**. 1896 és 1901 között épült. A szűk utcában emelt magas, ötszintes épület minden tömegtagolást lehetetlenné tett. Lechner tipikus, lizényszerű tagolásaival próbálkozott, de ezek csupán a homlokzat arányait segítettek kifejezni. Az egyszerű homlokzati sík szinte felkínálta a vonalszerű ornamentika használatát, a nyílások egyszerű ritmusának érvényesülését. A felső két szint alatti, ritmikusan hullámzó, végigfutó párkány választotta el az alsó, még belátható és a felső, a levegőben "feloldódó" részt. A végtelenség érzetét a főpárkány szuggesztív vonalvezetésű, formagazdag díszítettsége keltette.

A mesteri külső után feltáruló a belső, a pénztáracsarnok, az irodasorok, a használhatóságot szolgálták. A postatakarékpénztár a kor szimbolikus funkciójú épülettípusa volt. A lechneri szimbolikában a takarékoságot jelző, a díszített főpárkányon megjelenített méhkaptár figurája joggal jelképezte az épületet. Nem látványos és méltóságteljes banknak épült, hanem mindenki számára elérhető pénzügyintézménynek.

Lechner Ödön életművét a legtöbb századfordulós stílus magáénak tudta vallani. Vannak, akik angol hatást vélnek rajta felfedezni, többen esküsznek az Art Nouveau-val való kapcsolatra. A különböző irányultságú, korszerűsége törekvő századforduló egy vonatkozásban valóban közös volt. A történeti építészeti elemek helyett bármilyen más tagozatot szívesen alkalmaztak. Az új stílust kialakító gondolkodásmód különböző lehetett, de a végeredményen ez nem mindig látszott meg. A szigorú historizmus és az ésszerű modern között a századforduló a kötetlenség építészete volt. A szabadon, saját öröme díszítő, kísérletező ember építészete.

A Lechner Ödön nevéhez kapcsolt, sajátosan magyar építészet elveit fiatalabb kortársai, követői is szívesen vallották. Talán *Komor Marcell* (1868-1944) és *Jakab Dezső* (1864-1932) műveiben lehetett legjobban a lechneri hatásra gondolni. A marosvásárhelyi városháza és kultúrpalota is a stíluskeresés jegyében épült 1906 és 1910 között. A budapesti volt vakok Intézete, 1904-ben *Bumgartner Sándor* (1864-1928) és *Herczegh Zsigmond* hasonló megoldását hozta. Vidéken, *Márkus Géza* (1871-1913) kecskeméti "*Cifraháza*" is a homlokzatképzés magyaros díszítésű változatát mutatta be.

Mende Valér (1886-1918) több épületén a német Jugendstil, és *Magyar Ede* (1877-1912) szegedi lakóházán a francia Art Nouveau hatása volt érzékelhető. *Kós Károly* (1883-1977) munkássága, bár személyes meggyőződéséből fakadt, de mégis jól beleilleszkedett az építészet fejlődésébe. Művei bizonyos szempontból az angol századforduló, *Voysey* és *Webb* építészeti elveire, *Ruskin* és *Morris* gondolataira, vagy *Saarinen* népies anyaghasználatára utaltak. Bár műveiken keresztül ismerte és becsülte őket, de nem tett mást, mint a népi építészet szellemét, logikáját használta fel épületeinél. Az erdélyi születésű és kötődésű építész, író és gondolkodó 1902-ben kezdte budapesti műegyetemi tanulmányait. Végzett építészként is Budapesten kezdett dolgozni, majd csakhamar visszatért szülőföldjére s

haláláig ott élt. Budapesti alkotásai közül a legnagyobb a Györgyi Dénessel együtt, 1910-ben tervezett *iskola a Városmajor utcában* és a *zebegényi templom*. A legérdekesebbek viszont az akkor kiépülő új Állatkert épületei. Terjedelmes romániai életműve sztánai saját házától templomokig, középületekig terjedt.

A historizmus során az egyre nagyobb épületek tagolása a történeti tagozatok és régi épületek részleteinek újrafelhasználásával történt. Az eklektika gondolkodásmódja elsősorban felületcentrikus volt. A stílusoktól való elszakadás is a korábbi stílusoknál megszokott nyelven kezdődött. Először tehát a századforduló is a felületre koncentrált, de hamarosan a tömegalakítás lett jelentősebb. Ez már közelebb volt a modern korhoz, bizonyos elvonatkoztatást, absztrakciót követelt meg.

Kós akkor kapcsolódott a századforduló építészetébe, amikor az eklektikától örökölt homlokzati megoldásokkal szemben az építészet teljesebb megújítása vetődött fel. Népisége származásából, hangoztatott elveiből és a történelmi körülmények diktálta szerepvállalásából származott. A meglévő, népi, hagyományos építés teremtette építészet a lassan kialakuló modern törekvések tükrében eredetinek, ősi jellegéből fakadóan értékesnek tűnt. A modern és a népi építészet kapcsolatára jellemző módon, praktikus szemlélettel és a közvetlen környezete építőanyagaiból, csak az egyszerű, vidéki, parasztember építkezett. A funkcionális egységek megjelenése a tömegalakításban a népi építészet régóta jellemző tulajdonsága volt. A hegyvidéki építészet meredek tetői, a több periódusban épült használati egységek a hagyományos homlokzatarányokkal szemben a tömegarányok korszerűbb esztétikáját helyezte előtérbe.

Talán a népi építészet maradandó értékeinek volt köszönhető, hogy Kós, alkotásaiban, az évszázadok alatt kialakult léptéküket nem szívesen lépte túl. A XX. század tízes éveiben, Budapesten épült alkotások közül, a Zrumeckzy Dezsővel (1883-1917) készített **állatkerti pavilonok** jelentették a legjellemzőbb példákat. Az egyszerű funkciójú létesítmények kitűnő formagyakorlatoknak bizonyultak. A paraszti gazdaságot, a természetet, a Kárpátok vaddal teli erdeit idéző alkotások szükségszerűen épültek természetes anyagokból, szabadon formált, festői sziluettel. A századforduló körvonalakra koncentráltó, lényegre törő grafikája Kós több saját rajzán is megjelent. A valamivel később épült **sztánai lakóház** a hegyekben megbúvó, romantikus ősi fészek és az erdélyi hegyvidéki parasztház együttes hatását adta.

Kós későbbi, nagyobb épületei is az archaizáló, ősi és a praktikus, paraszti gondolkodásmódot közvetítették. A századforduló művészetében sokszor megjelenő szimbolikus tömörségű előadásmód, építészet nyelvén tornyot, tetőt, faragott díszítést jelentett. Az egyszerűségből és a névtelenségből kiemelt építészeti eszköztár egyéni stílussá érett s kortársai révén pedig iskolává.

Felmerülhet a magyar századforduló két jelentős

építészének, Lechnernek és Kósnak az összehasonlítása. A nemzetközi építészeti mozgalmakhoz képest mindketten egy sajátos, Magyarországra jellemző utat jártak, de a közöttük lévő különbség mégis szembeötlő volt. Amíg Lechner egy sajátos nemzeti stílust akart megteremteni, Kós a magyar népi építészetet emlékeiben őrizte. Anélkül, hogy az összehasonlításból különösebb következtetést vonnánk le, észre kell venni azt, hogy Kós akkor kezdte pályáját, amikor már Lechner befejezte. Ez az időeltolódás a századforduló gyors változásai következtében sokat számított.

