

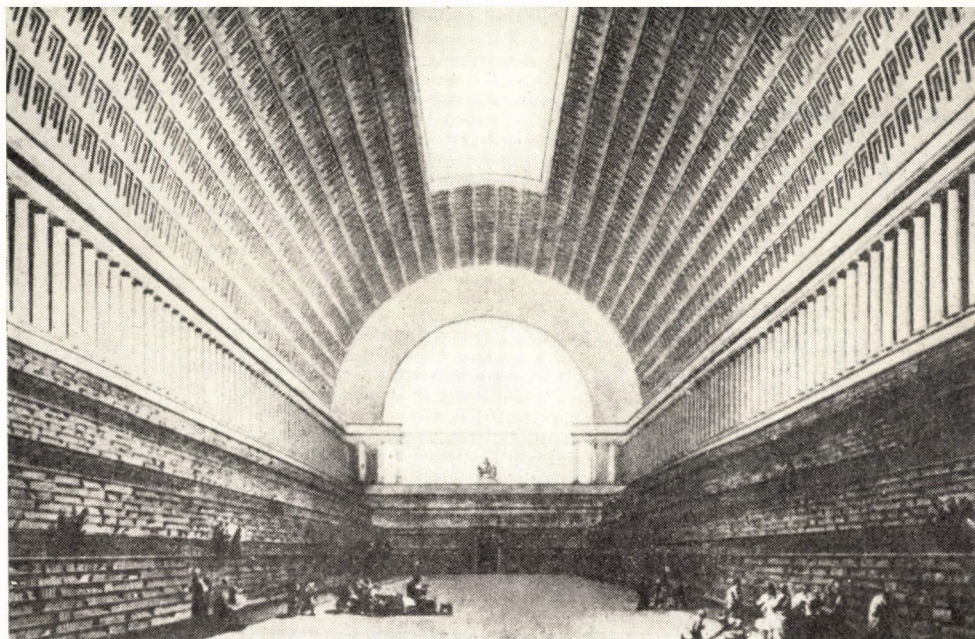
ZÁDOR ANNA, a művészettörténeti tudományok kandidátusa

A MAGYARORSZÁGI KLASSZICIZMUS KIALAKULÁSÁNAK EURÓPAI ELŐZMÉNYEI

A klasszicizmus művészetével, főleg építészetével foglalkozó kutatások az utóbbi két évtizedben megsokszorozódtak, és eredményeik folytán lényegesen megváltozott a stíluskorszak történelmi értékelése. Amíg korábban, a kutatás kezdeti stádiumában érthető egyszerűsítés miatt, elsősorban a megelőző barokk stíluskorszakhoz való viszonyát, ill. a mintaképül szolgáló „antik” művészettel való kapcsolatát kutatták, és nagyjában megelégedtek a morfológiai vizsgálattal, addig újabban mind jobban elmélyült a történelmi kutatás, amely az ízlésváltozás és a társadalmi igény összefüggéseit, sokszor küzdelmes módon jelentkező kapcsolatait kutatva, rábukkant a klasszicizmus stílusában — mint minden stílusban — jelentkező fejlődésnek, párhuzamosságnak, ellentmondásosságnak a fellépésére. Régi és új, tudatos és ösztönös, európai és nemzeti, hagyományos anyaghasználat és új anyaglehetőségek kibontakozása mutatja, hogy próbálkozásoktól és kísérletektől terhes korszak ez, amely sokféle módon tükrözi annak a nagy eszmei változásnak a kihatását, amit a felvilágosodás és a francia forradalom jelentett. Akár egy kérdés monografikus feldolgozásával, akár nagyobb összefüggések megvilágításával foglalkoztak ezek a kutatások, céljuk egy volt: minél mélyebben megismerni, minél élesebben megvilágítani azt az utat és módot, ahogyan a múlt a jelenbe torkollik.

E cél elérése érdekében mindenekelőtt azokat a változásokat kellett behatóan vizsgálni, amelyek a XVIII. század második felében mindenütt, főleg azonban a nagy művészeti fejlődésű országokban megfigyelhetők voltak, noha sokféleképp jelentkeztek. Az így nyert eredmények korántsem mutatták annyira eltérőnek azt a fejlődést, ami 1800 előtt és után, a különféle előzmények folytán más és más úton továbbhaladó egyes országokban végbement. Végül — és elsősorban itt kapcsolódik a magyar kutatás az előbbiekhöz —, az új megismerések révén foghatóbbá vált azoknak a területeknek eltérő ütemű és menetű fejlődése, ahol a társadalmi-gazdasági haladás lassúbb, az építészeti felvirágzás lehetősége viszont a klasszicizmus korában kedvezőbb volt.

A XVIII. század második felének európai építészetét kutatva, egyik felfedezészámba vehető megismerés az ún. forradalmi építészek csoportjához fűződik. E francia mesterek elnevezésüket nem a forradalomban való részvételüknek köszönhetik, hanem építészetük új felfogásának, amely az előzményekhez képest forradalmi változást mutat. A csoport legjellegzetesebb tagja Jean Nicolas Ledoux (1736—1806), aki társaival egyetemben François



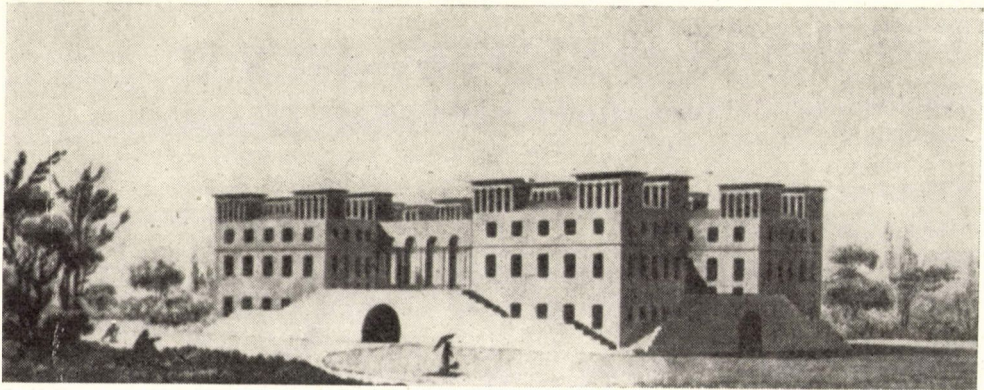
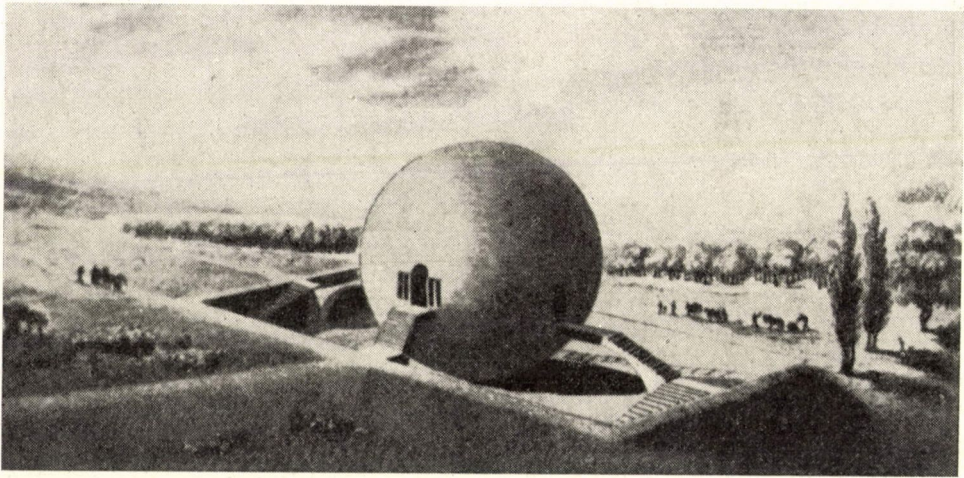
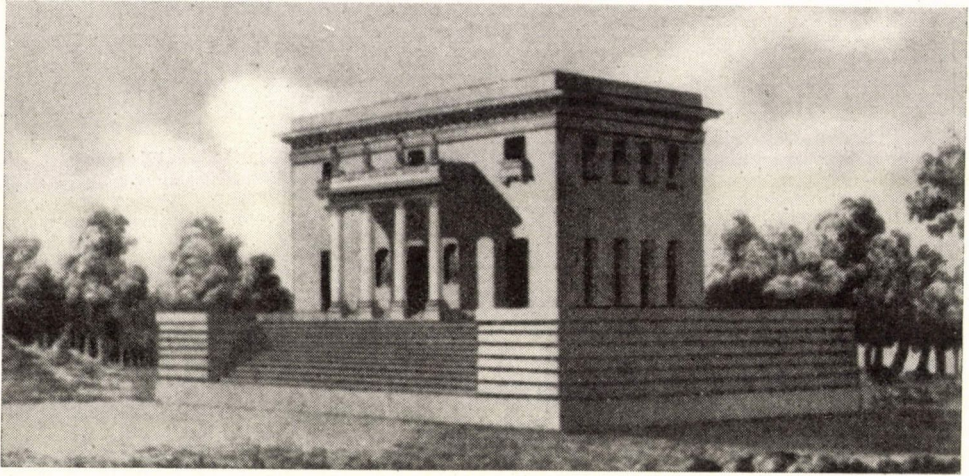
1. ábra. Boullée : Könyvtárterem terve a párisi Bibliothègue Nationale bővítéséhez

