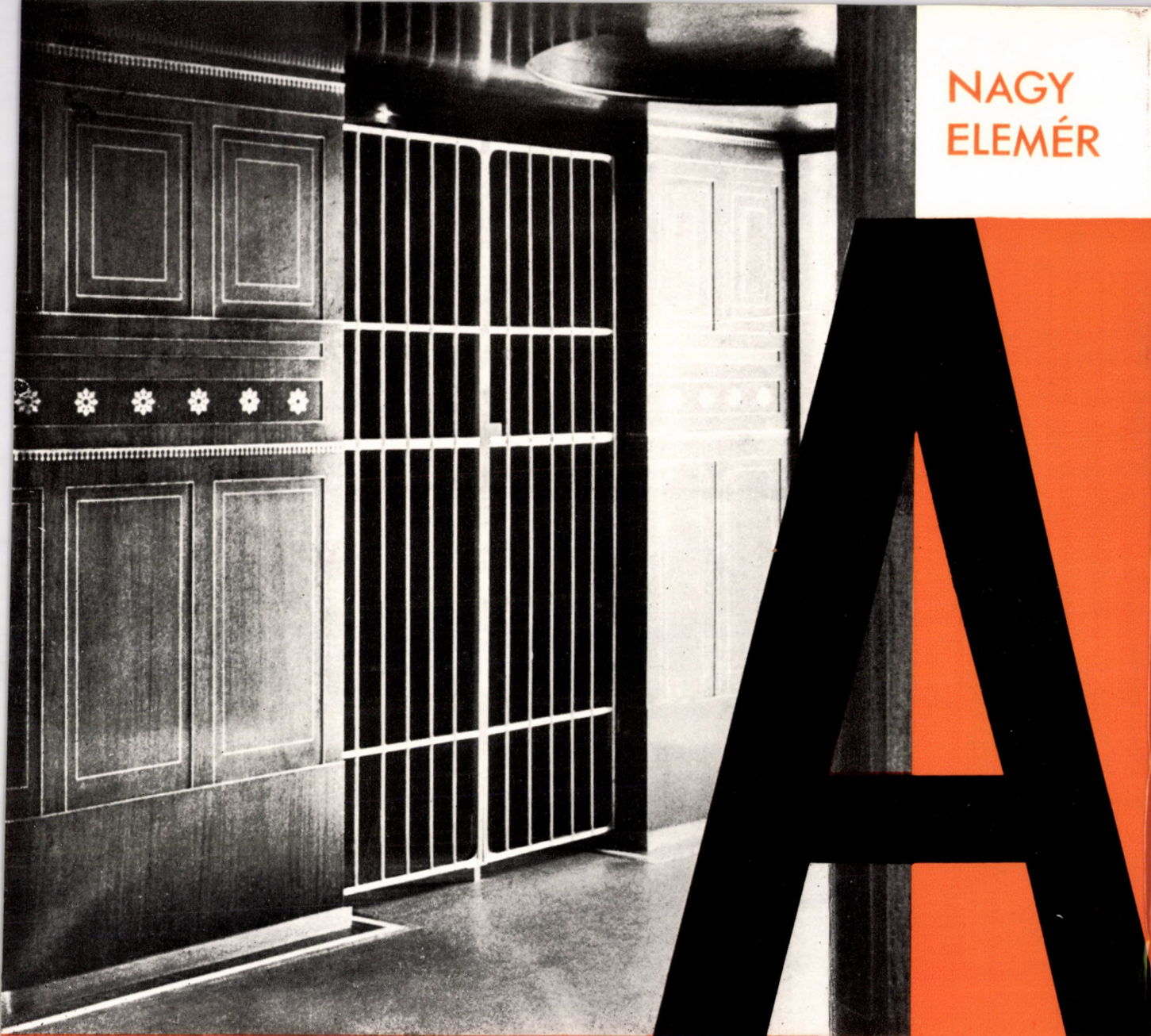


NAGY  
ELEMÉR

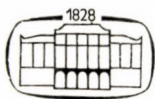


Erik Gunnar **ASPLUND**

NAGY ELEMÉR

## Erik Gunnar Asplund

E. G. Asplund a XX. század első felének legjelentősebb svéd építésze, az európai modern építészet nagy alkotó egyénisége. Munkásságának legfőbb törekvése és eredménye a modern építészet alkotómódszereinek és a hagyomány szintézisének megteremtése, a racionális avantgarde építészet humanizálása. Mindezt életének három kiemelkedő jelentőségű alkotása példázza: a Bredenberg-áruház Stockholmban, a göteborgi városháza műemlékegyüttesének bővítése és a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója. Ez utóbbinak természeti környezetbe illesztése, tömegformálása és részletképzése az eszmei tartalom egyik legnagyobb sikerű építészeti realizálása, az európai modern építészet remekműve.



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

**ASPLUND**

ASPLOND

# ARCHITEKTÚRA

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

ÉPÍTÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ELMÉLETI BIZOTTSÁGÁNAK

ÉS A MAGYAR ÉPÍTŐMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGÉNEK

KÖNYVSOROZATA

SZERKESZTI MAJOR MÁTÉ

ERIK GUNNAR **ASPLUND**

ÍRTA **NAGY ELEMÉR**

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST 1974

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója

Felelős szerkesztő: Dr. Szucsán Miklós

Burkoló-kötésterv: Lengyel Lajos

Műszaki szerkesztő: Gábor Péter

Terjedelem: 4 (A/5) ív + 3,25 ív melléklet

73.74971. Akadémiai Nyomda, Budapest

Felelős vezető: Bernát György

ISBN 963 05 0057 4

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1974 – Nagy Elemér

Printed in Hungary

A modern építészet színes szövetében különböző szálak húzódnak. Voltak építészek, akiknek életműve meghatározó szerepű, mintegy lánc-szálként hordja a textúrát, míg mások munkássága összekötte a tartószálakat, a kitöltés, a kiegyenlítés szerepét viszi, biztosítva az egész összefüggő felületét. Voltak építészek, akik a szerkezet, a funkció, a tér- és tömegformálás területén új utakat nyitottak. Voltak, akik a forradalmi és merész ideákat hordozó eredményeket összegezték, s egy-egy régió hagyományos szellemi és anyagi kultúrájának részévé avatva: új kiindulási lehetőséget adtak következő nemzedékeknek.

Erik Gunnar Asplund az utóbbiak közül való, s minden bizonnyal a legjelentősebb tehetség, aki munkásságával a racionális modern építészetet beolvasztotta Skandinávia és szűkebb hazája, Svédország építészetébe.

Asplund építésze — az abban testet öltött gondolat — ma talán nem nevezhető időszerűnek. Korunk nagy építészeti problémáira, melyek elválaszthatatlanok a település, a lakásépítés, a közlekedés s főleg a tömegtermelés kérdéseitől, alig találunk benne választ. Történeti értéke azonban jelentős, mert munkássága nyomán bontakozott ki az a sajátos skandináv építészeti és belsőépítészeti felfogás, mely a modern építészet sokszor merev, sematikus funkcionalizmusát természet- és emberközelivé tette, humanizálta, s lendületet adott a formatervezés, a használati tárgy formálása újkeletű és egyetemes fejlődéséhez.