A magyar századforduló végén *Medgyaszay István* (1877-1959) és *Lajta Béla* (1873-1920) nevét kell még megemlíteni. Mindketten a lechneri és kósi életművel meghatározott magyar századfordulón kezdték építészeti tevékenységüket, de épületeik már a modern korszakhoz voltak közelebb. Medgyaszay, korábban Benkó Istvánként, Otto Wagner iskolája után a francia, vasbetonépítésben jártas François Hennebique (1843-1921) szerkezettervező tapasztalatait ismerhette meg. Jelentős alkotásai, az 1910-ben épült *Rárosmulyadi templom*, vagy az 1908-ban létesült *veszprémi színház* a magyar népi ornamentikára emlékeztető díszítés és a nemzetközi szinten is korszerű szerkezet példáit adták.

A valamivel idősebb Lajta Béla még Hauszmann Alajos irodájában kezdett. Németországon és Anglián kívül sok európai országban járt s megismerkedett az építészet korszerű problémáival. 1899 után dolgozott Magyarországon. Rövid pályafutását az ornamentális homlokzattervezéstől a modern tömegalakításig lehet végig kísérni. Felfogásában jelentős változást 1902 után lehetett érzékelni, amikor a hajlékony vonalvezetésű, díszített homlokzatok helyett szuggesztív, tömör mondanivalójú épületeket kezdett tervezni. Az 1905 és 1908 között épült a mexikói úti **Vakok Intézete** és az utána létesült, amerikai úti, *egykori szeretetház*, vagy a *Parisiána mulató* tömegformájával, egyszerű, anyagszerű homlokzataival hatott. Az 1910 után épült, vas utcai, egykori **felsőkereskedelmi iskola** és a martinelli téri egykori **Rózsavölgyi ház** a nagyvárosi építészeti nyugat-európai hatását tükrözte. Az utóbbi az amerikai magasház építészeti homlokzatszerkesztésére emlékeztetett. Lajta építészete ismét összekapcsolta az európaítól sok mindenben különböző magyar századfordulót a világ általános építészeti törekvéseivel, anélkül, hogy a helyi, értékes hagyományoktól végleg elszakadt volna.

A premodern építészet

A premodern építészet történelmi feladata volt, hogy a modern korai útkeresése során, a századforduló szerteágazó, szabad felfogását egyszerű, lényegretörő mederbe terelje. Ennek megfelelően minden elkülönülő századfordulós építészeti irányzatot, átmeneti irányzatként, egy saját premodern korszak követett. Maga a fogalom akkor született, amikor felfedezték a modern építészet korlátait és természetesen, időbeni határait. A huszadik század első évtizedeiben megjelent újabb szemléletváltás más megvilágításba helyezte a megelőző századfordulós stílusokat. Lépésről-lépésre lehetett érzékelni a historizmus feleslegessé válását, az építészet új eszközeinek megjelenését.

Az angol századforduló után a szigetország elvesztette az építészet alakításában betöltött vezető szerepét. Voysey, Webb és Mackintosh építészeti újításai csak a kontinensre hatottak termékenyítőleg. A modern megjelenéséhez a francia, belga és a német törekvések merészsége kellett. Angliában ezt a hiányzó lépést nehezebben tették meg. Mégis, a XIX. század végén felvetődő *angol kertváros gondolat* nagy hatással volt a világ későbbi városépítészetére. Már a negyvenes évektől kezdve gyakorivá váltak a munkáslakás építések. 1875-ben kezdték építeni a Bedford Parkban, Normann Shaw tervei alapján, a későbbi építkezések példajaként használt, zöldterületi, villalakásokból álló, lakótelepet. London cégek alkalmazottjai számára létesítették Port Sunlight épületeit 1888-ban és Bournville lakótelepét 1895-ben.

Az angol környezet ideális volt a kertvárosi elképzelések kitalálására. *Ebenezer Howard* "Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform" című, 1898-ban írt könyve foglalta először össze az ezzel kapcsolatos gondolatokat. Raymond Unwin és Barry Parker ezeket követve alapították meg Letchworth lakótelepét, 1904-ben, majd készítették 1907-ben a Hampstead Garden Suburb terveit.

Az angol példa után, a németországi Drezda mellett, Hellerau-ba *Richard Riemerschmid* (1868-1957) tervezett lakótelepet, 1908-ban. A szintén német nyelven író *Camillo Sitte* (1843-1903), a "Der Städtebau" című 1889-ben megjelent műve a szabad, festői várostervezésről szólt. Münchenben Theodor Fischer építész tevékenysége volt jelentős városépítészeti szempontból, de Burnham városi közigazgatási központok terén kifejtett chicagói tevékenysége is a századforduló városépítészetét jellemezte. *Tony Garnier* (1869-1948), aki a Francia Akadémia ösztöndíjával tanulmányúton járt Rómában, a XX. század elején, 1904-ben egy iparváros tervével tért haza. Ez már egy funkcionális város volt, melyben a lakókerület, az iparterület és a városközpont kellően elkülönült egymástól. Garnier a francia századforduló képviselője volt, városának épületei látványos szerkezetekkel jelentek meg. Tervein felismerhetők a vasbeton konzolszerkezetek, magas, szerkezetükben szép tornyok.

A francia századforduló szerkezeti gondolkodásmódja jelentős szerepet játszott a premodern mozgalomban. A vasszerkezetek megjelenése s főleg Viollet-le-Duc tevékenysége óta a szerkezet fontos esztétikai tényezőnek számított. Az Art Nouveau növényi analógiákra született szerkezetei is ennek feleltek meg. Például a Viollet-le-Duc tanítvány, *Anatole de Baudot* (1834-1915) 1889-ben mérnökként került építész szerepbe, amikor St. Jean de Montmarte templom betonszerkezetű gótikáját megalkotta. Baudot, Francois Hennebique vasbeton kísérletei után, még a historizálás érdekében alkalmazta az új anyagot. *Auguste Perret* (1874-1954) viszont a vasbetonváz biztos ismeretével alkotta meg a párizsi *Champs Elysées színházat*, 1911 és 1914 között, vagy korábban, 1902-ben a párizsi **Rue Franklin 25.** szám alatti lakóházat. A nyolcszintes, tetőkertes épület alaprajzában, külső megjelenésében a vasbetonváz szerkesztési szabályainak megfelelően készült. Alaprajza szabadon formálhatóvá vált, homlokzati hatásának legfontosabb eleme a váz vertikálitása volt. A vázelemek között kerámia kitöltést

alkalmazták. Perret már nem más anyagot akart helyettesíteni a vasbetonnal, hanem úgy és arra a célra használta, amit a technológia megengedett. Az épület ettől lett korszerű.