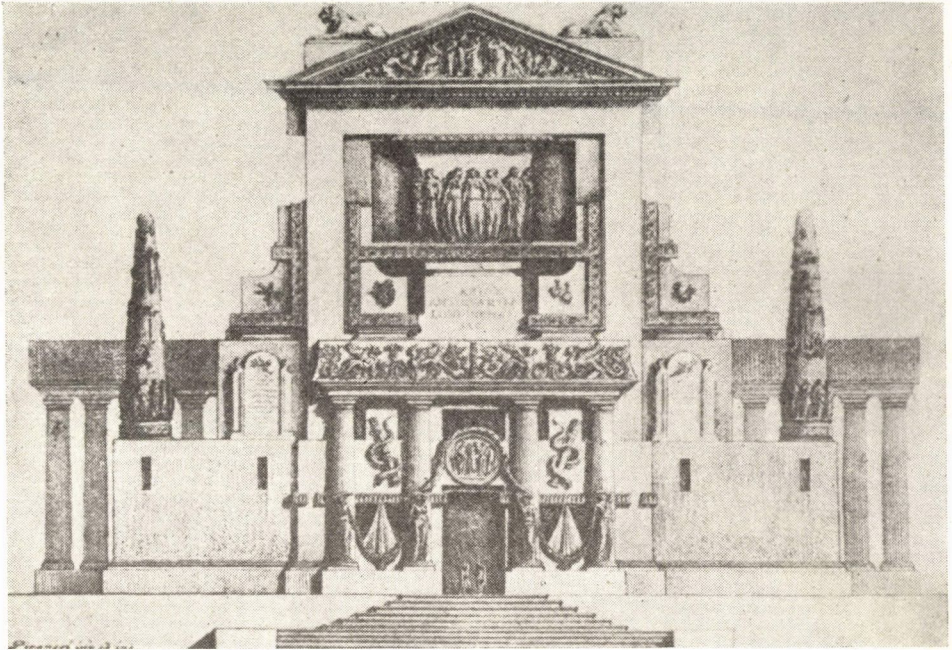
Blondel tanaiból indult ki. Terveiket a mindenáron kifejezni akarás fűti, egyénit és általánosat jelentsen az építészet, amely új legyen, más legyen, mint ami eddig volt. Az új kifejezést szolgáló formák keresése vezeti őket az elemi geometriához, a síma formák és felületek hatásának érvényesítéséhez. Zárt épülettömb, szigorú ritmus, dísztelen nyílások, puritán komorság mellett jóleső arányok mozdítják elő, hogy az építészet a Ledoux számára legfontosabbat, a „signification sociale”-t szolgálja. E felfogás értelmében minden épület a társadalmi rend tudatos kifejezője. Hogy ezt elérje, a legnagyobb egyszerűség párosul nála szinte döbbenetes monumentalitással, túlzott méretek a gömbforma már-már építészetellenes alkalmazásával. Az építészet autonómiáját eddig alig tapasztalt mértékben hangsúlyozó gondolatok jutnak kifejezésre akár egyes épületek, akár nagyobb együttesek terveiben. Új igényeket kielégítő, új feladatok várnak megoldásra, egységes terv szerint építendő bányaváros, nagy befogadóképességű raktárak, több család részére épült egyetlen épület, amely megtartja még az elkülönített önálló ház előnyeit. Az új feladatok megoldásához Ledoux nem használja a régóta alkalmazott, elúnt formákat. Fokozott anyagszerűség, világosan felismerhető, önmagukban befejezett formák „union libre des blocs indépendants” az eszmény, amiben a felvilágosodás racionalizmusának hatása is felismerhető. De ezen kívül e művek telve vannak mély szim-

2. ábra. Ledoux: A Jarnac-ház ⇒

3. ábra. Ledoux: Mezőgazdasági raktár terve

4. ábra. Ledoux: Négy család háza





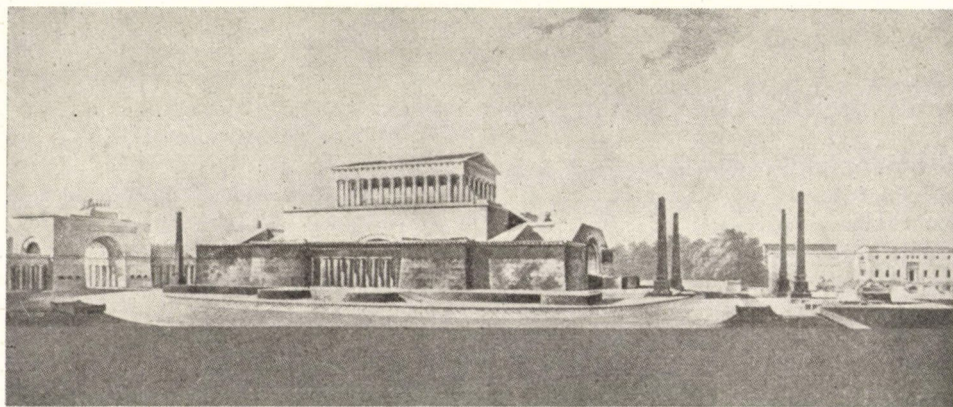
5. ábra. Piranesi: Vignette

bólizmussal, a fantasztikum határát sokszor súroló jelentéssel, az „architecture parlante” kezdeteivel, amiben a kor utópisztikus filozófusainak hatását is kitapinthatjuk. A fokozott szenvedélyesség és a mindenáron újat nyújtani akarás tünete a társadalomban ekkor élő elégedetlenségnek, tünete annak a feszítőerőnek, amely Franciaországban forradalmat robbantott ki. Hiába gúnyolják kortársak és utódok e „megalomania”-t, hiába válik divatos gúnyná a mértani idomokból szerkesztett Vénusz alakja, amely még az emigráns De la Motte noszvaji kastélyának lépcsőházáig is eljut. Mégis jellegzetesen tükrözi racionalizmus és romantika sajátos kettősségét, főleg azonban az építészet tagadhatatlan szupremáciáját, s ennek következtében a társművészetek alárendelt, sokszor mellőzött szerepét. Mindez mögött pedig az a lényeges változás is felismerhető, amely a természetet nemcsak a természethűben, hanem az eszme világosságában, a formák racionalizmusában találja meg, azaz abban a belső logikában, amely már távol esik a barokk felfogás organikus eszményétől.

Bár az újnak és fantasztikusnak e szenvedélyes keresése, a geometriai formák iránti vonzódás legerősebben és minden túlzásával együtt a francia építészet körében jelentkezik, nem csupán ott, hanem másutt is fellelhető. Ez érthető is, hiszen a fejlődés alapeszméinek azonossága másutt is hasonló, gyakran azonos jelenségeket teremtett. Az olasz építészet területén e tekintetben elsősorban Piranesi nyer új jelentőséget. Nála is egyszerre lép fel a fantasztikus gazdag szövevénye a geometrikus formák előszeretetével, minden újnak bátor alkalmazása és ugyanakkor az antik emlékek már-már régészeti hűségű

ábrázolása. Mindezek a vonások elsősorban Piranesi metszeteit és nem a kivitelre került kevés számú műveit jellemzik. De épp a metszettek biztosítják a gyors és széleskörű elterjedést, amint ez Ledoux és társainak esetében is tapasztalható. Piranesi jelentősége nagyobb, művei vonzóbbak, népszerűségét nemcsak metszeteinek nagy száma és gondolatkeltő mivolta biztosította, hanem tanítványainak — a közvetleneknek és a nem közvetleneknek — népes tábora is. E tanítványok közt ott találjuk például a XVIII. századi Róma nagy városrendezőjét, Giuseppe Valadiert, a Piazza Popolo tervezőjét. Valadier tanítványai közé tartozik viszont az a Giuseppe Piermarini, aki a lombardiai klasszicizmus legjelentősebb alakja, a milánói Scala színház és a Palazzo Belgioioso alkotója, egyben Leopoldo Pollak, a mi Polláck Mihályunk bátyjának és mesterének tanára. Ez is egyike tehát azoknak a szálaknak, amelyek az olasz fejlődést a magyarorszáigival egybefűzik. Valadier maga viszont igen erős kapcsolatban látszik lenni Ledoux-val és társaival. Terveiket főleg Percier és Fontaine, a római Accademia di San Luca tagjai révén ismerte, sőt a Ledoux tanítvány Durand hatása is erősen érződik elgondolásain. De az úgynevezett forradalmi építészek hatása nemcsak Olaszországban talál visszhangra vagy lel rokon követésekre. Jóformán mindenhová eljutott ez az új felfogás. Elég talán megemlíteni, hogy Ledoux főművét az orosz cárnak ajánlotta, rajzai és metszetei még életében az Ermitage gyűjteményébe kerültek és ma is ott vannak. A Ledoux követői közé tartozó Thomas de Thomon pedig — aki hazánkban áthaladva megy a cári udvarba és ott a legnagyobb építészek közé emelkedik — a Néva partján épített Tőzsde épületével nemcsak a forradalmi építészet felfogásának egyik legsikerültebb alkotását teremti meg, hanem e művével az európai klasszicizmus egyik legérdekesebb példáját hozta létre.