Az 1930. évi stockholmi nemzeti kiállítás pedig, mely Asplund művészetének fordulópontja volt, a maga idejében számos ország modern építészetére hatást gyakorolt — és inspiráció lett szinte egy egész építészgeneráció számára.

Északon nem övezi ma Asplund munkásságát a megérdemelt tisztelet. Nagy „művész”-nek tekintik, aki végtelen finom érzékkel magába tudta gyűjteni kora építészeti áramlatait, s azokból artisztikus és főleg egyéni architektúrát tudott teremteni, a klasszicizmus és a romantika határmezsgyéjéről elindulva. Munkásságát — innen távolabbról — értékelve: mégis nagy formátumú alkotót tisztelhetünk benne. Építészetét, küzdelmeit példaképpül állíthatjuk magunk elé, mert a humánus sugárzó architektúra fáradhatatlan keresésére és az építészet művészeti értékei iránti tiszteletre nevel.

Rövid ismertetésünk összeállításához és személyes nézeteink kialakításához értékes támogatást kaptunk a Svéd Intézettől (Svenska Institutet, Stockholm), melyért — főképp megértő igazgatóhelyettesének, John Wallden úrnak — köszönetünket fejezzük ki. Ugyancsak köszönettel tartozunk a Svéd Építészeti Múzeum vezetőjének, Bengt Johansson építésznek, aki a képanyag összeállításánál volt segítségünkre.

Erik Gunnar Asplund polgári család sarjaként 1885. szeptember 22-én született Stockholmban. Húsz éves korában itt került a Királyi Műegyetem Építészeti Karára, s négy esztendőn át annak kitűnő növendéke volt. A Műegyetem elvégzése után, 1910–11-ben másfél esztendőt töltött egy építészeti magánakadémián, mesteriskolán, olyan neves svéd építészek vezetése alatt, mint Bergsten, Tengbom, Westman és Östberg.

A tágabb látóhatárt először egyetemének ösztöndíja nyitotta meg számára. Alma Matere 1910-ben németországi tanulmányutat biztosított számára, az új anyagok alkalmazásának tanulmányozása céljából. Ennek azonban, egy cikktől eltekintve nem sok közvetlen eredményét ismerjük. „A régi anyagokkal nem lehet új szerkezetű épületek homlokzatát burkolni” — vonja le ebben a tanulságot, bár e korai felismerést a gyakorlatban ekkor még nem követte. Csak később, 1930 után érvényesül műveiben a technika és forma kölcsönhatásának korszerű szemlélete.

Első tervei a nemzeti romantika gyümölcsei: egyetemi hallgató korából egy pályázata (svéd *templom Párizsban*, 1909), és első megépült épülete, egy *középiskola (Karlshamn, 1912–18)*. Ugyancsak finom, romantikus hangulat árad a *karlshamni Rosenberg-villa* 1912-ben készített *terveiből*, melyeknél először vonja be a kertet az építészeti kompozícióba.

E kezdeti sikerei azonnal ráirányítják a figyelmet, s 1912–13-ban mint tanársegéd kap alkalmazást a stockholmi Királyi Műegyetemen. Egy hosszabb olaszországi tanulmányút (1913–14) döntően meghatározza munkásságának következő évtizedét. Azt mondhatjuk: ennek nyomán egész oeuvre-je magán viseli a napfényes déli architektúra iránti nosztalgia nyomait. Ez volt az első a négy olaszországi barangolása közül.

Párizs — Róma: ez volt útiránya. Karácsony az Örök Városban. Majd 1914 februárjában tovább: Nápoly és Palermo felé. Már az út maga is lenyűgözi, a táj, a szőlőkultúra, a festői kis falvak háztetői, a templomok tornyai. Palermo pedig már nemcsak Dél neki, hanem Kelet is. Girgenti, Siracusa, Taormina . . . Tunisz. A színek és a fény vibrálása, az élet mozgása számára eddig ismeretlen élményként hat. Mennyi változás, mennyi izgalmas benyomás! Magában azonnal részletesen elemzi is a látottakat. Szép úti-vázlatokban rögzíti a számára lenyűgöző építészeti látványt vagy táji benyomást. Tuniszból visszatérve, Pompeji és Paestum következik. Majd ismét Róma. Ezután Közép-Itália „zarán dokhelyei”: Firenze, Bologna, Siena, S. Gimignano. Végül már hazafelé a nagy megábrándítás, a második csúcspont a hosszú utazásban: Velence.

E felejthetetlen tanulmányút odahaza azonnal értékes gyümölcsöt terem egy nagyszerű pályaműben, melyet akkori jó barátjával, Sigurd Lewerentzcel együtt készít 1915-ben, a



*stockholmi erdei temető rendezésére*. A nemzetközi tervpályázatot messze kiemelkedő teljesítményükkel meg is nyerték.

A siker eredményeképp Asplund és Lewerentz megkapják a temető különböző építészeti feladatait, de más svéd városoktól is kapnak megbízásokat temetőtervek készítésére.

A *stockholmi erdei temető* első épületét Asplund tervezi. Ez a *kis ravatalozó és sírkert* (1918—1920), mely ma is e hatalmas kiterjedésű parkerdő patinás „ékszere”. Maga a terv is külön érték, mint grafikai mű; az építészeti gondolat mesteri formába öntése.

Számos sírterve közül az *Oscar Bernadotte család* részére 1921-ben készült *síremlék* emelendő ki.

A temetőterv, a ravatalozóépület és a sírépítmények klasszicista modorban készültek. Kezdeti romantikus felfogását az itáliai benyomás megváltoztatta. Lelkét lenyűgözte az antik építészet harmóniája, a szervezett téralakítások, a detailok szépsége és arányjátéka. A 10-es évek közepétől kezdve mindez legyőzi benne is az északi építészetből természetesen örökölt romantikát, s mintegy másfél évtizedes egyéni ízű klasszicista periódusnak jelöl ki utat.

Az erdei temető kis ravatalozója után a következő állomás a Lister kantoni *bíróság épülete Sölvesborgban* (1921). Ez a romantikával való küszködés nyomait mutatja. Hengeres tárgyalóterem, barokkos, U alakú előtérrel. A rotunda tömegét az exteriőrben alig érvényesíti.

Klasszicizmusának csúcspontjához, a stockholmi Városi Könyvtárhoz még három lépcsőfok vezet. Az első a Stockholm melletti Djursholmban felépült Snellman-villa, a második a göteborgi Carl-Johan Iskola, míg a harmadik a stockholmi Skandia Filmszínház.

A *djursholmi villa* (1918) még szintén a romantikát idézi, bár igaz: olaszos változatban. Kötött, szimmetrikus palladiesk villa helyett Asplund L formában oldja meg az alaprajzot.

Előbb téglal-, majd faszkerkezettel készült a terv; az utóbbiba átmentve a téglarchitektúrában kifinomított homlokzati effektusokat. A feladat szerénysége ellenére: Asplund alakulásában jelentős állomás. A klasszicizmust itt oldja fel először egyéni módon — alaprajzban, s főleg homlokzatban.