A vasbetonépítés terén a Hennebique tanítvány, *Robert Maillart* (1872-1940) a nyomás-húzás erőtanát vizsgálva és azt megismerve tudott mind nagyobb fesztávokat áthidalni. 1905-ben tervezte az íves vasbeton *Tavenasa hidat*, majd 1910-ben egy *gombapilléres raktárházat*, melynek erőjátéka nagy tapasztalatra utalt. Az egykori Perret munkatárs, a később híressé vált *Le Corbusier* (1887-1965) folytatta, mintegy húsz év múlva, a francia szerkezeti szemléletű építészet sikereit.

A német *premodern*, a német századforduló építésze valóban közel került a modern építészethez. Például *Henry Van de Velde* ismert weimari iskolaépületeiben kezdődött el a modern építészet egyik meghatározó irányzatának a Bauhaus-nak a tevékenysége. Maga Van de Velde is átmeneti, modern gondolkodású személynek számított.

A *Deutscher Werkbund* 1914-ben, Kölnben létrejött közgyűlésén, ismert volt Van de Velde és *Hermann Muthesius* (1861-1927) ellentéte, amely az egyéni és tipizált művészi tevékenység terén osztotta meg a két kiváló szakembert. Ekkor, Van de Velde a Werkbund kiállításra egy *színházat* is tervezett, amely a premodernbe hajló jugendstíl egyik példája volt. Az expresszív vonalvezetés funkcionális tömeget és alaprajzi szervezést takart. Van de Velde a későbbiekben főleg irodalmi tevékenységéről lett ismert.

Hermann Muthesius, aki a berlini Reichstag tervezője, Paul Wallot műtermében kezdett, később, fontos állami megbízások után, 1896. és 1903. között, a Londoni német követségen tartózkodva az angol építészet legújabb eredményeit ismerte meg. Muthesius az egységesebb építészeti arculatért állt ki, szemben a korábbi, egyéni irányzatokkal. Az angol közfelfogás, talán éppen a német események hatására, a *Design and Industries Association* 1915. évi megalakulása után, megváltozott s kezdték elfogadni a gépek alkotta környezetet.

Az Art Nouveau-ban és a Jugendstíl-ben egyfajta tárgyilagos, objektív szemlélet alakult ki, a hasznosság, az "utilitás" érdekében. Például *Hermann Obrist* (1863-1927) 1903-ban a gépek dicséretéről írt. *Richard Riemerschmid* is elfogadta a gépi gyártástechnológiában rejlő esztétikai lehetőségeket. A német példát követve, 1910-ben Ausztriában, majd 1913-ban Svédországban is megalakult a Werkbund. Sajátosan expresszív alkotás volt *Rudolf Steiner* (1861-1925) svájci Dornachban, 1913-ban, majd 1924 és 1928 között épült Goetheanum, világnézete, az antropozófia és az organikus művészet szellemében.

A német premodern legjelentősebb alakja *Peter Behrens* (1868-1940) volt, aki Muthesius hatására került Düsseldorfba. A művészkolónia építéskor, 1901-ben tervezett saját háza után a festői hivatást elhagyva, több jelentős épület autodidakta tervezője lett. Az 1905-ben készült oldenburgi Művészeti Pávilon után a berlini AEG iparvállalathoz került, ahol a cég teljes formatervező vertikumaért lett felelős. Az épületektől kezdve a gyártott termékek megjelenéséig, minden Behrens elképzeléseit, keze nyomát viselte. Bár a századforduló

"gesamtkunstwerk" szemlélete az építészek többirányú művészi kibontakozását tette lehetővé, Behrens korai munkássága mégis az ipari forma és az építészet legkorábbi kapcsolatát jelentette.

Egyik legfontosabb alkotása az **AEG turbinagyára** volt, 1909-ben. Az épület egy század eleji szerelőcsarnok igényével lépett fel. Behrens a tartószerkezetet háromcsuklós rácsos acéltartó keretből készítette, melynek magassága a technológiai igényeket követte. Mai szemünkkel érzékelhető, hogy az érdekes az volt, ahogy Behrens ezt a korszerű szerkezetet kezelte. Például nem kellett volna a rácsostartó felső szakaszát többször megtörnie, ívesen vezetnie. Ez az erőjáték szempontjából felesleges volt. A másik szembeötlő dolog, hogy az egyébként könnyed szerkezetű épületet, külsőben végül is súlyos, időtlen tömbként formálta meg.

Mindkét felfedezés a segít a premodern stílust helyesen értelmezni. Látható, hogy a technikai felkészültség, a korabeli "utilitás" elve, más megoldást is eredményezhetett volna. Behrens választása mégis archaizáló maradt. A premodern tehát sok történeti utalást őrizett meg. Az épület külsőben a donga-szerű lefedés látványát fontosabbnak tartotta, mint az egyszerűbb szerkezetből származó lapos, vagy magas tetőt. A rácsos pillérek mentén a klasszicizmus egyszerű ritmusa mutatkozott meg. A főhomlokzat sarokrízalként megjelenő rusztikus megformálású oldalai a középtengelyben kihangsúlyozott üvegezett nyílást fognak közre.

Behrens törekvése akkor lesz nyilvánvaló, ha összevetjük *Walter Gropius* (1883–1969) néhány évvel később, 1911 és 1914 között, Alfeld an der Leine-be készített *Fagus kaptafagyárának* homlokzatával. Gropius Münchenben és Berlinben tanult s tevékenységét Behrens műtermében kezdte. Már 1909-ben a tipizálás és a sorozatgyártás szükségességéről írt. 1919-ben, Weimarban, van de Velde-t követve megalapította a Bauhaus iskolát, ezzel a modern építészet egyik megteremtője lett.

Gropius a Behrens irodát elhagyva, a kaptafagyár terveinél, már a modern elveket valósította meg. A vázas támaszrendszer az egész épület szerkesztését áthatotta. A homlokzatra összefüggő üvegfal került, mely a főhomlokzaton zárt középrízalkot fogott közre. Ez utóbbi inkább valami funkcionális egységnek tűnt mintsem épületrésznek. A Behrens és Gropius közötti felfogásbeli különbség a premodern és modern építészet szétválaszthatóságát jelenti. Behrens és Gropius kapcsolata felvetette egy harmadik berlini személy, *Karl Friedrich Schinkel* a porosz klasszicizmus mesterének építészeti szerepét. Bár Schinkel nem kerülhetett kapcsolatba Behrensszel, de a berlini klasszicizmus megkedvelt egyszerű homlokzati ritmusa a vázas építés későbbi formai megjelenését könnyítette meg.

Behrens másik épülete az *AEG Kis villanymotorok gyáregysége*, 1911-ben a klasszicizáló homlokzat tipikusabb változatát képviselte. Egyfajta új klasszicizmust jelentett az általa tervezett pétervári német követség épülete is 1911 és 1912 között. Behrens irodájában Gropius mellett még *Le Corbusier* (1887–1965) és *Ludvig Mies van der Rohe* (1886–1969) is megfordult, valamennyien a modern építészet szimbolikus jelentőségű alakjai lettek.

A Jugendstil expresszívebb ágát követő premodern képviselője volt *Hans Poelzig* (1869-1948) és *Erich Mendelsohn* (1887-1953). Poelzig a wroclawi irodaépületével lett híres 1911-ben. *Vegyigyárat* tervezett a sziléziai Lubanba 1911 és 1912 között. 1919-ben a berlini *Grosses Schauspielhaus* színházépületének nézőtere Poelzig fantáziája szerint cseppkőszerű térlefedő boltozatot kapott. 1921 után, Höchstben egy vegyigyár terveinél, Behrens is a nonfiguratív téglarchitektúra hatását használta fel egy belső térben.