E felfogás a német építészetben is talajra lelt, még pedig elsősorban Friedrich Gilly (1772—1800) személye révén. Ez a francia származású fiatalon elhalt tehetséges építész, akinek alig néhány műve került kivitelre és ezek sem igen maradtak ránk, mind felfogásának újszerűsége, mind alkotásainak nagyszabású monumentalitása révén a kor legjobbjai közé sorolható. A tervalkotás egyszerű, geometriai alakzatai csak úgy szerepelnek nála, mint a formák



6. ábra. Fr. Gilly: Nagy Frigyes emlékművének terve

sztereometriája, a nagy méret és az egyszerűségében is monumentális hatás. Duzzadó tömegesség helyett a fal síkszerűségének, de ugyanakkor funkciójának erőteljes érzetése. E tulajdonságokon kívül — amelyek elsősorban a berlini színház tervében, valamint a Nagy Frigyes síremlékeként tervezett nagyszabású együttesben bontakoznak ki — jelentkeznek nála olyan, a német klasszicizmusra általában jellemző és a franciától idegenebb vonások, mint a formák éles plaszticitása, a világos konturhatás kedvelése és ehhez hasonló mozzanatok. Az épület külső megjelenítése Gilly szerint elsősorban azt az eszmét fejezte ki, amelynek hirdetésére hivatott. Ez biztosítja a kapcsolatot a külső kiképzése és a belső alakítása között. A kifejezésnek ez a fontossága eredményezi — az épület keltette érzések ébredésén túl —, hogy egyes formákhoz vagy elemekhez bizonyos meghatározott jelentéstartalom kapcsolódik. Így válik pl. a dór oszlop a komolyság, a megrendülés kifejezőjévé. Az egyetemes szépség érvényéhez — amit az antik elem biztosított — csatlakozik és azt áthatja a céltól és hangulattól függő szépség mozzanata, ami egyaránt vezet — Gilly esetében is — egyrészt az említett „forradalmi klasszicizmushoz”, másrészt bizonyos romantikus érzésvilág felkeltéséhez, ami sokfelé, a német művészetben is, a gótika iránti megértéshez és fogékonysághoz, általában a múlt eszményesítéséhez járult hozzá.

A klasszicizmus eme ellentétei, amelyek az abszolút és örökérvényű szépség keresése közben az érzésvilág felkeltésének, az egyéni kifejezés fokozásának törekvésehez vezettek, fellelhetők tehát a korai klasszicizmus képviselőinél, akár francia, akár olasz, vagy német alkotásokat figyelünk is meg. Természetesen az ellentétek közül az érvényesül erősebben, ami az illető terület művészi hagyományainak, egész társadalmi-történelmi fejlődésének a legjobban megfelel, helyesebben aszerint változik, hogy e nagy lendülettel haladó fejlődés melyik irány lehetőségeit erősíti, vagy gyöngíti. E mély ellentétekből fakad, hogy a korai — a XVIII. sz. utolsó harmadára eső — európai klasszicizmus, amely az igazi, a valódi, a természeti szép megragadására törekszik, ezt az alapjában elvont eszményt — a NATURA-t — egyaránt megtalálni véli Homerosban és Shakespeare-ben, a dór oszloprendben és Michelangelóban. Objektív valóság és szubjektív élmény e tudatossá nem vált ellentétéből fakadnak mindazok a tünetek, amelyeket a kutatók hol válságtünetnek, hol utópisztikusoknak neveznek.

E kérdés további boncolása itt nem foglalkoztathat minket. Mint következményt összegezhetjük, először, hogy igazodást, támaszt a múltban keresnek, még ha ettől oly távol állnak is, mint pl. Ledoux és társai. Másodsor, megállapítható az is, hogy e korai stádiumban a klasszicizmus, azaz antikos és az ettől eltérő, azaz romantikus-középkorias korántsem olyan élesen különvált ellentétek, mint aminők a fejlődés folyamán alakultak.

A további lépések előtt szükséges emlékezetünkbe idézni, hogy mennyire ismerhette egyáltalán ez a kor a múlt és különösképp az antik művészet emlékeit. Ha csak nagyjában tekintjük át ezt a kérdést, akkor is — a XVIII. századi kiadványok, források alapján — kitűnik, hogy általában igen kevésé ismerték akár az antik, akár a középkori építészet fejlődését, datálási kérdésekkel egyáltalán nem foglalkoztak. Minden, ami az antikvitáshoz tartozik, számukra általában klasszikus és épp így minden, ami nem antik: gótikus. Ma már pontosan tudjuk, hogy a gótizálás korában meginduló — illetőleg a mindig továbbélő — középkori hagyomány válik ekkor viruló hatóerővé, hamarabb semmint a gótikus emlékek megismerése elkezdődött volna. Talán



7. ábra. Soane: Templomtervek különféle stílusokban

mindebből a bizonytalanságból, a fejlődés tisztázatlanságából fakad, hogy az antiknak is, a középkornak is elsősorban a késői, az érett szakaszai válnak mintaképpé és nem a fejlődés felfelé ívelése.

Ezt előrebocsátva foglalkozunk röviden a klasszicizmus korszaka másik jellegzetes áramlatával, a középkoriasság jelentkezésével, mégpedig a legnagyobb virágzást mutató területen: Angliával. Itt a gótika folyamatos továbbélése szinte hiánytalanul nyomon kísérhető. Még az angol barokk építészeti legnagyobb képviselője, Wren sem vonhatta ki magát az alól az iratlan törvény alól, hogy bizonyos építészeti feladatok — pl. collegek és azok templomai — csakis gótikus stílusban oldhatók meg. Így pl. 1681-ben — tehát a virágzó barokk korszakában — gótikus stílusban tervezi az oxfordi Christ Church College Tom Towerét. Ettől a, mondjuk, hagyományos gótikától a XVIII. századi angliai gótizálás lényegesen különbözik. Nemcsak azért, mert a nagyjában barokk épületekre kerülnek bizonyos gótizáló elemek, hiszen erre az angol barokk minden nagy képviselőjénél találunk példát, hanem a század közepétől kezdve új művek keletkeznek e szerintük „izgalmas” stílusban, amely a különöset, a szabálytalant, az egyénit dicsőíti, és a roman noir (gothic novel, romano gothico) irodalmi műfaját az építészetben érvényesítve, erős érzelmi telítettségű építészeti felfogást indít útjára. Hogy ezek az alkotások sem felépítésükben, sem alaprajzukban, sem szerkezetükben, sem anyagfelhasználásukban nem követik a gótika valamely meghatározható mintaképet: ma már világosan tudjuk. Nem tudják és nem is kívánják követni az igazi gótikát, hiszen az a meggyőződésük, hogy jobbat, szebbet, megfelelőbbet tudnak teremteni, mint a gótika. Jellegzetesen mutatja ezt Batty Langley 1742-ben közzétett metszetgyűjteménye (Gothic Architecture Improved by Rules and Proportions), ahol javított, mondhatnánk: korszerűsített, a jelennel „egyenrangúsított” gótikát

ajánl. Ennek a sajátos keverék-gótikának a szülöttje az első „középkorias” épület, a híressé vált Strawberry Hill is (1748—1764). A középkornak ez a lelkes propagálása — mert szinte annak nevezhetnénk — egyáltalán nem tartja vissza a művészet iránti érdeklődőket, elsősorban az angolokat, hogy az olasz félsziget emlékeit tanulmányozva akár az antik, akár Palladio művészetének lelkes híveivé váljanak. Ezt a nagyszámú metszetekkel gazdagított kiadványok, pl. William Chambers, Robert Morris, Stuart és Rivett és társaik művei mutatják. Sőt épp ekkor válik szinte kötelező tanulmányúttá, egy főúr jól-neveltségéhez tartozó társadalmi kötelezettséggé az itáliai „Grand Tour”, amelynek festészeti emlékeit épp 1958 nyarán a norwichi kastély-múzeumban rendezett kiállítás tárta az érdeklődők elé eddig nem ismert gazdagságban.

Antikos és középkorias együtt szereplése, sokszor egyazon mester által történő felhasználása, sőt lelkes írásbeli propagálása arra vall, hogy az izlésváltásnak a társadalom fejlődésében mélyen rejlő gyökere van. Ebben a folyamatban egyszerre érvényesül két tényező: az egyik, amely az „igazi építészeti” eléréséhez nyújt útmutatást, miként minden, többé-kevésbé gyakorlati célból készített építészeti traktátum a renaissance óta. A lényeges eltérés a korábbiaktól nem abban rejlik, hogy kiszélesítve a lehető mintaképek körét, az antikon és Palladion kívül eddig alig szereplő népek — egyiptomiak, etruszok — vagy korok — pl. a gótika — művészetét is segítségül hívják. A lényeges eltérés abban a másik tényezőben rejlik, amely az élő építészeti tisztázottságát, egyértelműségét nem látja biztosítotttnak, és ezért mintaképet keres, lehetőleg egyetlen irányt megjelölve, ahonnan ez a mintakép vehető és veendő. A jelennel szemben ilyképp megmutatkozó bizonytalanság és elégedetlenség negatív tényezőjéhez járul pozitív tényezőként az újnak, a szokatlannak a keresése. Az első tájkertekkel, az ún. angol kertekkel együtt megjelennek a fantasztikus kerti házak vagy díszek, a kínai pagodák, a gótikus romok és hasonló, mind megszokottabbá váló „díszítőelemek”.