Az alaprajzi és homlokzati torzítások által elért sajátos hangulat itt kap nála először szerepet — hogy azután élete végéig kísérje a végtelenségig mérlegelt részletek megformálásának igénye.

A *göteborgi Carl-Johan Iskola* (1915—1924) szintén L alakú beépítést mutat, de a feladat jellegéből következőleg az alaprajz és a részletformák itt kötöttebbek. Nagyobb téralakításra nincs lehetősége. Így kedvelt hengeres tér-motívumait kénytelen a funkciónak megfelelő helyeken és kisebb méretekkel elrejtteni.

Figyelemre méltó a középfolyosós tantermi szárny lépcsőelrendezése az alaprajzi rendben.

A *stockholmi Skandia Filmszínház* (1922—23) lényegében belsőépítészeti munka, egy korareklektikus bérház földszintjén. Azonban éppen ezért még több figyelmet szentelhetett a téralakításnak és a részleteknek. Minden elemet és effektust kiszámított, hogy előkelő, antikos atmoszféra alakuljon ki.

A *stockholmi Városi Könyvtár* (1920—28) tervezése és kivitele nyolc évig húzódott. A munka megkezdése előtt, 1920-ban tanulmányutat tett az Egyesült Államokban, hogy ott a nyilvános

könyvtárakat tanulmányozza. Majd második, 1921. évi olaszországi útja is megemlíthető, mely tovább erősítette benne az antik ideálok csodálatát.

Az épület Stockholm két főútvonalának metszéspontján épült. A derékszögű útkereszteshez azonban nem kötődik. A könyvtárépület tengelyét Asplund finoman elforgatja, észrevétlenül a környezet terepadottságaihoz, szikláihoz igazítva.

A terv alapgondolata a hosszú érlelési idő alatt változatlan maradt: a sölvesborgi bíróságnál már „felvázolt” centrális rotunda-tér monumentális változata. Eltérés méretben s a tér megközelítésében van. A sölvesborgi terem csupán 12 m, míg a könyvtár hengeres tere 28 m átmérőjű. A megközelítés az előbbinél egyszerűen a főtengelyen történt, míg a könyvtárnál a hengeres térbe alulról vezet be a közönséget, ugyancsak az axisban elhelyezett lépcsővel. A barokkos hatáskeltés igénye tagadhatatlan a felvezetés e megoldásában. Az íves vezetési lépcső, a rotunda hengere mentén, szintén monumentális megfogalmazást kapott.

A könyvtár alaprajza több lépésben fejlődött ki e végső formára. Először a rotunda gömbkupola lefedést kapott, nagy íves áttörésekkel a boltozatban, melyek a bevilágítást szolgálták volna. Maga a hengeres tér beolvadt a keretező négyszögű tömbbe, mely azt mind a négy oldalon körülfogta. A repositóriumot a keretező négyszög egyik oldalán képzelte el, kifelé apró nyílásokkal, mintegy kolumbáriumszerű homlokzatra váltva át a többi három oldal ritmikusan kiosztott, antik formálású, nagy ablaknyílású homlokzatát.

A következő lépés, a könyvtár-szemlélet változása nyomán, mely közönség és könyvek közvetlenebb kapcsolatát igényelte: a köteteknek a rotunda falára való felrakása. Ez térbelileg — már e második változatban is — igen hatásos megoldást eredményezett volna.

A végső változatban a rotunda hátul kiszabadult — mivel egyenes traktusok csak U alakban fogják közre a hengert. A hengeres test teljes szerkezetével elszakad keretétől; csupán „nyaktagokon” kapcsolva érintkezik azzal. Alaprajzban és tömegben végtelen elegancia jellemzi e nehéz probléma megoldását. A monumentális, puritán klasszicista tömeg egyszerű kivitelű — talán az időjárás viszontagságaival sem számoló — homlokzatokkal érvényesül. — Schinkel óta az antik formák átélésének s funkcionális felhasználásának legnagyobb példája.

A könyvtár 1928-ban készül el, amikor Közép- és Nyugat-Európában a modern építészet már megvívta döntő csatáját. Gropius dessau Bauhaus-épülete (1926), Le Corbusier ex aequo első-díjas terve a genfi népszövetségi palotára kiírt tervpályázaton és a stuttgart—weissenhofi telep (1927) széles fronton jelzik az áttörést. Északon azonban a lassú érlelés, a hagyományokhoz való ragaszkodás olyan elhúzóó, mondhatjuk elkésett alkotásokat mutat, mint Klint koppenhágai Grundtvig-temploma (1920—1940), vagy a stockholmi városháza (1905—1923). Asplund e hatalmas műve is, a stockholmi Városi Könyvtár, melyre tanulmányaival és műveivel szinte egy teljes évtizedét áldozta (1920—28), elkésett — bár egységében, szépségével kétségkívül sajátos, szinte meghökkentő jelenség a XX. század építészetében. Az új építészeti gondolkodás jegyei nemcsak a később épült előépítményeknél, de a főtömegek egyszerű formálásában is felismerhetők; mintegy a következő változás előhírnökei.

Tervezői munkássága s említett tanársegédi állása mellett tanári megbízatást kap a stockholmi Iparművészeti Főiskolán 1917–18-ban. Ez utóbbi pozíciójából bontakozik ki tevékenységének másik igen erős ága: a bútortervezés és tárgyformálás.

Az angol földről induló s a kontinensen a századforduló idején megerősödő iparművészeti mozgalom az első világháború után vet nagyobb hullámokat Skandináviában. A cél: szép használati tárgyak tervezése az ipar s gyártása a nagyközönség számára. A svéd *Arts and Crafts mozgalom* 1917-ben és 1920-ban nagy kiállítást rendez Stockholmban. Ezekon Asplund két enteriőrrel vesz részt, s igen szép sikere van. Az előbbiről egy puritán fogalmazású lakókonyha terve maradt ránk, az 1920-as kiállításról pedig reprezentatív belsőképei, a klasszicizmus leegyszerűsített, sima formáival.

1921-ben néhány bútort, berendezési tárgyat készít a stockholmi városháza enteriőrjeibe. Mint meghívott, részt vesz az 1925. évi párizsi kiállítás svéd pavilonjára kiírt pályázaton. Bár a megbízást nem ő kapja, a pavilonba empire stílusban szép olvasószobát tervezhetett. Belsőtervezői tehetségét nagyvonalú együttesekben mutathatta be az említett Skandia Filmszínház és a stockholmi Városi Könyvtár belsőiben is.