Mendelsohn potsdami *csillagvartája* "Einstein" toronyként került a köztudatba. Az utópisztikus, áramvonalas vonalvezetésű csillagvizsgáló 1919 és 1921 között a végtelen hatalmú tudomány tömör szimbólumát alkotta meg. Mendelsohn több művében is felmerült az íves vonalvezetés. Miután tevékenységének későbbi, jelentősebb része a modern építészetbe tatózott, korai korszakát csak a premodern elvekkel lehet magyarázni. A csillagvizsgálót ugyan betonból tervezték megépíteni, de jelentős része mégis téglából készült. A technológia és a használhatóság ellenére a kifejező formához való mindenáron ragaszkodás az, ami idegen volt a későbbi korokban.

Max Berg (1870-1947) 1910 és 1912 között épült wroclawi *centenáriumi csarnoka* a korai vasbeton építészet egyik csúcsteljesítménye. Az 1950 négyzetméteres tér ötször akkora, de fele súlyú volt, mint a római San Pietro. *Bruno Taut* (1880-1938) korai művei is a történeti formák és a korszerű technológia egyeztetéséről árulkodnak. 1913-ban épült lipcsei kiállításon, az acélművek kiállítási pavilonja, majd 1914-ben, a kölni *üvegipari kiállítás pavilonja* a hagyományos centrális épületforma és az új építőanyagok megjelenítését próbálta meg. Az expresszív premodern képviselőjeként tervezte *Bernhard Sehring* (1855-1935) a *cottbusi színházat*, 1908-ban. A lipcsei főpályaudvar 1902 és 1915 között létesült, premodern stílusban, *William Lüssow* (1852-1914) és *Max Hans Hühne* (1874-1942) alkotásaként. Hasonló, de a stílus, vertikálisan tagolt gyakori változatát mutatta be a *görli tzi áruház*, 1912 és 1913 között, *Schmanns* és *Potsdam* tervei szerint.

Skandináviában a premodern a Jugendstil megjelenése következtében tűnt fel. A dán *Martin Nyrop* (1849-1921) tervei szerint, 1892-ben épült *koppenhágai városháza*, *Lars Snock* (1870-1956) *tamperei Dómja* 1902 és 1907 között, a Helsinkibe épült gránit homlokzatú *telefonközpontja*, *Sigurd Frosterus* (1876-1913) ugyanide, 1924 és 1930 között tervezett *Stockmann áruháza* a legfontosabb példák. Feltűnő a *P. V. Jensen Klint* (1853-1930) tervei szerint, 1913 és 1940 között épült *koppenhágai Grundtvig templom* rendkívüli expresszív hatása.

Az osztrák premodern építészet már a bécsi szecesszióban gyökerezett, amikor Otto Wagner kijelentette, hogy nem lehet szép, ami nem praktikus. Maga Wagner - saját stílusának kiérlelésével - csak a bécsi szecesszió korszerűségét teremtette meg. A továbbfejlesztést, a modernnel való kapcsolat megteremtését fiatal munkatársai, tanítványai végezték el. A monarchia minden zugából Bécsbe sereglett építészek kezdetben a bécsi szecesszió hatása alatt, később abból kiindulva, azt továbbfejlesztve jutottak el a modern építészetig. Szemben a "klasszikus" érelemben vett modern törekvésekkel, valamennyien

megőrizték a wagneri formai törekvések fantáziadús sokszínűségét. Már pályájuk elején ott próbálták folytatni, ahol az idős wagner abbahagyta, korai épületeik is, életművük tükrében, a premodern kategóriába tartoznak.

A wagner követő, szlovén származású Jože Plečnik (1872-1957) bécsi *Zacherl-háza* a század első éveiben létesült. Szürke gránit, függönyfalszerű homlokzata, markáns szobordíszai a modern hangulatát keltették. A vázas rendszerű épület mellé íves vonalú lépcsőház torony épült. A bécsi *Szentlélek templom* a tízes évek elején épült, Bécs első vasbeton templomaként. A külsőben nehézkes, klasszicizáló hatású épület a belsőben jól áttekinthető, világos. Az esztétikai értékek, történeti pontosság helyett, a vasbeton plasztikai hatásán, a használhatóságon alapulnak. Plečnik sok templomot tervezett, mindegyik épülete egy-egy tér és tömegkísérlet volt. Racionális szerkesztésmódja mély gondolati tartalommal egészült ki.

A cseh származású *Josef Hoffmann* (1870-1956) mestere kezdetben Karl Hasenauer volt, majd annak halála után Otto Wagner lett. Maga Hoffmann is idővel a bécsi iparművészeti főiskola tanára lett, tevékenységével, a premodern korban, a wagneri életmű egyik hiteles folytatójának számított. Kezdetben a bécsi szecesszióra jellemző sokszínűség volt rá jellemző, vázlatain szinte minden formai újdonságot kipróbált. Az 1903-ban, Koloman Moserrel közösen alapított *wiener Werkstätte*, elsősorban bútorművészetével lett ismert. Az épületek külső-belső összhangjának igénye a stílus egységes fejlődését segítette. Hoffmann bútorainál a merevebb geometriát kedvelte, állítólag a kritikus bécsiek néha "négyzögletes Hofmannak" is nevezték.

Mint ismeretes, az osztrák századfordulóra Mackintosh és társai voltak nagy hatással. Hoffmann is megpróbálkozott néhány épülettel az Arts and Crafts szellemében, de határozott, egyenes vonalvezetése hamarosan az egyszerűbb, absztraktabb tömegalakítás irányába vezette. Korai, de jelentős megbízása volt a purkersdorfi szanatórium, 1903-ban. A meglepően dísztelen, egyszerű haszonépületként megjelenő fizioterápiás kórház a tisztaságot és az egészséget képviselte. Hoffmann nagyon kevés építészeti eszközzel dolgozott, ebben a művével elszakadt el a századforduló formagazdagabb irányzataitól.

Későbbi, jelentős alkotása, a brüsszeli *Palais Stoclet*, 1905-ben ismét felvetette a gazdagabb formálás lehetőségét. Hoffmann ekkor volt geometrikus korszaka csúcspontján a szépséget a síkok, tömegek, felületek arányában, az anyaghasználatban kereste. Ez a szándék nem volt más, mint a hagyományos terek és formák leegyszerűsítése, koncentrált értelmezése. Talán ennek volt köszönhető, hogy az épület rendkívül sokszínűre sikerült, minden részlete emlékeztetett valami hagyományos épületelemre. A gazdag térkapcsolatú, reprezentatív termei drága belső kialakítása mellett az alárendeltebb helyiségek praktikus elrendezését is vállalta. Külsőben jól érzékelhető lépcsőtorny a funkcionalizmust előlegezte meg. A látványos nagypolgári palota, a nemes egyszerűség egyik

csúcsteljesítménye lett.