Mindez újból megerősíti, hogy a klasszicizmus kezdeteikor a romantika csírái is erősen élnek, sőt bizonyítja azt is, hogy a klasszicizmus, mint az európai stílusfejlődés mindegyik nagy korszaka, az előzményekből fejlődve, az egymással párhuzamos, egymást keresztező vagy egymással küzdő törekvések közül azt fogja győzelemhez juttatni, ami a fejlődés legszélesebb igényeinek megfelel.

A stílusfejlődésnek ez a századokon át megfigyelhető összefüggése, az általános társadalmi fejlődést követő ritmusa még tapinthatóbbá válik, ha egységként tekintjük azokat a századokat, amelyek a középkori gótikától az újraélesztett gótikáig vezetnek. Ez a szemlélet főleg az angol kutatásban vált gyümölcsözővé. Nagy általánosságban összegezve az 1400—1800-ig tartó fejlődést, oly korszak áll előttünk, amelynek vezető eszméje a humanizmus, amelyben a reneszánsz vívmányok uralma — erős formai és felfogásbeli változások ellenére — mindvégig fennáll. A kitűzött feladatok konkrét igényből táplálkoznak, tervezésük a megvalósulás igényével történik. Mindez — ha nem is egyszerre — a gótizálás fellépésekor megszűnik. Hirdetik az újat — noha a múlt öröksége erősen tovább él, az új feladatokat kívánják megoldani, de nem foglalóznak az építészeti elgondolás legfontosabb tényezőjével, a megvalósíthatóság kérdésével. Nemcsak a francia, a német és a többi terület úgynevezett forradalmi klasszicista mestereinek tervei nyújtanak erre példát, hanem azok a mindnagyobb számban megjelenő tervgyűjtemények is, amelyek a múzeum vagy a palota stb. tervét azaz mintáját adják, a megrendelő és

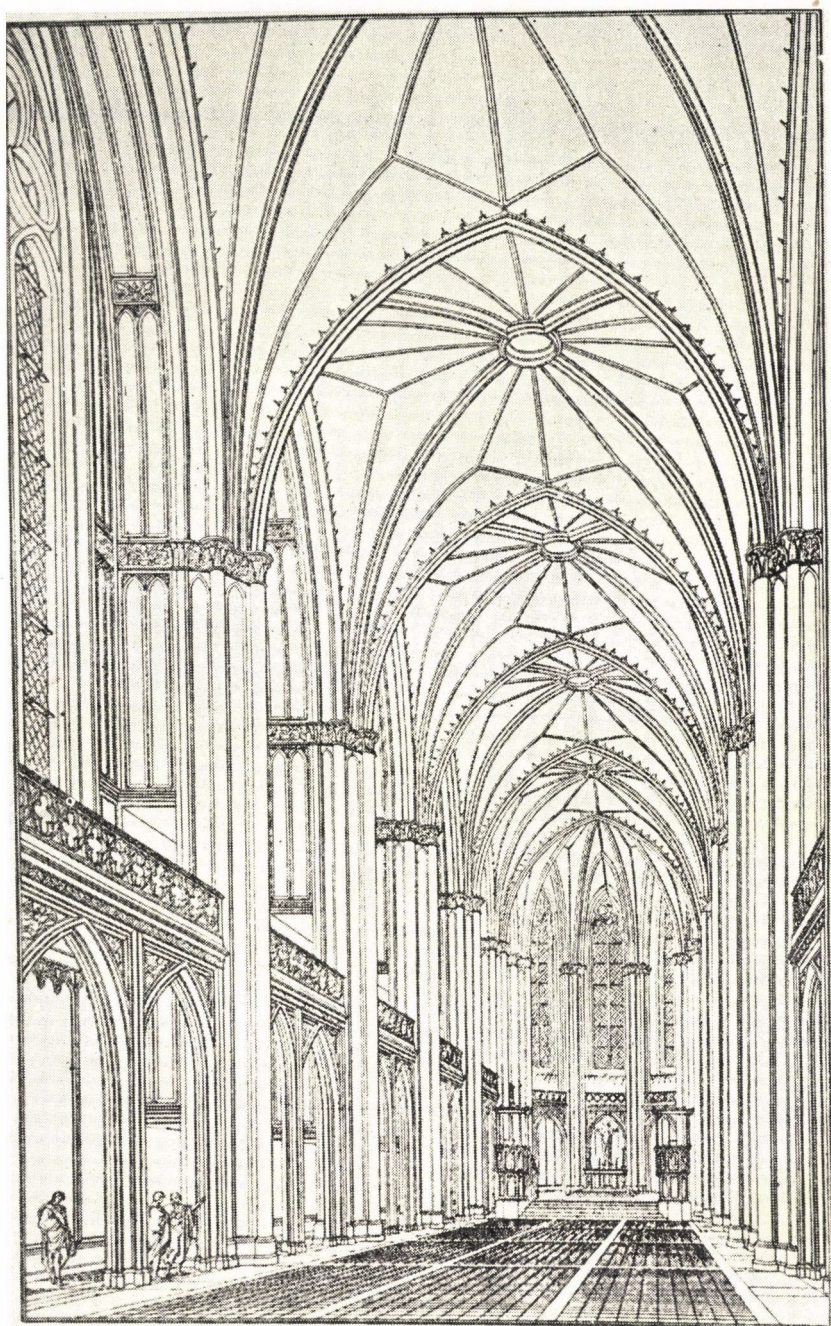
a kivitelező izlésére bízva, hogy mindebből mikor, mit, hol és hogyan valósít meg. Nem hiába érezte ezt a nagy változást forradalomnak már Robert Adam is a XVIII. század közepén.

Hogy e változásnak minő gyakorlati következményei voltak, és ezekből milyen további következmények fakadtak, amíg nagyjában 100 év alatt, a kontinensen elsősorban 1800 és 1850 között, az antikizálás háttérbeszorításával diadalmaskodott a középkoriasság: ennek részletezése itt mellőzhető. Elég arra célozni, hogy megfelelő gótikus formákban járatos kőfaragó éppúgy nem állt rendelkezésre, mint tervező sem, és az első „gótikus” művek, amelyek megvalósultak, külsőségesen alkalmazott dekorációként használnak gótizáló elemeket. Így válnak a részletformák túlzottan fontossá, táplálva azt az antiquarius érdeklődést, amely fokozatosan áthatja az építészképzést és — a XIX. sz. második harmadától vagy közepétől kezdve — az akadémikus gótizálás, helyesebben historizálás gyakorlatához vezetnek. Ekkor válnak valóban egymás ellenpólusaivá az „antikos” és a „középkorias”. Amíg az első mindinkább felveszi a „pogány” stílus jellegét és tartalmát, addig a középkorias válik a kifejezetten „keresztény” stílussá. Így lehetséges, hogy Angliában a XIX. sz. elejének nagy egyházi mozgalmát irányító Church Building Society 1818-tól kezdve több száz templomot épített gótizáló stílusban. A vallási közönyösség ellen folytatott eme harcban, a korán nemzetté vált Angliában, fel sem merül ekkor még a „nemzeti” tényező hangsúlyozása. Viszont a nemzetté válás küzdelmei között harcoló Németországban a legnagyobb klasszicista építész, Schinkel tervei között azért és akkor találunk gótikus stílust követőket, amikor ezzel a nemzeti múlt iránti adót kívánja leróni.

De akár nemzeti érzés, akár vallásos direktíva: a gótizálás mélyén mindenütt és mind erőteljesebben rejtőzik valami erkölcsi igény: Barry — a londoni parlament építője — etikusnak nevezi műve stílusát, Ruskin — Velence köveiben — azért ócsárolja a renaissance-ot, mert pogánynak, erkölcstelennek érzi. Az erkölcsi igény belekeverése az építészet alkotásmódjának irányításába világosan mutatja azt a bizonytalanodást, a társadalmi fejlődésnek a művészetétől való eltávolodását, amelynek egyéb területeken is tanúi vagyunk a kialakuló kapitalizmus korában. E felfogás után már valóban csak az következett, hogy eldöntessék: melyik tehát a legjobb stílus, az egyedül követendő. Nem véletlen, hogy Heinrich Hübsch 1828-ban megjelent írása „In Welchem Style sollen wir bauen” címen jelent meg, világos jelölül annak, hogy a késői romantika és a korai historizmus hogyan folynak át egymásba.

Nem lehet terünk itt a renaissance-barokk korszakban továbbélő gótika nyomokkövetése Európa országainak különféle fejlődésében. Elegendő annak az összegezése, hogy ennek jelei — kisebb-nagyobb számban — mindenütt fellelhetők, még ha nem is találunk mindenütt olyan kimagasló tehetségű, sajátos úton haladó építész egyéniségeket, mint aminő a Cseh-Morva országban működő Santino Aichel volt.