E klasszicizáló korszak végső kiteljesedésébe tör be a modern építészeti új gondolkodásmódja és formavilága. Első nagyszabású jelentkezése e felfogással: a stockholmi nemzeti kiállítás 1930-ban, mely nagy nemzetközi elismerést hozott. A tervek már 1928-ban készek, s azonnal a Városi Könyvtár befejezése után neki kellett látni az építésnek. Asplund a kiállítás vezető-tervezője, s egyben az egyes részfeladatok koordinálója. Nem állítható, hogy az új részletformák összességét ő tette volna a rajzasztalra. Munkatársai és kollégái, Quiding, Lewerentz, Eriksson, kevesebb stílusteherral a hátukon, talán könnyebben vették át a Németországban, Franciaországban már kicsiszolódott új építészeti szemléletet. Annyi azonban bizonyos, hogy Asplund az egész újszerű feladat megoldásaként egységes, hatásban nagyszabású, modern szellemű építészeti együttest produkált — az elsőt a nagyszabású nemzeti kiállítások sorában. Felvonultatta természetesen az egész avantgarde építészeti arzenált: nagy üvegfelületeket — melyeket kihúzható ponyvával hasznosan árnyékol —, szalagablakokat, szabadon álló támaszokat, lebegő és íves lépcsőket, nagy sík- és gömbfelületeket stb. Az európai építészeten ezek az új formák talán itt jelentek meg először ilyen gazdag változatossággal. Az egyes épületek számos olyan alaprajzi és térszervezési megoldást mutattak, melyek addig, éppen a nehezkesebb szerkezet s a gyengébb kiviteli minőség miatt, Európában máshol nem voltak láthatók. Külön megemlítendő pl. a betűgrafika és a reklámmotívumok artisztikus alkalmazása. Nem felejtkezett el Asplund a növényzet, a terepmozgatás építészeti felfokozó hatásáról sem.

A stockholmi nemzeti kiállítás épületei, melyek a Djurgarden északi partján voltak, később lebontásra kerültek. Így ezek befolyása csak a kiállítást látogató építészek munkáiban és publikációkban érvényesülhetett.

A kiállítás nemcsak Asplund hazai sikereit tetézte, de külföldön is felfigyeltek munkásságára. Ezzel lett közvetítője, úttörője a modern építészetnek az északi országokban. A kiállítás nyomán éppen akkor sugárzott szét e humanizált modern építészeti számos országba, amikor pl. Németországban azt üldözőbe vették. Ez a stockholmi kiállítás — mondhatjuk — egyetemes jelentősége.

Asplund munkásságában természetesen a kiállítás sikere döntő változást hozott. Az 1930-as évtől építészetének alaphangja modern, melyet azonban — kivéve éppen e stockholmi kiállítási architektúrát — különböző módon és fokon, de mindig valami sajátos, egyéni romantikával színezett.

A következő évekből ismét néhány szép enteriőrje említendő meg. Az egyik a svéd *Arts and Crafts társaság tanácsterme*, erősen az 1930. évi kiállítás „hangján”, csöböl szerkesztett fotelekkel. A másik — bár csak terv maradt — már a romantikus oldódás felé mutat (vezetői iroda a Nemzeti Múzeumban).

Új korszakának első épülete a *Bredenberg-áruház* (1933–35), mely egy szűk saroktelken épült fel Stockholm belvárosában. Ismét sok vívódás, hosszú érlelés eredménye a minden részletéig kidolgozott terv. Az 1930. évi kiállításnál látott karcsú támaszrendszer itt ugyan nem volt alkalmazható, de igen szellemes megoldást talált a több emeletet hordó vasbeton pillérek könnyítésére, tagolására. Így ezek itt a belső térben szinte el is tűnnek.

A lépcső a szép áruházi tér külön érdekessége. Finoman bővített orsó tere és a benne álló „köteges” pillér valóságos térplasztikai alkotássá lép elő.

A Bredenberg-áruház homlokzatán kísérli meg először az ún. modern homlokzati elemek, a falsík, az ablak és a belső vázszerkezet kivetítésének formai egyeztetését. Sajátos „raszter”-architektúrát formál ki, mely első lépés a kissé merev s talán szándékosan is nyers, „sachlich” homlokzatképzés sémáinak feloldásához. Ugyanakkor a finom plasztika, a homlokzati anyagok gondos megválasztása, az ablakarányok és osztások módosítása új lehetőségeket nyitottak meg számára. A homlokzat üvegfelületeinek ernyőzése, s a nagy sík felület felbontása az első és második emelet megmozgatásával, valamint a tetőemelet megoldása: már az 1930. évi kiállításon kikísérletezett formák.

Időközben ismét megjárja Itáliát (1927), majd Európa számos más országában, Németországban, Angliában s a számára oly fontos Dániában is újra megfordul. 1934-ben Magyarországra is eljut. 1938-ban ismét az Egyesült Államokba utazik, ahol a svéd építészet 1930 utáni fejlődéséről és helyzetéről tart előadásorozatot.

1931-ben tanári megbízatást kap Asplund a stockholmi Királyi Műegyetemen, mely posztján haláláig meg is marad.

A Bredenberg-áruházzal párhuzamosan egy másik jelentősebb tervezési munka is folyik irodájában: az *Állami Bakteriológiai Laboratóriumé*. E megbízást 1933-ban pályázaton nyerte el. A díjazott tervben lépcsőzetesen magasodó hasábtömegek sorakoznak láncba. A két nagyobb tömeg magját felülvilágított, többemeletes, fedett udvar alkotja, melynek közepén — üvegezett hengerben — független körlépcső emelkedik. A gazdag térhatással kecsegtető megoldás azonban később átdolgozásra kerül. Egyetlen trapéz formájú, lefedett udvar-aula köré rendeződik a Laboratórium.

Homlokzati megjelenése egy lépés vissza a hagyományos északi architektúrához; azaz érvényesítése az anyag — a sárga téglá — szépségének, mely építőanyagot a modern építészet nem kedvelte. A Laboratórium állatházaira is nagy gondot fordított. Téglá és eternit alkalmazásával igen artisztikus homlokzati hatást ért el.

Asplund munkásságát a hosszú éveken át érlelődött tervek sajátosan jellemzik. Pályázat vagy egyéb megbízás révén szerzett magának egy-egy feladatot. Tervei azután a gazdasági

lehetőségektől függően hol aktuálisak lettek, hol programjukban megváltoztak, hol „pihenetek”. Így építészeti felfogásmódjának fejlődését évről évre újabb tervváltozatokban rögzíthette.

Legjellegzetesebb példa erre a *göteborgi városháza bővítése*. Asplund már az 1910-es években számos változatot készített ide, a Gustav Adolf tér rendezésére, s ezzel összefüggésben a teret határoló épületek homlokzati megoldására.

A városháza-bővítés tervváltozatai az 1920-as évtől kezdődnek. Először az eredeti épület klasszicizáló homlokzata mellé, összekötő taggal, részleteiben inkább barokkos — szimmetriatengelyes — épületet tervezett. Emögött háromnegyed oszlopos, lefedett, kör alaprajzú udvar rejtőzött, az épületegyüttesnek alaprajzilag erőteljes keresztengelyt adva. Az 1925-ös bővítmény részleteiben a meglevőhöz igazodik, alaprajzilag pedig már négyszöges udvar köré rendeződik, melyben a két udvart elválasztó áttört csarnok mentén, aszimmetrikusan egykarú lépcső helyezkedik el. Ez a lépcsőmegoldás azután végig meg is maradt, jóllehet a terv még egy évtizeden át fejlődött.