Nemcsak Hoffmannra, hanem korára is jellemző volt, hogy a századforduló racionális szemlélete hamarosan újabb, klasszicizáló irányt vett. Ez folyamat a lassan formálódó kubizmus újabb próbálkozásai közé volt sorolható, hiszen a merev formarend és az eltűnő hagyományok egyaránt szívesen hivatkoztak erre az egyenesekre épülő módszerre. Hoffmann esetében saját egyénisége is segített, másrészt új motívumként, a vidéki építészet is hatott rá. Ebből a kettősségből olyan bontott tömegű, de szikár, klasszicizáló homlokzatú épületek keletkeztek, mint a bécsi, kertvárosi *Skywa-Primavesi ház*, 1913. és 1915. között. Ez az irányzat - ha lehet mondani - fokozódott *Sonja Knips* házában, 1924. után. Az alaprajzai érezhetően funkcionális elvek szerint szerveződtek, homlokzatain erőteljes vertikális uralkodott. Hoffmann sokat tervezett, munkássága a modern időszakában is jelentős volt. Azonban a wagneri hagyományt nem felejtette. Épületein az egyszerűség az igényességet szolgálta.

Adolf Loos (1870-1933) határozott egyénisége a premodern egyik szimbóluma is lehetett volna. A császárbarokk bűvöletében élő Bécsben kezdett dolgozni. Drezdai tanulmányai, amerikai útja nem könnyítette meg beilleszkedését. Bár kezdetben csatlakozott a bécsi szecesszió mozgalmához, de hamarosan szembefordult vele. Hirdette, hogy "a díszítés bűn" és hozzátette, hogy "az ornamentika nem más, mint a művészet dürgése". Jelentős volt elméleti és oktató tevékenysége. Loos első művei közül való a bécsi *American Bar*, 1907-ből, és az egykori *kniže* divatáru üzlet, 1913-ből. A kisméretű helyiségek, geometrikus egyszerűségű berendezéseivel egy új színfoltot vittek a bécsi belváros hangulatába.

Szintén korai művének számított az 1910 után épült, a bécsi *Goldmann és Salatsch* lakó és üzletház. A neobarokk Hofburggal szemben valóban meglepő kontraszt lehetett az egyszerű homlokzatú épület. Állítólag maga Ferenc József, a császár is kifejezte rosszallását. Pedig a földszinti, utca felé nyitott szint felett egymás felett sorolódó sematikus emeletek a legkorszerűbb magasház elvet követték. Építészeti részletei - földszinti homlokzat szakaszon - a legmagasabb igényeknek is megfeleltek.

Loos nem kapott Bécsben rangos megbízást, viszont annál több magánház tervét készítette. Többek között *Tristan Tzara*, a dadaizmus egyik vezéralakjának is tervezett. Épületei merészek és korszerűek voltak. A *Steiner-ház*, 1910-ből, szabályos "U" alakú alaprajza értékes belső térkapcsolatokkal rendelkezett. Egyik részén íves lefedést kapott, követve az ésszerű tömegalakítást. Az 1912-ben, a *Scheu-ház* teraszos tömegalakítással épült. Loos általában a külsőt rendkívül merészen, a belsőt pedig nagy érzékenységgel kezelte. Előfordult, hogy az épület tetejét fémlemez dongával fedte le. Merész elveihez illő volt a *The Chicago Tribune* újság székházára kiírt pályázatra beküldött terve, 1922-ben, mely a sokszintes épületből hatalmas, kannelurás oszlopot formált. Loos, a későbbiekben, továbbra is közreműködött a

modern európai építészetben. Nagy szerepe volt a funkcionalizmus elterjesztésében.

Az osztrák századforduló tehát jelentősen közre tudott működni a modern építészet kialakításában. A kor tele volt mozgalmakkal, különböző "izmusokkal". Például a XX. századba vetett bizalom teremtette meg az itáliai *futurizmust*, amely a nevéhez illően a jövőt dicsőítette. Ennek az avantgarde mozgalomnak a vezetője, F. T. Marinetti, Modern Építészet Kiáltványa a hagyományok helyett az új társadalom új művészetét hirdette. *Antonio Sant'Elia* (1888-1917) 1914-ben, a Nuove Tendenze csoport keretén belül "Citta Nouva" címmel, Milánóban kiadott művében olyan épületeket jelenített meg, amelyek már a belső funkcionális tartalmukat fejezték ki. Ez a technikát és gépkorszakot magasztaló kor már a premodern korszakon is túllépett, a következő évszázad építészetére utalt.

A csikágói iskola

Az új korszak építészete többek között az Egyesült Államokban alakult ki. Itt jelentősen befolyásolták a fejlődést a helyi körülmények és a hagyományoknak kevésbé volt visszahúzó ereje. Érdemes megfigyelni, hogy a polgári társadalom korai szakaszára jellemző historizmus mi módon változott meg, és hogy alakult modernné.

Talán a legfontosabb mozgóerő, az amerikai építészeti fejlődésben, a szinte korlátlan lehetőségek megléte volt. A folyamatos európai kivándorlás következtében megszorodó lakosság hatalmas területeket népesített be, milliós városok születtek a semmiből. Jefferson még 1785-ben elfogadtatott egy fontos törvényt, a "Land Ordinance"-t, talán "Területrendezési Szabályrendeletnek" lehet fordítani. Ez, a korlátlanul tűnő területek adminisztratív kezelésére már jó ideje érvényben volt módszer, mely a geodéziai hosszúsági és szélességi koordinátáknak megfelelően felosztotta az államok területét, további, részletező osztásával egyre kisebb területeket vont ellenőrzése alá. Hatása észrevehető volt az amerikai városok utcahálózatában, sőt az épületek alaprajzában is. Egy másik sajátosság is jelentkezett, a csak az újvilágra jellemző megoldás, a "balloon frame", ami a favázás, könnyűszerkezetes építést jelölte.

A "balloon-frame", másképp a "felfújt" vagy "léggömb" azaz luftballonra emlékeztető, vázas szerkezet, a nyugati területeket meghódító telepések kedvelt építési módja volt. Az előregyártott, előre leszabott, könnyen szállítható, fűrészelt fa elemek, a méretkoordináció eszközével, könnyű szerelhetőséggel, egyszerű szegezéssel álltak össze épületté. Nem igényelt különösebb szakismereteket. Ez a szerkesztési módszer közel állt az öntöttvas és az acélgerenda alkalmazásához. Tehát a favázás építés a későbbi acélváz szerkezetek közvetlen előképe lehetett.

A "Land Ordinance" teremtette feltételek és az elterjedt "balloon frame" alkalmazás, mint lehetőség, az egyre magasabb telekárak miatt, a négyzethálós alaprajzi raszterű magasházépítés egyik meghatározója lett. A vázas szerkezetű magasházat az amerikai környezet teremtette meg. Ilyen, emeletes, "balloon frame" rendszerű épület volt, például az 1833-ban épült, chicagói *Saint Mary templom*, mely az 1871-es nagy tűzvész során pusztult el. Az 1803-ban még néhány tucat telepes, és katona lakta település lakossága a tűzvész idején már meghaladta a 300 000 főt.