A klasszicizmus — az antikizáló irány — az eddig jelzett párhuzamos ágak közül Európa-szerte mindenütt kialakul csakúgy, mint a középkoriasság, amelyet általában romantikus stílusnak neveznek. Eltérés részben a kezdet időpontjaiban mutatkozik, részben abban, hogy valamennyi vagy csak egyes fejlődési szakaszok mutathatók-e ki az egyes országokban. Ezért foglalkoztunk részletesebben azokkal a hiánytalan művészi fejlődésű, fejlettebb társadalmú országokkal, ahol ez a menet élesebben és ugrások-hiányok nélkül kimutatható. De kevésbé élesen, kevesebb példával alátámaszthatóan Németországban is



8. ábra. Schinkel : A Werder-templom belsejének terve gótikus stílusban.

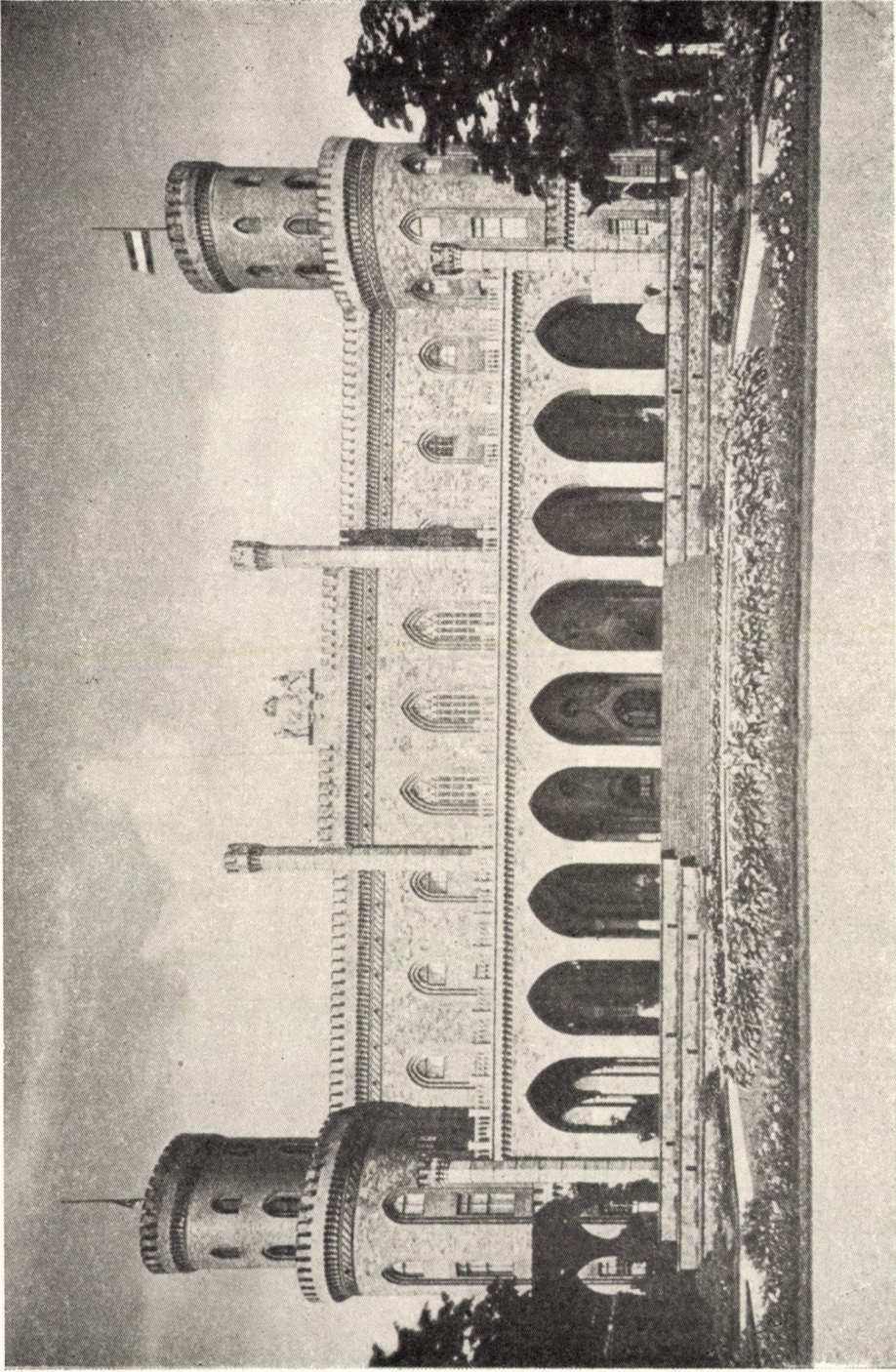


9. ábra. Schinkel: A Werder-templom belsejének terve renaissance stílusban

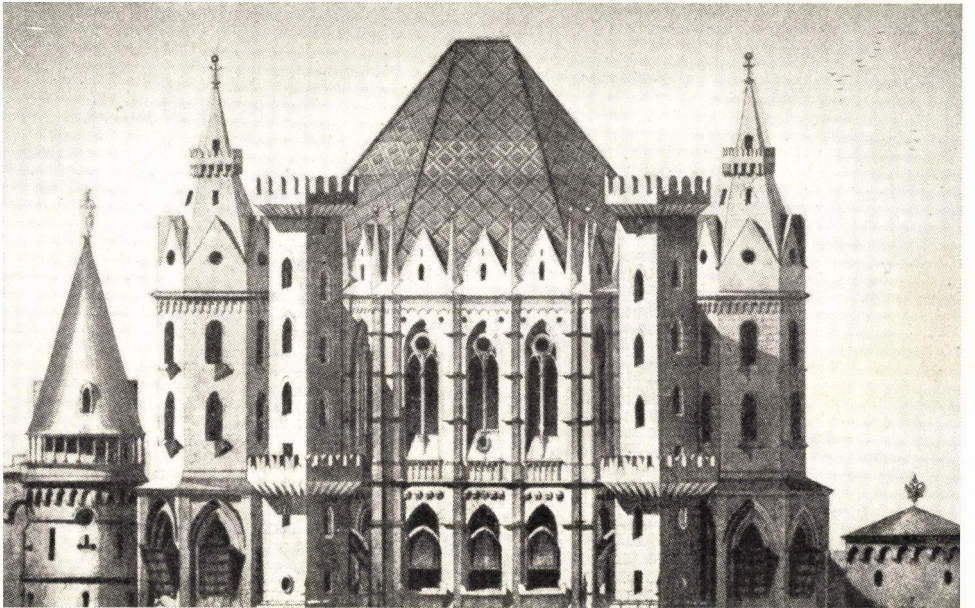
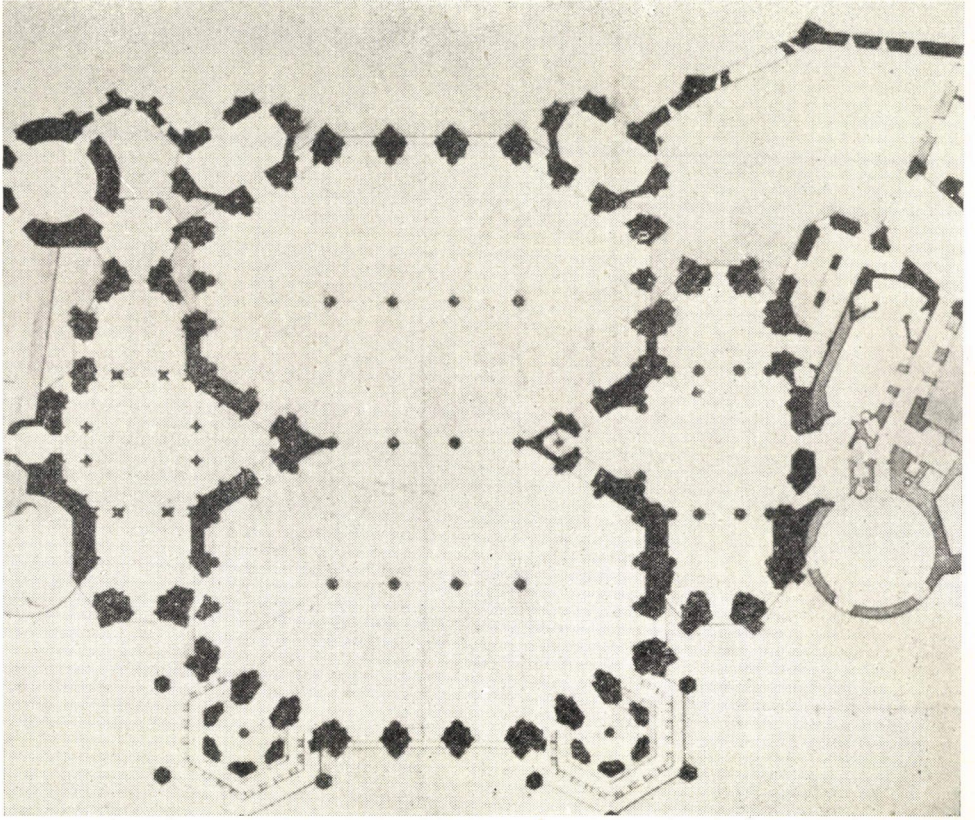
nyomonkísérhetjük ugyanezt a fejlődést. A XVIII. sz. utolsó harmadában például feltűnő, hogy német főurak és építetők szívesen küldik Angliába építészeket, hogy az „új” építészet tanulmányozzák. A klasszicista Erdmannsdorf jelen van Strawberry Hill ünnepélyes felavatásán, mint ahogyan fél évszázaddal később Schinkel tanulmányozza a British Museum terveit, hogy azokat az építendő berlini múzeum számára hasznosítsa. És e munka közben Schinkel — minden megbízás nélkül — a kialakuló új iránt érzékeny építész szemével az ipar-telepek és gyárvárosok építészetét tanulmányozza és az itt nyert tanulságokat