1934-ben azon az állásponton van, hogy a városháza eredeti architektúráját kell az új résznél érvényesíteni, és egységes aszimmetrikus homlokzattal áll elő, megtartván az eredeti főbejáratot.

Ez a hagyományörző álláspont jellemző Asplund egész építész magatartására. Míg az 1930-as évben, a stockholmi kiállítás együttesénél, a legbátrabban érvényesíti a modern építészet formáit, s már készül a Bredenberg-áruház és a Bakteriológiai Laboratórium terve, e történelmi környezetű épület esetében nem alkalmazza azonnal az új törekvések eredményeit, mivel értékes történelmi architektúrával áll szemben.

1935-ben azonban, talán a Bredenberg-áruház tanulsága alapján, gazdag plasztikájú, de eléggé bizonytalan arányú változatot rajzolt fel, majd ezt fokozatosan érlelte meg a végső homlokzati megoldást (1936). A belső vasbeton váz itt is kivétel a homlokzatra, arányrendszere pedig azonos a szomszédos klasszicizáló architektúráéval.

Asplund közelítő eljárásának sikerét bizonyítja, hogy a sokéves változat-sorozat után megtalálta a helyes megoldást nemcsak homlokzatban, de — ami még fontosabb — belső elrendezésben is. A göteborgi városháza-bővítés fő értéke ugyanis az alaprajzi megoldás és a térkompozíció. Az 1920-as évek avantgarde építészetének téralakítási eredményei itt gazdagítva — s egy nagy belsőépítészeti és berendező hagyománnyal rendelkező építő-kultúra feltételeihez igazítva — nagyvonalú, egyéni alaprajzot és térkompozíciót szolgálnak. A felülvilágított új aulából széles áttekintés nyílik a régi négyszöges udvarba; annak szigorú architektúrája áttör a többemeletes üvegfalon. Az irodák és különböző nagyságú tanácskozótermek a Bakteriológiai Laboratóriumnál már kipróbált belső függőfolyosókra nyílnak, melyek azonban itt jóval szélesebbek, s nemcsak közlekedésre, de várakozásra is szolgálnak. A már említett nagy üvegfal oldalán, a két udvar között, könnyű vasbeton pillérrendszeren konzolos lemezzel megoldott, kétemeletes közlekedő „híd” kapcsolja össze a szélső traktusokat. E „híd”-ban a földszinttől az első emeletig szenzációs hatású, lapos vezetésű, reprezentatív lépcső fut fel. A fedett tér sarkában egyéni megoldású kétkarú lépcső biztosítja az általános vertikális forgalmat, míg vele átellenben, a főbejáratnál üvegezett felvonóakna áll e térben, rövid hidalással kapcsolódva a függőfolyosókhoz.

Az épület funkcionális átszervezése nem kevésbé érdekes. A régi épület udvara előtere lett az innen szélfogóval, forgóajtóval nyíló új, nagy, fedett csarnoknak; s a régi épület az újnak egyenrangú társa maradt.

Asplund utolsó nagy művéhez, a stockholmi erdei temető nagy ravatalozójához időben egy kicsiny, építészeti értékében mégis jelentős alkotás vezet át: saját *stennäsi nyaralója* (1937).

Stockholmtól délre mintegy 60 km-re fekszik a festői telek. Egyik oldalát a tenger, a felső oldalát pedig a meredek gránitszikla csipkézi. Ha Asplund nagyobb épületeit gonddal, sok változaton át érlelte, a stennäsi kis ház részleteit még fokozottabb igénnyel és szeretettel munkálta — szintén számos alternatívában. Az enyhe lejtőre telepített nyaraló „öblébe” csekély feltöltéssel teraszt formált a földből. Az épületen belül pedig finom lépcsőzésekkel követte a terepet.

Az épület mediterrán emlékekre utal. Nemcsak alaprajzában, hanem tömegeinek kapcsolatában, a tetőhajlások megválasztásában, a kémények kontúrjaiban is. Ha az épület — ugyan távolabb fekvő — szomszédait nézzük: határozottan elütött a maga korának svéd nyaralótípusaitól.

Ugyanabban az évben, melyben a stennäsi villa elkészült, egy *hatalmas toronyhoz* is készített Asplund *vázlatot*, mely a *Djurgarden parkban* felépítve, Stockholm jelképe lett volna. A három „rúd”-ból álló, 345 m magas monumentális állvány — étteremmel, kilátó terasszal — azonban nem valósult meg.

Életének utolsó műve a *stockholmi erdei temető nagy ravatalozója* (1940). Az épület mesteri megoldású kompozíciójával, tájbahelyezésével, részleteinek a végtelenségig kiérlelésével kiemelkedik a kortárs svéd építészetből, s mintegy szimbóluma ennek az egyetemes modern építészet remekei között.

Az erdei temető rendezésének tervét Asplund Sigurd Lewerentzcel együtt készítette az 1915-ben megnyert nemzetközi — már említett — pályázat tervei alapján. A hatalmas erdei temetőben a szükséges két kisebb, perifériális elhelyezkedésű ravatalozó egyikét Asplund, másikat Lewerentz tervezte. A két kisebb ravatalozó még a klasszicizmus szellemében készült. (Asplundét lásd az előzőkben.) A főépület tervezési megbízásának kiadása sokáig húzódott. Az 1930-as stockholmi kiállítás Asplund jelentőségét és hírét igen emelte, míg Lewerentz elméletibb s a gyakorlati életben merevebb magatartása következtében népszerűségéből átmenetileg vesztett. A városi hatóság éppen az ő „nehezebb” természetétől tartva, egyedül Asplundnak adta ki a nagy ravatalozó tervezését.

Asplund a közösen készített korábbi vázlatokhoz képest a főkapólnát hátrahúzta a kereszthez vezető út oldalára, s csak csekély mértékben kiugró oszlopos átriummal fogta fel a kereszt mellett előrefutó tekintetet. Az alacsony fallal kerített sírkert folytatásában épülő ravatalozó fő motívuma a két kisebb és a már említett, nagyszabású, fedett oszlopos előudvar. Lényegében véve az előkészület, a végső búcsúra való koncentráció keretei ezek — mellettük zárt várakozótermekkel. Az építészeti miliőteremtés mester munkái; minden részlettel az esztétikum, az immanens szépség irányába vonva el, illetve oldva fel a figyelmet. A külső és belső tér érintkezésének határterületét igen sok átmenetben, számtalan architektonikus eszközzel oldotta itt meg Asplund, szinte építészeti értelemezve az élet

és a halál találkozását. A két kisebb ravatalozó-kápolna előtere egy-egy kis cour d'honneur; szemben ajtós, magas attikás homlokfalal, kétoldalt — a fényt átszűrő — márványlemezekből alakított előtetőkkel. A nagy ravatalozó peristyliumának közepén jelentős méretű fénybeocsátó nyílás van. Ez alatt dinamikus bronzplasztika tör a világosság felé, a kereszténység feltámadásba vetett hitének jelképeként.