Chicago építészetét ez a nagy tűzvész jelentősen befolyásolta. A jórészt fából épült város teljesen elpusztult, csupán a kiürült víztorony maradt meg, miután nem tartalmazott éghető anyagot. A kényszerítő gazdasági körülmények miatt, a város néhány évtized alatt újjáépült és lakosság száma a századfordulóra másfélmillióra nőtt. Az általánosan elterjedt építőanyag a vasváz lett. Nemcsak a vas és acélgyártás, hanem az épületgépészet fejlődése is jelentős szerepet játszott. A vízszolgáltatás, csatornázás, központi fűtés, korábban gázvilágítás, később az elektromosság megjelenése és magas szintje kellett a sokszintes épület kiszolgálásához. A magasház kialakulása szempontjából fontos eredmény volt 1853-ban, Elisha Graves Otis cégének terméke, a világ első biztonsági felvonója. New Yorkban, a Broome Street-en, az első személyfelvonóval felszerelt nagyáruház 1857-ben épült fel. A századfordulón már több mint ötezer felvonó működött Chicagóban.

A hatalmas tömegű magasházak a cölöpalapozás szükségességét is jelentették, mert a város mintegy húsz méter vastag tőzegtelepre épült. A kezdetben tíz-tizenöt szintes épületek hamarosan akár kétszer akkora is lehettek. Ez a hagyományos épületformálást tette nehezzé, sőt lehetetlenné. *Henry Hobson Richardson* (1833-1886), aki élete végén, 1885-ben a Marshall Field áruházat tervezte, a historizmuson nevelkedett építész magasház megoldását mutatta be. A nehezen változó közízlésnek megfelelő historizáló palotahomlokzat hatása a többszintes áruházon még látható volt. A történelmileg kialakult homlokzatszisztemek lassú átalakulási folyamata a chicagói építkezések korai szakaszának legfontosabb jellemzője lett.

Az amerikai vasszerkezetű építészet már a XIX. század közepétől ismert volt. *James Bogardus* (1800-1874) egyfajta feltaláló volt, számos eszközt, gépet, sőt épületeket is készített vasból. *Saját üzeme* 1848-ban, *Harper és Társainak* tervezett könyvkiadó 1854-ben épült vasszerkezettel. *George Washington Snow* (1797-1870) St. Louisban, 1877-ben épített Gantt kereskedelmi épülete is vasváz volt.

William Le Baron Jenney (1832-1907), akinek apja egy cethalász flotta gazdag tulajdonosa volt, a legjobb iskolákat végezte. 1856-ban fejezte be a párizsi École Centrale des Arts et Manufactures-t, mely a képzés praktikusabb oldalát nyújtotta. Mint mérnök őrnagy, a polgárháborúban sok kalandot átélt, majd 1867-től, építészként Chicagóba került. A tűzvész után az első Leiter áruház épületénél, 1879-ben csak belül, rejtve használt

öntöttvas oszlopokat, a homlokzaton még a hagyományos falszerkezet dominált. Az 1885-ben tervezett, tízzintes, *Home Insurance Company* irodaházánál, a teljes váz vasból volt, de a homlokzaton a tűzvédelem miatt a vasoszlopokat körülfalaztatta. Sokak szerint - szerkesztésmódjában - ez volt az első felhőkarcoló. Jenney itt használt először Bessemer eljárással készült acélt, amit eddig csak hidaknál alkalmaztak. Jenney épületei kihasználta a vázas építés alaprajzi előnyeit. A gyorsan változó feltételeknek megfelelően, a vasváz szabadon vezethető belső válaszfalrendszert tett lehetővé. Az 1891-ben tervezett *második Leiter áruház* (később Sears Roebuck áruház) acélváza már a homlokzaton is érzékelhető volt.

Irodájában több, később nevéssé váló építész kezdte pályáját. Például *William Holabird* (1854-1923) aki kezdetben katonai akadémián tanult, csak később lett építész. 1883-tól kivált Jenneytől és az új céget ő és *Martin Roche* (1853-1927) alkotta. Roche szintén Jenneytől jött és főleg belsőket tervezett. Csak Chicagóban több mint hetven nagy épület terveztek. A tizenkét szintes *Tacoma* épületükön, 1889-ben, a korai, külsőn megjelenő váz építészeti hatását próbálták ki.

Daniel Hudson Burnham (1846-1912) építész és településtervező, szintén Jenney irodájában kezdett. 1893-ban *John Wellborn Root* (1850-1891) közreműködésével alapítottak irodát. Root, korábban, *James Renwick* (1818-1895) munkatársa volt, aki a new yorki St. Patrick katedrális 1879-ben neogót stílusban tervezte. Ideális alkotópáros volt. Burnham jó természetű, energetikus, praktikus jellem volt, jó végrehajtó képességekkel, Root inkább álmodozó művészkarakternek született, teli ötletekkel.

Közös művük volt az 1886-ban létesült *Rookery* irodaház. A homlokzaton megjelenő téglaszerkezet és kőburkolat a késői historizáló részleteknek adott lehetőséget. Következő tervük a *Monadnock* épület, 1891-ben, az utolsó tömör falas magasháznak számított a maga tizenöt emeletével. A híres *Reliance* épület 1895-ben épült. A korábbi öt szint 1895-ben tizenöt szintre egészült ki. Root korai halála után *Charles B. Atwood* (1848-1895) fejezte be. Az acélváz épület homlokzatán a terrakotta és az üveg dominált.

A századfordulós chicagói építészet legjelentősebb képviselője a bostoni születésű *Louis Henri Sullivan* (1856-1924) is Jenney irodájában kezdett. Fiatalon, 1872-ben került Chicagóba és a Massachusetts Institut of Technology-n kezdett tanulni. 1874-ben, Párizsban az École des Beaux-Arts-on folytatta tanulmányait. Később a francia *Joseph Auguste Emile Vaudremer* (1829-1914) irodájában is dolgozott, aki egész életében a historikus ideáloknak élt. A párizsi École des Beaux-Arts számos amerikai építész indított el pályáján. Sullivan mellett még *Richard Morris Hunt* (1827-1895) is ott végzett, aki 1857-ben, az Amerikai Építészeti Intézet (AIA) alapítói között volt és élete végéig a formagazdag historizmus művelőjeként tartották számon. A francia késői historizmus fellegvárának további tanítványai voltak, az ismert Henry Hobson Richardson (1838-1886), Charles Follen McKim (1847-1909) és még sokan mások.

Sullivan 1879 után a weimari származású *Dankmar Adler* (1844-1900) irodájába került és több közös művet alkottak. Az 1886. és 1889. között épült chicagói *Auditorium* épület, előadóterem, szálló és irodaház volt egyszerre. A homlokzata sok vonásában emlékeztetett Richardson megoldásaira, hiszen a szinteket átfogó, íves nyílások a hagyományos épületformálást akarták követni. Alaprajza tisztán és ésszerűen szerkesztett volt. A belsőben Sullivan is korszerűbb tudott lenni. A homlokzati tervezés csak lassan szakadt el a történeti hagyományoktól. Ahogy ez a richardsoni életműből is kitűnt, csak kis lépésekkel lehetett a magasházak diktálta építészet esztétikai igényeinek eleget tenni. Adler és Sullivan további épületei, mint az 1891-ben, St. Louis-ba épült *Wainwright* épület, majd 1894. után, Buffalo-ba tervezett *Guaranty Trust* irodaház, az egyre magasabb épület és a hagyományos homlokzatszerkesztés ellentmondásait hordozták.