érett műveiben hasznosítja. Winkelmann antik művészettörténete mozgásba hozza a német szellemi élet minden területét — de nem tartja vissza attól, hogy a XVIII. század végén Karl Friedrich Dauthe a lipcei Nikolaikirche-ben középkorias formákat festői-fantasztikus módon használjon fel. Mégis: a XIX. század első harmadában a német nyelvterületen általában az antikos irány uralkodik, még ha oly jellegzetes és valóban szabad fantáziára valló tervek születnek is, mint Schinkel nemzeti temploma, Lujza királynő számára tervezett mauzóleuma, kamenzi kastélya, vagy a bécsi Ferd. Hetzendorf von Hohenbergnek a laxenburgi kastély bővítéséhez tervezett gótizáló épület-szárnya. A párhuzamosság tünetei tehát itt is — valamint a környező területeken is — kimutathatók. A döntő természetesen nem az, hogy valamely mű ilyen vagy olyan stílus jegyeit mutatja-e, hanem hogy milyen értékű építőművészeti alkotás. Ez egyúttal kizárja azt, hogy a korai romantikának, illetve klasszicizmusnak minden alkotását értékesnek, a historizáló romantikának minden alkotását kevésbé értékesnek tekintsük. Csak azt kell figyelembe vennünk, hogy amíg az első szakaszban építész és társadalom több-kevesebb ingadozással azonos úton járnak és így egymásrahatásuk növeli az alkotó lehetőségeket, addig a második korszakban, a kapitalizmus korának érett romantikájában, építész és társadalom mindjobban elszakadnak egymástól és így a tehetségek kibontakozása, az igazán minőségi alkotás megszületése egyre fokozódó akadályokba ütközik. Mivel azonban a német területeken — akár a későbbi Németország, akár Ausztria építészetét tekintjük is át — a társadalmi-gazdasági fejlődés a nyugathoz képest erős késést mutat és a francia forradalom hatása és utóhullámai csak igen erős akadályok leküzdése után érvényesülnek, nem meglepő, ha ezeken a területeken az általános fejlődéstől eltérő sajátosságok is mutatkoznak. Ilyen sajátosság pl. a poroszországi fejlődésben a késői berlini barokk, ahogyan Gontard műveiben jelentkezik, vagy az a szerényebb virágzás a késő barokkban és a klasszicizmusban, amelynek olyan területeken lehetünk tanúi, ahol a korai és az érett barokk pompás magaslatra emelkedett. Erre a jelenségre az osztrák, a bajor és a cseh Hochbarock nyújt bő példákat. Az alkotó stílus továbbfejlődése itt inkább egy rokkó könnyedségű, fantáziagazdag késői szakasz felé érdekes, semmint a klasszicizáló tendenciáknak az az erősödése, teremtőjellege, aminőnek pl. Magyarországon tanúi lehetünk. E megállapítás természetesen nem értendő apodiktikusan, sőt éppen Németország területén nemcsak a rokkós későbarokknak, de a klasszicizálóknak is kimagasló mesterei működtek. Ezek azonban inkább tekinthetők a klasszicizmus korai, mint a barokk késői képviselőinek. Elsősorban Erdmannsdorf (1736—1800), Langhans (1732—1808), Salomon du Ry (1726—1799) alkotásai illusztrálják ezt. E mesterek jórészt a XVIII. század utolsó harmadában működtek, és folytatói, betetőzői az érett barokk jellegzetes németországi vonásainak.

Ha csupán az építőművészeti alkotások legkiválóbbjait vesszük figyelembe — a fejlődés fő állomásainak és jellegzetességeinek megállapításánál nem járhatunk el másképp —, akkor a klasszicizáló későbarokk építészet alkotásai sem a cseh-morva, sem a lengyel, sem az egykori Oroszország területén nem eléggé kimagaslóak. Épp Oroszország építésze — a maga érett barokk és tiszta klasszicista remekeivel — bizonyítja szemléletesen, hogy az ún. forradalmi klasszicizmus befogadására alkalmas volt, a klasszicizáló későbarokk, az ún. „copf” stílus távol állt tőle. Eleget mond, ha Thomas de Thomon említett tőzsdeépületén kívül az ő poltavai emlékművére (dicsőség



10. ábra. Schinkel: Kamenz kastélya



emlékmű 1803—1811), vagy Zacharov Admirális palotájára (Leningrád, 1806—1823), vagy Vasziljev Charkovi harangtornyára (a nap felett aratott győzelem emléke 1824—1833) mutatunk rá. A klasszicizáló későbarokk kiemelkedő emlékei viszont hiányoznak.

Más a helyzet Magyarországon. A másfélszázados török hódoltság után az 1700 körül meginduló építési tevékenység eleinte lassúbb ütemű volt, és mintegy félszázadba került, amíg a hazai barokk jellegzetes alkotásai megszületnek. Ezért Hochbarock virágzásról olyan értelemben, mint például a német nyelvterületen, itt nem beszélhetünk. Van ugyan néhány jelentősebb építészeti alkotás már a XVIII. sz. első felében is — ezek között a nagy osztrák építész, J. L. Hildebrandt ráckevei kastélya — és lassanként, elsősorban a Hildebrandt mellett működő Andreas Mayerhofer alkotásai révén kialakul a hazai építészet barokk változata, de a mayerhoferi irány is a csendesebb, kecsesebb, több tekintetben rokokó vonásokat tükröző késői irány képviselője, semmint azé a klasszicizáló későbarokké, amelynek gazdag kibontakozása oly jellegzetes hazai jelenség. Ez a XVIII. sz. második felében sok és kiemelkedő alkotást teremtő irányzat tülemlkedik a Mayerhofer utódainak és tanítványainak felfogásán, új stílusváltozatot jelent, amely a barokknak kifejezetten klasszicizáló tendenciáit erősítve készít elő a klasszicizmusra. Ez az irány elsősorban két jelentős építész, Hefele és Fellner alkotásaiban ölt testet.

Mi váltotta ki ezt a sajátos fejlődést, túl a már említett tényezőkön? Miért épp ilyenné vált a hazai későbarokk és se nem erőteljesebben rokokóssá, se nem oly szigorúvá és az előzményekkel szembe fordulóvá, mint aminővé oly területeken vált, ahová a francia építészek úgynevezett forradalmi irányja közvetlenebbül, tehát hatékonyabb erővel jutott el?

A különféle területeken fellépő klasszicizálás — bármely változatát is tekintjük és bármilyen stílusmegjelöléssel illetjük is — a tekintetben mutat rokonvonásokat, hogy mindenütt megfigyelhető a francia építészet, pontosabban a francia építészek közvetlen hatása. A XVIII. sz. első felében, főleg közepétáján, Európában építészet terén övök a vezetős szerep, hozzájuk fordul minden építető, ha új feladat számára keres mestert vagy meglévő tervének bírálóját, jóváhagyóját. Még Balthasar Neumann — a XVIII. sz. legnagyobb német mestere — is természetesnek tekintette, hogy a würzburgi residencia végleges terveit Robert de Cotte és Boffrand jóváhagyása döntse el. A további fejlődésben — a német terület mindegyik részén — ott találjuk a főúri építető által foglalkoztatott, többnyire vendégként meghívott francia mestert. Ez a folyamat a francia felvilágosodás európai terjedése során még intenzívebbé válik: Amalienburg München mellett (François Cuvilliers 1734—1739), Sanssouci Berlin mellett, (Knobelsdorf 1745—1747), sőt a korábbi Schönbrunn Bécs mellett, a „magyar Versália” az egykori Eszterházy kastély Eszterházán, jól mutatják a francia ízlésnek ezt a sajátos térhódítását. Hogy e francia stílusáramlatok a különböző országokban hogyan, mikor és minő sajátos változatban teremnek helyi stílust, annak követése nem tartozhatik ide. Csupán említjük azt a szerepet, amit ebben a közvetítésben olyan országok is játszhattak, mint Hollandia vagy Flandria, aminek pontosabb felkutatása még a jövő feladatai közé tartozik. De e példák és következményeik azt is mutatják, hogy a többnyire nagyszabású főúri megbízás ott válik stílussteremtővé, folyamatos tevékenység ihletőjévé,

←
11. ábra. Hetzendorf von Hohenberg: A laxenburgi kastély bővítésének alaprajzterve
12. ábra. Hetzendorf von Hohenberg: A laxenburgi kastély bővítésének homlokzatterve

ahol ily francia kapcsolatok nemcsak a szellemi élet különféle területein — irodalom, színház, szobrászat, stb. —, hanem különösen építészet terén fennállanak. Ha ehhez még egyéb tényezők is járulnak, mint nálunk például az úgynevezett Hochbarock rövid szakasza és késői fellépése, akkor ez a franciás hatás még termékenyebb talajra lel.