A belső kialakítása térformálás tekintetében ugyan elmarad a külsők mögött, a részletekben azonban, különösen a várakozóterek, igen gazdagon motiváltak. Falburkolatok, beépített bútorok s helyenként — bár eléggé fáradt — képzőművészeti alkotások fokozzák az építészeti effektusokat. A ravatalozó hátsó része, az üzemi bejáratokkal, illetőleg az expedícióval s a kéménycsoporttal szintén különleges építészeti alakításokra nyújtott lehetőséget.

A mű egésze a modern építészet kezdeti kemény formáit nemcsak „humanizálta”, hanem gazdag lírai kifejezéssé mélyítette. Néhány — talán bizonyos nézőpontból rafinált — részletre érdemes lesz utóbb külön rámutatni; ezek bevonulván a modern építészet eszköztárába: a skandináv építészet és belsőtervezés meghatározó jegyei lettek.

A stockholmi erdei temető nagy ravatalozója mellett más temetői megbízásai is voltak Asplundnak; közülük a *göteborgi Kviberg-temető ravatalozója* és a *skövdei ravatalozó* említendők. Mindkettő halála után készült el, fiatalabb munkatársának, Sven Ivar Lind építésznek a gondozásában. Lind a Kviberg-krematóriumnál az építészeti formálásban maximálisan igyekezett megőrizni Asplund gondolatait, s csak a technikai berendezéseknél változtatott — a felmerült újabb igényeknek megfelelően.

Az 1930-as évek végéről még négy tervét kell felsorakoztatnunk, hogy a gazdag életműről főbb mozzanataiban teljes képünk legyen. Mind a négy — az asplundi formában — csak papíron maradt. Vagy a program változott meg, vagy pedig más építész kapta végül a kiviteli terv megbízását.

A négy tervből kettő olyan feladat, mely Asplund beállítottságától és építési működésétől bizonyos mértékig idegen volt. 1938-ban készítette a *stockholmi szociális központ terveit*. A nagy és differenciált programot egy magas irodatömbbe s egy alacsonyabb — külső forgalmat is ellátó — irodaszárnyba osztotta, melyeket összekötő épületrészekkel és pavilonokkal vett körül. Formáival sokat bajlódott, s az utolsó változat sem nevezhető szerencsésnek.

Hasonlóképpen küszködés jellemzi egy *hatemeletes bérház-tömb, illetőleg foghíj-beépítés tervét* (1939), mely alaprajz-szervezésben szintén elmarad a kor legjobb ilyen jellegű épületei mögött.

Két másik terve viszont nagy ígéret volt. Az egyik a *városi levéltár épülete Stockholmban* (1939), a másik a *stockholmi venerológiai laboratórium terve* (1940). Mindkettő lejtős, meredek terepen épült volna, igen artistikusan csoportosítva, illetve motiválva épülettömegeit és homlokzatait.

Asplund a hátrahagyott építészeti alkotások, az Építészeti Múzeum által őrzött tervek, valamint a munkatársak tanúsága szerint fáradhatatlan volt a munkában. Szakadatlanul tervezett, igen sokat rajzolt, amíg az épület kőben, betonban, fémben testet öltve el nem nyerte végső formáját.

A túlfeszített munkát magas vérnyomással küszködő szervezete éppen a csúcson nem bírta már. 1940-ben szívtrombózis kényszerítette kórházba, ahol rövid egy hónap után meghalt.

Az éppen elkészült stockholmi erdei temető nagy ravatalozója mellé, a sírkert sima betonfalába kerültek hamvai.



Asplund térszemlélete és téralakítási módszere az őt érő befolyások szerint fokozatosan változott — romantikus, klasszikus és modern példákat követve.

Kezdeti s egész művészetét jellemző romantikus szemlélete téralakításaiban is követhető. A belső tér változatos alakítása, a felbontott épülettömeghez csatlakozó külső tér laza kapcsolása már első terveiben megjelenik. Építészeti kompozícióit, ha lehet, nyitott, kifelé forduló elrendezésben oldja meg. Kedvelt kiindulási séma nála az L alapforma.

A karlshamni Rosenberg-villa erre az első példa. Az L szárai itt a derékszögnél nagyobb szöveget zárnak be; ezáltal az épület magához szívja az előtte elterülő szabad térséget.

A derékszögű rendszertől való finom eltérés — azt mondhatjuk — pályafutását végig kíséri, sőt kísérti. A göteborgi Gustav Adolf tér beépítési tanulmányterve 1918-ból, a göteborgi Carl-Johan Iskola 1915–1924-ből, valamint a djursholmi Snellman-villa mutatják a további példákat. Ide tartozik e korszakból egy munkástelep terve is, mely 1917-ben készült. Ennek fő érdekessége éppen a romantikus, mozgalmas telepítésében volt, kevésbé funkcionális megoldásában s szerény igényű felszereltségében.

A térbeli elrendezés e mérlegelt vagy talán inkább rafinált megoldására az 1930-as évekből is választhatunk példákat.

A stockholmi kiállítás finoman nyitott L alapformáját változatos tömegű pavilonok sora rajzolja ki. Az L forma vertikális „plasztikai” ellenpontját a hatalmas acélszerkezetből épített reklámtorony adja. Stennási nyaralójának öblös, laza L tömege a sziklából fut a víz felé, s ellenpontja egy terebélyes fenyő.

Asplund tér- és tömegformálási *alap gondolatokból* indult ki, melyek közvetlenül sem a funkcióból, sem a szerkezeti felépítésből nem következtek. Ebben bizonyos romantikus alkotói magatartás érezhető. Hangulatot, miliőt akart teremteni, érzelmeket közvetíteni, melyeket benne régi architektúrák szépsége ébresztett. Olyan építészeti alkotások inspirálták, melyek együttesükben fokozatosan alakultak, formálódtak sokrétű, színes építészeti benyomásokká — olyanokká, ahogy ma állnak előttünk (például Velence városképei). E benyomásait túlnyomórészt olaszországi utazásai során kapta, de a sok kontinentális hatást őrző dán építészet otthonos melegsége is igen erős impressziókat adott neki. Nagyobb, összetettebb építészeti feladatoknál ez az a priori kiindulás nem volt mindig sikeres, különösen amikor „művészi” magatartásának nem kedvező programokat kellett tervben megoldani. Ilyen negatív példa Asplund tömegformáló képességére Stockholm város szociális központja. Ennek 20 emeletes tömbjét már nem sikerült az egyébként igen differenciált funkciókat kielégítő, hosszú, hasábformájú épületekkel összhangba hoznia.

Klasszicizáló korszakában inkább a téralakítás foglalta le figyelmét. Ebben is mintha egy gondolat körül forogna. Minden tervében felbukkan a hengeres, esetleg kupolás belső tér: a rotunda. Rá is döntő befolyást gyakorolt a római Pantheon páratlan belső tere, mely méreteivel s centralitásának térerejével az antik építészet ránk maradt alkotásai között egyedülálló jelenség. Erősíthette ez irányú vonzalmát a dán építészet néhány hatásos centrális elrendezése is (pl. Kampman koppenhágai rendőrkapitánysága, 1918—1924). Asplund egy teljes évtizeden át birkózik a feladattal. Minden 1920—1930 között készült tervének jellegzetessége a körhenger beillesztése a derékszögű rendszerbe, a négyszöges kúbusba.