Az ismert hármas homlokzattagolás új funkcionális tartalmat kapott. A földhöz közeli szinteket, a közbensőket és a legfelső emeleket nemcsak más feladatokkal látták el, hanem homlokzati megjelenésük is más lett. Az alsó részen vagy alárendeltebb, vagy az utca forgalmához jobban kapcsolódó funkciók helyezkedtek el. A felettük lévő, szinte bármeddig sorolható emeletek, homogén homlokzati megjelenésükkel az egykori palotahomlokzat típus közbenső, legfontosabb részét képviselték. Legfelül, a magasházaknál elengedhetetlen gépészeti szint zárta le homlokzati szempontból az épületet.

Ezek után Sullivan különvált Adlertől és egyedül folytatta tevékenységét. Elméleti munkáiban a forma és a funkció összefüggéseit vizsgálta. 1892-ben megjelent, "*Ornament in Architecture*" című művében írta, hogy az ornamentika nem szükséges. Bár a kortárs, angol Voysey is ugyanazt vallotta, de Sullivan gondolatmenete tőle független volt. 1901-ben, "*Kindergarten Chats*" című írásában a gyermeki szem elfogulatlanságára hivatkozott, amikor az épület formai megjelenéséről van szó. A funkciót követi a forma, jelentette ki, de ez a sullivani értelmezésben nem a funkció kihangsúlyozását, építészeti szerepvállalását jelentette, hanem - szerinte - a funkció, szerkezet és forma közötti összhang volt a fontos. Ő volt az organikus építészet egyik felvetője is. A korábban a Schlesinger & Mayer, később a *Carson, Pirie, Scott* néven ismert áruház, 1899-ben chicagói Madison Street-en öntötte tárgyi valóságba Sullivan elveit. A később Burnham által kiegészített épület a modern építészet korai példája lett. Sullivan irodájában dolgozott, 1887 és 1893 között, *Frank Lloyd Wright* (1869-1948) is, az amerikai modern építészet egyik legnagyobb alakja.

Az 1893. évi chicagói világkiállítás után, amerikában - rövid időre - ismét az európai eklektika terjedt el, de az amerikai premodern építészekről elnevezett chicagói iskola eredményei révén a modern építészet az Egyesült Államokban is létrejött. A premodern korszak európai és amerikai jellemzője volt, hogy néhány műhely, vezető személyiség hatása kellett az építészet átalakításához. Jenney és Sullivan, majd Wright, Behrens és Gropius, Perret és Le Corbusier szakmai kapcsolata jelentette a biztos átmenetet a premodern és a modern között. Bár a

historizálás igénye azóta is többször felmerült, de a több mint százötven évig tartó historizmus végérvényesen megszűnt. A kialakuló polgári társadalom korai, történeti hivatkozásokra épült építészeti eszköztárát felváltotta a fejlett polgári társadalom korszerűbb, átfogóbb és mélyrehatóbb gondolatvilága.

Melléklet

Időrendi tábla (ábra)

Irodalom

- Aradi Nóra: A századvég és a századelő, in.: A Művészet Története, Corvina, Budapest, 1988.
- Beard, Geoffrey: The work of Robert Adam, John Bartholomew & Son Ltd. Edinburgh, 1978.
- Benevolo, Leonardo: Storia dell'architettura moderna, I-II kötet, Laterza Kiadó, Bari, 1960.
- Benevolo, Leonardo: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, Callway, München, 1964.
- Berend T. Iván et all. A magyar századforduló, 1896-1914, Corvina, Budapest, 1997.
- Borsi, Franco; Godoli, Ezio: Paris 1900, Marc Vocaer, Bruxelles, 1976.
- Boullée, Etienne-Louis: Az építészet Poézise, Corvina, Budapest, 1985.
- Braham, Allan: The architecture of the french enlightenment, Thomas and Hudson, London, 1989.
- Collins, Peter: Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950, London, 1965.
- De Fusco, Renato: Storia dell'architettura contemporanea, Laterza Kiadó, Róma-Bari, 1982.
- Déry Attila, Merényi Ferenc: Magyar Építészet 1867-1945, Urbino Kft. Budapest, 2000.
- Frampton, Kenneth: Modern Architecture: a Critical History, Thames and Hudson, London, 1980.
- Frampton, Kenneth: Storia dell'architettura moderna, Zanichelli, Bologna, 1982.
- Frampton, Kenneth; Futagawa, Yukio : Modern Architecture, 1851-1919, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1983.
- Giedion, Sigfried: Space, Time and Architecture, Harvard University Press, Cambridge, Mass., USA, 1941, 1954.
- Giedion, Sigfried: Spazio, tempo ed architettura, Hoepli, Milánó, 1965.
- Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur, Ravensburg, 1965.
- Goldzamt, Edmund: William Morris und die siozialen Ursprünge der modernen Architektur, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1976.
- Hitchcock, Henry-Russel: Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries, The Pelican History of Art, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex, 1958.
- Hofmann, Werner; Kultermann Udo: Moderne Architecture in Colour, London, 1970.
- Hunt, William Dudley: Encyclopedia of American Architecture, McGraw-Hill Book Company, New York, 1980.
- Janson H. W. et all. Nineteenth and twentieth century architecture, Garland Publishing Inc., New York & London, 1976.
- Joedike, Jürgen: Modern építészettörténet, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1961.
- Kalmeim, wend Graf, Levey, Michael: Art and Architecture of the eighteenth century in France, Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex., 1972.
- Kaufmann, Emil: Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der Autonomer Architektur, Verlag Dr. Rolf Passer, Leipzig-Wien, 1933.
- Klein Rudolf: Jožé Plečnik, Akadémiai Kiadó, Bp. 1992.
- Kubinszky Mihály: Otto Wagner, Akadémia Kiadó, Bp. 1988.
- Major Máté: Építészettörténet, III. Kötet, Műszaki Könyvkiadó, Bp., 1960.
- Marosi Ernő: Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Corvina kiadó, Bp., 1976.
- Merényi Ferenc: Romantikus és eklektikus építészet, Gondolat - Képzőművészeti Alap, Budapest, 1959.
- Merényi Ferenc: Magyar építészet 1867-1967, Műszaki Könyvkiadó, Bp.,

1969., 1970

Middleton, Robin, Watkin, David J.: Architektur der Neuzeit, Stuttgart, 1977.

Mignot, Claude: L'Architecture au XIXe siècle, Office du Livre, Fribourg, 1983.

Mignot, Claude: Architecture of the Nineteenth Century in Europe, Rizzoli International Publications, Inc., New York, 1984.

Mignot, Claude: Architektur des 19. Jahrhunderts. Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1994.

Morant, Henry de: Az iparművészet története a kezdetektől napjainkig, Corvina, Budapest, 1975.

Moravánszky Ákos: Építészet az Osztrák - Magyar Monarchiában, 1867-1918, Corvina, Budapest., 1988.