Magyarországon e franciás igazodás befogadását támogatta még a századokon át elterjedt latinus műveltség, aminek bizonyos németellenes, Habsburgellenes beállítottsága volt. A XVIII. században — eleinte burkoltan, ösztönösen, később mind tudatosabban — egyik megnyilvánulásává lett a nemzeti függetlenségi törekvéseknek, a nemzeti ellenállásnak. A latinus műveltség — párosulva a hosszú múlttal rendelkező olasz és francia művészeti hatásokkal — valóban előkészíti a XVIII. század új áramlatait. Nagyönis érthető tehát, ha a francia építészet nálunk gyorsabban lel befogadásra, mint más áramlatok. Hozzájárul ehhez az a körülmény is, hogy a Mária Terézia udvarához tartozó francia művészek közül többen is bekapcsolódnak abba a megélenkülő építési tevékenységbe, amely Magyarország gyorsuló politikai és kulturális emelkedését kísérte. Jean Nicolas Jadot, a régi bécsi egyetem választékos ízlésű tervezője, 1745—1754 között a pozsonyi Notre Dame apácák temploma és kolostora számára készít terveket. Nagyjában ezzel egyidejűleg foglalkozik ugyanez a mester a kiégett romokban meredező pozsonyi várnak királyi lakhely céljára való átalakításával. Sőt a legnagyobb magyarországi építkezésre, a budai várhegyen építendő királyi palotára is Jadot kap megbízást és az 1749-ben megindult munka eleinte az ő vezetésével folyik. Noha e művek végül is nem az ő tervei szerint valósulnak meg, építészetének franciás stílusa és annak klasszicizáló tendenciái bizonyára erősebben hatottak, semmint azt megvalósult műveiből levezetni tudnánk.

Jadotnál erősebb, foghatóbb hatása lehetett a hazánkon kívül alig ismert Isidore Canevale-nak, aki a váci székesegyház monumentális épületével relative korán (1762—1772) állít hazánkban példát a franciás klasszicizmusnak. A székesegyház súlyos tömege, zárt, de világosan kibontakozó tömbje, gondosan mérlegelt nyugodt arányai olyan jellegzetességek, amelyekben sem a francia Louis Seize, sem a németes ún. copf nem bővelkednek, hanem Ledoux, Blondel és társaikkal rokon törekvések gyakorlatilag megvalósítható változatát nyújtják. A francia forradalmi építészek hatására vall a székesegyház felépítésében megmutatkozó sajátos puritánság, a tagolásában jelentkező harmonikus, erőkiegyenlítésre való törekvés. Még erősebben képviseli a korai francia klasszicizmus eszméit és formáit Canevale-nak ugyancsak Vácott emelt diadalkapuja 1764-ből, amelynél a kecsesség és monumentalitás, maradandó emlékmű és alkalmi dekoráció kettőssége sajátos sikerült megoldáshoz vezetett. Canevale jelentősége nemcsak azért fontosabb, mert megvalósult műveivel hatékonyabb mintaképet nyújtott, mint az átmeneti korszak küzdelmeivel akadályozott Jadot, hanem azért is, mert művészi igényessége, felfogásának monumentalitása szinte szétrepeszti az akkor szerény, vidékies váci kereteket és európai lépteket követel. Az a körülmény, hogy építésvezetőként Canevale a Bécsből behívott Hild Jánost alkalmazza a Pesten létesítendő Újépület munkálatainál, nemcsak a XIX. század építészetében fontos szerepet betöltő építészcsalád szereplését indította el, hanem egyúttal a századvégre jellemző olaszos iskolázottság előtérbe kerülését is.

Feleslegesnek látszik a hazánkban később működő, francia származású építészek felsorolása, mert a klasszicizmus kialakulásához sem Moreau, sem



13. ábra, Canevale: A váci székesegyház



14. ábra. Fellner: A pápai plébániatemplom

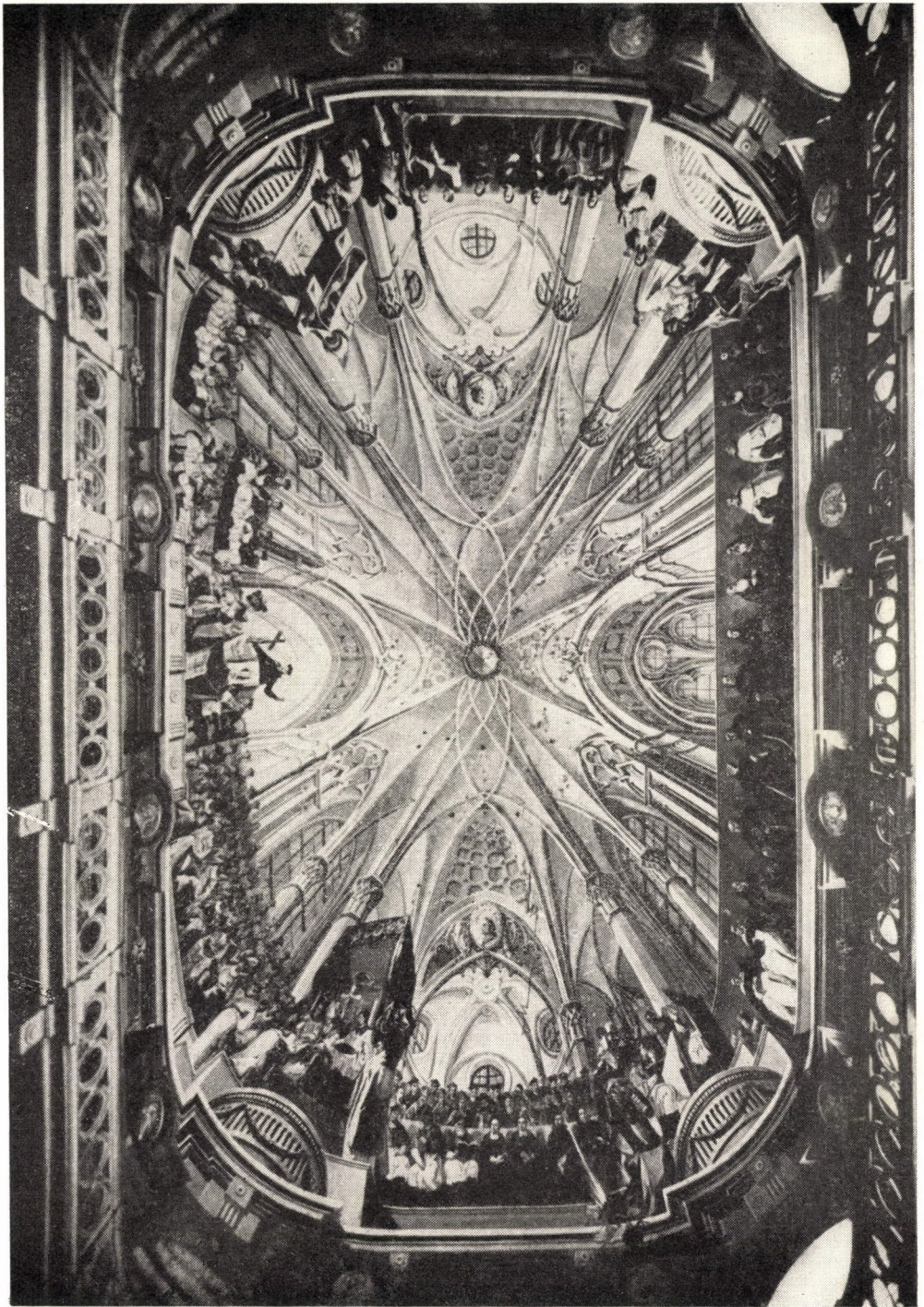
Montoyer, sem Rémy kitapintható módon nem járultak hozzá. Moreau esetében, aki Hild Józseffel volt kapcsolatban, bizonyos hatásáramlat feltételezhető ugyan, de ez már a hazai klasszicizmusnak későbbi, érettebb szakaszára esik.

Jadot és Canevale működésével párhuzamosan, felfogásukkal elvben egyezően működik a hazai klasszicizáló későbarokk két legjelentősebb építész: Hefele Menyhért és Fellner Jakab, akiknek gazdag tevékenysége ezt a stílusfejlődést nálunk igazi magaslatra vezeti.