A göteborgi városháza-bővítés 1920-ból származó első változata éppúgy e gondolat egyik fejlődési fázisát mutatja, akárcsak a göteborgi Gustav Adolf tér rendezési terve. Mindkettő térben és részletformákban még bizonyos eklektizáló hajlandóság jegyeit hordozza. Térkapcsolásban Asplund a kései reneszánsz módszereit alkalmazza, és a külsőkben sem idegenkedik kész mintakönyvi elemek felhasználásától. Ugyancsak ilyen eklektikus térkompozíció a stockholmi Királyi Titkárság épületegyüttese is, melyre a tervpályázatot Ture Rijberggel együtt készítette 1922-ben. A rotunda mint térmotívum öt helyen is szerepel az alaprajzi kompozícióban.

Két alkotásában azonban egyéni ízzel, szép arányokkal, harmonikus részletekkel tudta a centrális teret realizálni, méltó emléket állítva klasszicizáló korszakának. Az egyik Stockholmban az erdei temető kis ravatalozója (1920), a másik a stockholmi Városi Könyvtár. A kis ravatalozó faépülete a XVIII. század végi klasszicizmus hangulatát s az antik építészet pogány derűjét sugározza. Méreteiből és arányaiból emberközelség árad. A fakupolás belső tér csak finom oszlopokon rajzolódik bele a négyszögű alaprajzba. A félgömb szinte lebeg a magasan bebocsátott fényben. Az épület tömege egyetlen nagy sátortető, melyben e félgömb *rejtőzik*. Az eresz- és párkányvonal alig 2 m magas. Így igen bensőséges hatást biztosít a külsőben, belsőben egyaránt.

Asplund könyvtár-tervének fokozatos fejlesztéséről már volt szó; most a végső tér-tömegmegoldást vizsgáljuk! A hengeres test magasan *kiemelkedik*, s az U alakú résszel keretezve, tömeghatásában lebegni látszik.

A kompozíció alkotóelemei ugyan ismertek ilyen kapcsolásban, de a hengeres tömeg sík lefedésével az építészet történetében ritka jelenség. Bár a monumentális mű egészen látszik a küzdelem a klasszicizmus, az építészeti hagyományok s az új építészeti elvek erői között, végső megoldásában a világos tagolás, a kubisztikus formák s a nagy falfelületek dominálnak kint is, bent is. Az épület alépitménye, továbbá a kertet keretező és kiegészítő falak, valamint a tetők már a modern építészet hírnökei. Az épület jellegzetes példája Asplund egyéni építészetének. Már nem stílustörvényeket, de nem is elveket követ, hanem sajátos, artisztikus mondanivalóját különféle, de mindig harmonikusan összehangolt eszközökkel közvetíti. A puritán, monumentális henger-térbe nagyvonalú lépcsővezetéssel, barokkosan visz be. A külső lépcső szélesebben készít elő a monumentális főbejáratra. A nagyszerű belső térhatása fokozatosan bontakozik ki. A körötte kialakított olvasótermek szintén egyszerű, nagyvonalú formáikkal hatnak, akárcsak az előcsarnok magasba szökő tere.

A Skandia Filmszínházban szintén határozott térformákat alkalmazott, s a kiérlelt, finoman modellált tereket kis összekötő tagokkal fűzte gazdag térsorozattá. Itt a tér-láncolatot,

az egyes terek lehatárolt egymás után sorolását érzékelhetjük. Gondosan, a stílus szellemében oldja meg a terek bővítését, akár valóságos, akár vizuális eszközökkel, félköríves fölkékekkel vagy tükörben megsokszorozott lépcsőkkel.

A stockholmi kiállítás az építészeti kísérletezés nagy lehetősége volt Asplund számára. Bátran, könnyű anyagokból építhette meg mindazokat a tér- és tömegformákat, melyeket alig két-három esztendeje Európa minden jelentős építészete keresett és megvalósítani akart!

Asplund már e kiállításnál mintegy „begyakorolta” magát a modern építészet tér- és tömegformálási módszereibe. A bejárati épület hatalmas előtető, melynek lemeze nagy magasságban lebeg az átáramló közönség felett, a 13 méteres, hihetetlen karcsúságú acél-oszlopokon. A szélerőket az épület falában elhelyezett magas rácsszerkezettel veszi fel, így biztosítva a tetőzet könnyed, légies alátámasztását. A külső szabad tér ilyen tágas befogását eddig így nem oldották meg sehol. A szabad térrel való új kapcsolódási formák foglalkoztatják a többi pavilonnál is. Két példát emeljünk ki ezek közül: a hajózás és a szőnyegbemutató pavilonját. Az előbbinél íves, mozgalmas felületeket, tetőtömegeket alakít, lebegő térhatásokat a könnyű acél- és faszervezetekkel. A kiállítás ünnepi terén épült torony egyik első jelentkezése a tisztán szerkezeti elemekből komponált plasztikai motívumnak. Ugyancsak úttörő jelentőségű a betű és a reklám monumentális, építészeti igénnyel való szerepeltetése is.

A stockholmi kiállítás döntő lépés volt a modern építészet fejlődésében. Az európai építészetben a funkcionális alapelvek kidolgozása és konkrét épületekben való megoldása után a nagyobb összefüggések, az építészeti együttesek megformálása volt a következő feladat. Ebben azonban elég nehezen jutott előre az architektúra, főleg ami a formák harmonikus kapcsolatait illeti.

Asplund a stockholmi kiállításnál — ha nem is az épületek formáit tekintve — összefogásra, rendezésre törekedett, éspedig egy monumentális, kertészetileg kialakított térséggel, melynek horizontális tagolása és vertikális főmotívuma szervezte a pavilonok laza csoportját.

Asplund három legértékesebb téralakítása a stockholmi Állami Bakteriológiai Laboratórium, a göteborgi városháza-bővítés és a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója. Kettőnek a tervezése többé-kevésbé egy időben történt, s ennek nyomai jól érzékelhetők a végleges megoldásban is. Az Állami Bakteriológiai Laboratórium csarnoka és a göteborgi városháza-bővítés térszervezés szempontjából egy tőről fakadt.

Az alapelv közös, csak a méret, az atmoszféra különböző. Mindkét esetben a négyszögű épület homlokzati traktusai egy belső, többszintes, felülvilágított csarnokra fűződnek fel, függőfolyosós elrendezéssel. A lépcső és felvonó, a térbe szabadon beállítva, mint fontos plasztikai motívum érvényesül.

A Bakteriológiai Laboratórium csarnoka kisebb, szorítottabb; így vertikális tendenciát mutat. Fehér, puritán hangulatú tér; laboratórium jellegéhez méltó. A térben három tömeg magasodik fel, egy csoportba rendezve: a tömör szellőző-gépház, az áttört köríves lépcső és az acélból—üvegből alakított felvonó-akna. A tér tágas szélfogón át kapcsolódik a szabadba. Az épülettömeg és a belső tér is trapézforma, a négyszögű tömböket a derékszögű csatlakozások finom törése jellemzi.