Moravánszky Ákos: Die Architektur der Donaumonarchie 1867-1918, Corvina/Verlag Ernst und Sohn, Budapest/Berlin, 1988.

Németh Lajos: A XIX. Század művészete. A historizmustól a szecesszióig, Corvina, Budapest, 1974.

Pamer Nóra: Art Nouveau a belga építészetben, Műszaki könyvkiadó, Budapest, 1979.

Paulsson, Thomas: Scandinavian Architecture, Leonard Hill Books Ltd., London, 1958.

Pevsner, Nikolaus: A history of building Types, Thames and Hudson, London, 1976.

Pevsner, Nikolaus: Az európai építészet története. Nyugat-Európa építészete a X. századtól a XX. századig. Corvina, Budapest, 1972.

Pevsner, Nikolaus: A modern formatervezés úttörői, Gondolat, Budapest, 1977.

Pogány Frigyes: Párizs. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1965.

Poisson, Michel: Paris. Monuments un guide illustré par plus de 1000 dessins, Minerva, Genève, 1998.

Pók Lajos: A szecesszió. Gondolat könyvkiadó, Budapest, 1972.

Patetta, Luciano: L'architettura dell'Ecllettismo, fonti, teorie, modelli, 1750-1900, Gabriele Mazzotta, 1975

Poulsson, Christine: William Morris, The Apple Press, London, 1989.

Paulsson, Thomas: Scandinavian Architecture, Leonard Hill Ltd., 1958

Puttemans, Pierre: Histoire de l'architecture en Belgique, Marc Vokaer, Bruxelles, 1984.

Rados Jenő: Magyar építészettörténet, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1971.

Raeburn, Michael: Architecture of the western World, Orbis Publishing Ltd., London, 1980.

Ragon, Michel: Histoire mondiale de l'architecture e de l'urbanisme modernes, Casterman, Tournai 1971-1972.

Ragon, Michel: Storia dell'architettura e dell'urbnistica moderne, I-III., Editori Riuniti, Róma, 1974.

Robertson, Pamela: Charles Rennie Mackintosh, The University of Glasgow, 1990.

Rejanyin, M. I.: Pamjatnyiki ruszkova zodcsesztva, Goszudarsztvennoje izdatyelsztvo aehitekturi i gradosztroityelsztva, Moszkva, 1950.

Ruffinière du Prey, Pierre de la: John Soane, The making of an architect, The University of Chicago, 1982.

Sármány Ilona: Historizáló építészet az Osztrák-Magyar Monarchiában, Corvina Kiadó, Budapest, 1990.

Sekler, Eduard F.: Josef Hoffmann, Residenz Verlag, Wien, 1982.

Semboch, Klaus-Jürgen: Szecesszió, Taschen/Vince Kiadó, Budapest, 1995.

Schultze, Jürgen: Neunzehntes Jahrhundert, Holle Verlag, Baden-Baden, 1970.

Schultze, Jürgen: L'arte dell 'Ottocento, Rizzoli Editore, Milánó, 1971.

Sisa József és Wiebenson, Dora: Magyarország építészetének története, Vince Kiadó Budapest, 1998.

- Stery, Oldrich: Tschechoslowakische Architektur von der Ältesten Zeit bis zur Gegenwart Artia, Praha 1965
- Stroud, Dorothy: Sir John Soane architect, Faber and Faber, London, 1984.
- Summerson, John: Architecture in Britain 1530 ti 1830 (The Pelikan History of Art) Penguin Books, London, 1953.
- Summerson, John: Georgian London, Barrie & Jenkins Ltd., London, 1988.
- Summerson, John: The life and work of John Nash architect, George Allen & Unwin, London, 1980.
- Szentkirályi Zoltán: Az építészet világtörténete, II. Kötet, Képzőművészeti Alap, Budapest, 1980.
- Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco: Architettura contemporanea, Electa Editrice, Venezia, 1976.
- Thorndike, Joseph J.: Three centuries of notable american architects, Orbis Publishing, London, 1981.
- Tschudi Madsen, Stephan: Fortuna dell'Art Nouveau, Il Saggiatore kiad. , Milanó, 1967.
- Vámosy Ferenc: Korunk építésze, Gondolat Kiadó, 1974.
- Voss, Hans: Neunzehntes Jahrhundert, Umschau Verlag, Breidenstein KG, Frankfurt am Main, 1969.
- Voss, Hans: L'Ottocento, Görlich editore, Milánó, 1973.
- Wagner-Rieger, Renate: Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien, 1970.
- Wagner-Rieger, Renate, Krause, Walter: Historismus und Schlossbau, Prestel-Verlag, München, 1975.
- Ward, W. H.: The Architecture of the Renaissance in France Hacker Art Books, New York, 1976.
- Watkin, David, Mellinshoff, Tilman: German architecture and the classical ideal 1740-1840, Thames and Hudson London 1987.
- Whitten, Marcus, Koepfer Frederick: American Architecture 1607-1860, MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1984.
- Wingler, Hans M.: Gottfried Semper: Tudomány ipar és művészet valamint egyéb írások az építészeetről az iparművészeetről és a művészeeti oktatásról. Corvina, Budapest, 1980.
- Winkler Oszkár: Bruno Taut, Akadémiai Kiadó, Bp. 1980.
- Zádor Anna: XIX. Század művészeete - klasszicizmus és romantika, Corvina, Budapest, 1976.
- Zerbst, Rainer: Antoni Gaudi, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln, 1997.
- Zevi, Bruno: Storia dell' architettura moderna, I: Spazi dell' Architettura moderna, a II.: Storia dell' architettura moderna; Einaudi, Torino, 1973.

Lexikonok, kézikönyvek:

- Emanuel, Muriel: Contemporary Architects, The Macmillan Press Ltd. kiad., London és Basingstoke, 1980.
- Genthon István, Zádor Anna: Művészeeti Lexikon, I-IV., Akadémiai Kiadó, Budapest, 1965-1968.
- Knaurs Lexikon der Moderner Baukunst, Droemersch Verlagsanstalt, München-Zürich, 1963.
- Dictionnaire de l'architecture moderne, Hazan, Párizs, 1964.
- Kubinszky Mihály: A modern építészeet lexikona, Műszaki Könyvkiadó, Budapest, 1976.
- Major Máté: Építészeettörténeteeti és építészeetelméleti értelmező szótár, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983. /
- Pevsner, Nikolaus - Fleming, John és Honour Hugh: A Dictionary of Architecture, Penguin Books Ltd., London, 1966.

Pevsner, Nikolaus - Fleming, John és Honour Hugh: Dizionario di Architettura, Giulio Einaudi, Torino, 1981.

Portoghesi, Paolo: Dizionario di Architettura e Urbanistica, I-VI., Istituto Editoriale Romano, 1968-1969.

Thieme, Ulrich; Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildender Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 1-37., Leipzig, 1907- 1950.

Vollmer, Hans: Allgemeine Lexikon der bildender Künstler des 20. Jahrhunderts, I-IV. Leipzig, 1953-1958.

Wasmuth, Günther: Lexikon der Baukunst, I-IV., 1929-1932,

Zádor Anna: Építészeti szakszótár, Corvina, Budapest, 1984.

Később készíthető:

Név- és tárgymutató

Képek forrása