Ha lexikális tömörséggel ismerjük is a két jelentős építész főbb műveit, ha tisztázottak is hazai alkotásaik lényeges adatai: számos, fejlődésükre, előzményeikre és kapcsolataikra utaló kérdés felderítése még a jövő feladata. Mindenesetre az előbbi gondolatmenet szempontjából műveik azért jelentenek találó illusztrációt, mert a klasszicizáló későbarokk két fontos tendenciája jelentkezik bennük. Hefelénél több a barokkos súlyosság, tömegesség, de közvetlenebbül jelentkezik az a méltóságteljes felfogás is, amelynek majd — egy fejlődési fokkal később — az antikos formák lesznek igazi kifejezői. Homlokzatainak szintekre és tengelyekre való világos és éles ízülése, formáinak kissé érdes keménysége, amely ellentétben látszik lenni a díszítőelemek sokszor játékosan lágy vagy barokkosan zsúfolt alkalmazásával, a tiszta klasszicizmus közvetlen előzményévé avatja. Hefelénél vonzóbb és sokrétűbb egyéniség Fellner Jakab. Műveiben a későbarokk fejlődés másik végső konzekvenciája mutatkozik meg anélkül, hogy utána szükségképp a tiszta klasszicizmus következne. Finom érzéke arányok és részletformák tekintetében, épületeinek nyugodt erőviszonyai a harmonikus megjelenítés érdekében, a zárt és nyitott épületrészek jóleső váltakozása műveit nemcsak egyéni zamattal, de ellenállhatatlan vonzóerővel is felruházzák. Mindkét mester — Hefele és Fellner is — nagyarányú téralkotók: lépcsőházaik, dísztermeik a klasszicizáló későbarokk magas teljesítményei, mint ahogyan műveik városképbe illeszkedése, tájba állítása is nagy összefüggésekben gondolkodó, jelentős alkotókra vall.

A XVIII. század gazdag építészeti virágzása után a század végén a feudalizmus kötöttségéből és a Habsburg elnyomásból kiemelkedni igyekvő Magyarországon érthető módon befogadásra lelt az a klasszicizmus, amely — nagyrészt Bécs közvetítésével — Itáliából és Franciaországból érkezett hozzánk. E kétféle hatás általában keveredik egymással, még az egyes mestereknél is. Nem lényeges itt annak az eldöntése, hogy a főleg Pesten és Pest környékén, vagy Péchy Mihály jelentékeny alkotásai révén Debrecenben meginduló korai klasszicizmus erősebben képviseli-e már a klasszicizmus első alkotásait, vagy jobban kötődik-e még a klasszicizáló későbarokkhoz. Mindenképp megállapítható, hogy Hild János, Kassalik Fidél, id. Zitterbart Mátyás, vagy Péchy Mihály műveiben — hogy nagyobb és kisebb mestereket hívjunk tanuként — új tér- és tömegformáló tényezők jelentkeznek, változott arányok és formarészletek szerepelnek. Hogy ezek mindjobban tendálnak majd a klasszicizmus felé és vetkezik le a barokk hagyomány kötöttségeit, azt legvilágosabban Pollack Mihály korai művei bizonyítják. Akár a Deák téri evangélikus templomot vagy a beszercebányait vesszük szemügyre, akár a stíluskritikailag neki tulajdonítható egykori Festetich villát vagy korai házterveinek egyikét, kétségtelenül egy új felfogásnak, a régiből kevesebbet továbbvivőnek, az újat tisztábban és erősebben hirdetőnek a képviselőit látjuk, mégha felbukkannak is itt-ott múltbamutató jegyek.

Mindez arra vall, hogy társadalmi-gazdasági fejlődésünk lassúbb üteme miatt nálunk később és kevésbé hangosan, helyesebben kevésbé harciasan





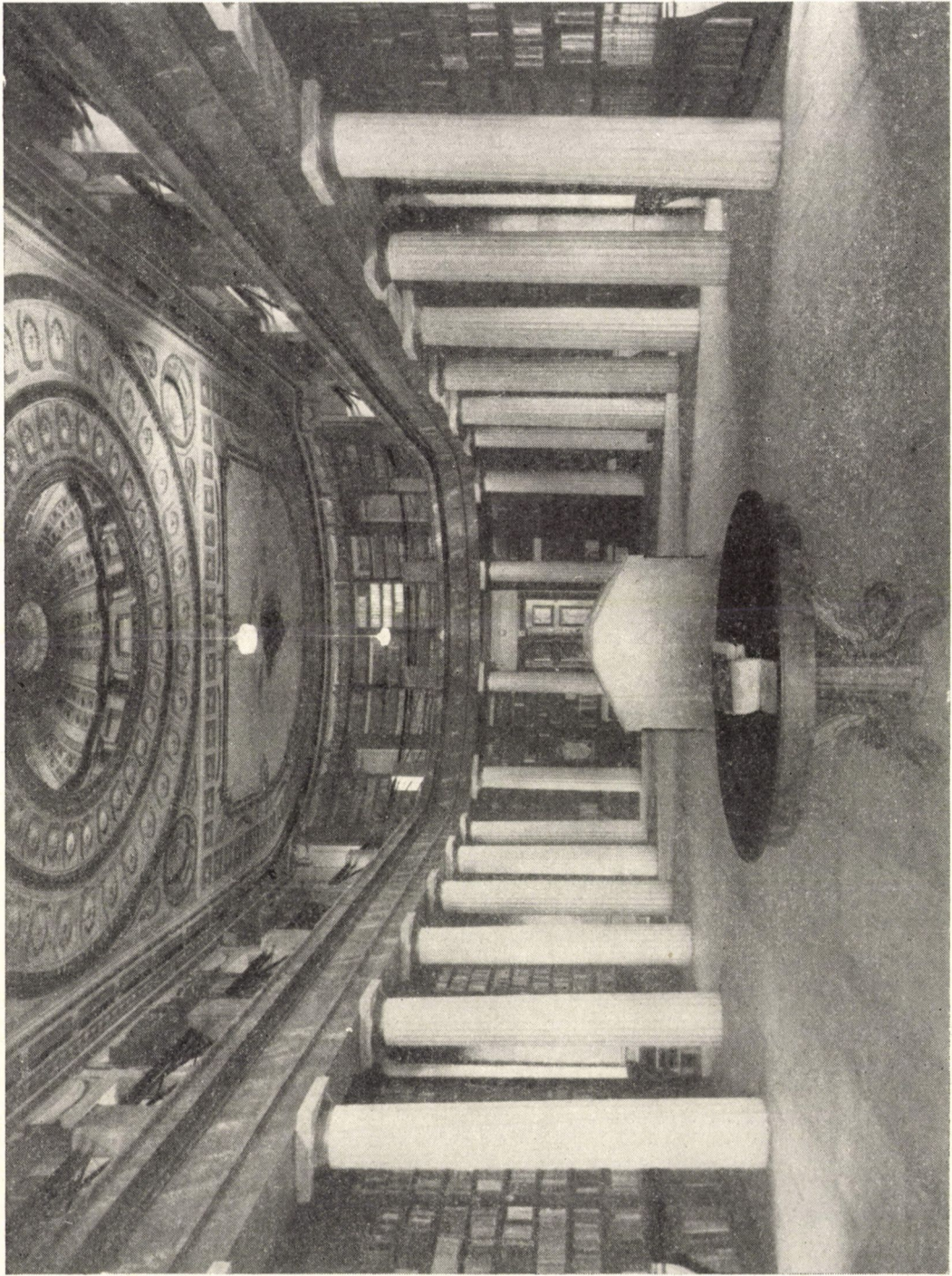
15. ábra. Kracker—Zack : A tridenti zsinat (Freskó az egri líceum könyvtártermében)
16. ábra. Fellner: Az egykori egri líceum épülete



17. ábra. Pollack: A Deák téri evangélikus templom

jelentkeznek az új stílus első jegyei. A hagyományainkkal való kapcsolat mindig erősebb, a válaszvonal a késői barokk és a korai klasszicizmus között nálunk kevésbé határozottan húzható meg, mint Európa több más országában. Lassú elszakadás a múlttól, fokozatos fejlődés a klasszicizmus felé akadályozta meg azt is, hogy az európai klasszicizmus kialakulásának két jellegzetes és stílusfenoménként oly érdekes tünetét bővebben kimutathatnánk nálunk, mint aminő klasszicizmus és romantika, azaz antikizálás és középkoriasság egyidejűsége, illetve párhuzamossága volt egyfelől, az építészeti forradalmi klasszicizmusának érvényesítése másfelől. Csak áttételeken át, főleg olasz, pontosabban lombardiai közvetítéssel jelentkezik nálunk Ledoux és társainak szellemi öröksége, amit a Nemzeti Múzeum terveinek a Ledoux tanítvány Durand metszeteivel való kapcsolatában megállapíthattunk. Jellegzetes fejlődésünkre az is, hogy csak díszítésként, külsőleges eszközként lépnek fel a gótizálás első termékei, amint ezt akár a gótizáló építészeti keret Kracker egri freskóján, vagy a gótikus formák Ungnad pesti szószékén mutatják. Hogy e gótizálás hogyan, mikor válik általános gyakorlattá, helyesebben, mikor töltődik meg azzal az erkölcsi és nemzeti tartalommal, amely a legjobb értelemben vett romantika eszmeiségére jellemző, ez későbbi időpontja miatt túlmutat témafelvetésünk időkeretein.

19. ábra. Pollack: A sárospataki kollégium galériás könyvtárterme →





19. ábra. Pollack: A besztercebányai (Banská Bistrica) evangélikus templom



20. ábra. Könyvtárterem a kačínai kastélyban