A göteborgi városháza-bővítés elrendezése hasonló. A nagy központi csarnokot azonban — a toldás kötöttségéből kifolyólag — csak három oldalról övezik irodatraktusok és tárgyalótermek. A régi épülethez csatlakozó oldal áttört, s ezzel a csarnok kibővül a klaszszicista épület zárt udvarával.

E városháza-bővítés Asplund enteriőrművészetének csúcspontja. A tér itt terpeszkedőbb, s csaknem valamennyi irányban finom nyúlványokkal kapcsolja magához a keretező épületrészeket. A többszintes csarnok barnássárga, otthonos atmoszférát áraszt. Világítás két irányból áramlik a széles térbe: a szomszédos régi rész udvarából és a déli irányba nyitott ferde felülvilágítókból. Fő szint az első emelet, ahol a tárgyalótermek íves falai a csarnok terét a homlokzatokig vezetik ki. Az első emeletre lapos, egyeneskarú lépcső vezet — ritka monumentalitással —, majd innen egy igen markánsan megfogalmazott két-karú lépcső egészen a tetőemeletig. A felvonó-torony itt is üvegfalú, de sokkal inkább szem előtt van, mint a Bakteriológiai Laboratóriumnál. Az első emelet széles, zárt mellvédes folyosói, a felvonó, a lépcső — igen változatos nézőpontokat adnak a tér áttekintésére és átélésére. A belső fő értéke éppen ebben a változatosságban, dinamizmusban keresendő, mely nem egyszerűen a különböző szintek átnyitásából, összekapcsolásából adódik, hanem a részletek, a berendezés, a felhasznált burkolatok olyan mérlegelt összeállításából, mely Asplund munkásságát mindig is jellemezte. A földszint márványpadlóján elhelyezett kisebb társalgó bútorcsoportok, szőnyegek éppúgy részei a térhatásnak, mint az emeleti, parkettás várókban elrendezett ülőgarnitúrák, felügyelői sarkok, a hatalmas faóra, a függönyök s végül a növényzet.

Az épület tömegformája egyszerű négyszögű kubus; finom aszimmetriával egészíti ki a szimmetrikus műemléki tömböt. A homlokzatfelületek tagolása jól vezeti tovább a lábazatos klasszicizáló architektúrát, bár — keveset sejtet a belsőben kialakított remek teregyüttesből. Mégis exteriőr és enteriőr külön-külön és együtt remeke és példaképe a műemlék-bővítésnek, a hagyományok és a korszerű értékek egy alkotásba való olvasztásának.

A stockholmi erdei temető nagy ravatalozója tömegformálásában s a szabad térséggel kapcsolódó nyitott tereiben mutat egyetemes értékeket. A lazán tagolt épület 200 m széles, enyhe, füves lejtő mentén felsorakoztatott kápolnasor, melyhez várók és előudvarok csatlakoznak. Az építészeti tömeg oldott és növényzetbe rejtett elrendezésével a nagy szabad természet részévé vált. Mint a halál birodalma a pogány skandináv mitológiában: úgy emelkedik a „kereszt útja” mentén a ravatalozó csarnokok laza tömege.

Az épületegyüttes egy nézetből sem érvényesül egységes tömegként, inkább egy különös város sziluettjét mutatja. Terei döntő többségükben kifelé fordulnak. Fedett vagy félig fedett csarnokai a parkos környezetből egy-egy részt magukba ölelnek, alaprajzi formával, nyílásokkal, átlátásokkal olvasztva a zártabb belsőbe az áramló külső teret.

Az alaprajzi szervezés egyébként alárendelt szerepet játszik e plasztikai gondolattal szemben. A temető bejárata felől a látogató, a gyászoló család és a vendégek a „kereszt útján” — széles nyílású lankás mező oldalán — gyalogosan közelítik meg az épületet. Jobbról a domb tetején fákkal szegélyezett pihenőhellyel zárul a horizont, bal oldalt növényzetből fokozatosan kiemelkedő falrendszer, sírkert kíséri útjukat, mely szinte észrevétlenül válik épületté. Előttük, a „kereszt útja” végén, a fűbe állítva, hatalmas fekete gránit-

kereszt vonz az enyhe lejtésű dombon felfelé. Az épület laza csoportosítású tömegei ünnepi előudvarokat zárnak körül. Két kisebb ravatalozó után következik a nagy kápolna. Előtere szélesen visszaugrik; könnyed, körbefutó pillérsoros csarnok védelme alatt vagyunk. A pillérsor eredeti ritmusával a nagy kápolna belsejében is körbefut. A teljes homlokzati szélességben húzódó, üvegezett, dekoratív vasrács a padlóba süllyeszthető; s a kápolna a külső nagy tér barlangszerű bővületté lesz. A két udvar burkolata is odalejt, finom eséssel; az enteriőr térformája pedig a homlokzat felé kinyílik.

Ha kívülről körbejárjuk az egész ravatalozót, a terek adekvát tömege nehezen érzékelhető. Magas kerítéssel határolt udvarok és tömegnyúlványok bontják fel a kontúrt, nem említve a hatalmas fákat, melyek itt-ott el is rejtik az épületet.

Térjünk vissza a „kereszt útjára”, s vegyük szemügyre a kis ravatalozókat! Mindkettő előtt intim előtér. A domb felé nyitottak, másik három oldalukon tagolatlan márványfelületek határolják. Bensőséges városi térségben érezzük magunkat, kétoldalt a nagy kiülésű ereszek vékony márványlemezei az erős, tűző napfényt bársonyos atmoszférává szűrik. A kövezeten a „forgalom” két főiránya külön ki van rakva kőlapokkal, akárcsak a szűk mediterrán piazzákon. Szemben a kápolnába, oldalt a várótermekbe juthatunk be. Ezekben még hangsúlyosabb az itáliai hangulatokra való emlékeztetés; padlózatuk mázas téglával, illetve márvánnyal burkolt, az inkrusztációs technika motívumait felhasználva. A padok, bútorok viszont már a skandináv otthon-kultúra képviselői. A kápolnák melletti zárt udvarok hangulata is hidegebb, mint az előtereké. Az épület itt már csak vakolva van. Hűvös, árnyas kertbe tekintünk ki az ablakokon. A szertartásra való előkészítéshez a térhatások s főleg a miliókben rögzített hangulatok egész skáláját sorakoztatta fel az építész.

Ugyanez a rafinált térhatás érvényesült a bevezető sírkertnél. 1 és 2 m magas falak, egyenes és sík felületek váltakozva: más és más nézeteket, kitekintéseket adnak a tájra, a szemközi lágy hajlású dombra. Az erdei temető nagy ravatalozója az építész határeseté. Nem programja vagy nagyságrendje miatt, hanem mert minden eszközt felhasználva: kifelé fordul. A külső térhez kíván kapcsolódni, és abban a legváltozatosabb — kitűnő művészi érzékkel megválasztott — formákkal feloldódni. A megoldás emlékeztet Asplund oly nagy feltűnést keltett stockholmi kiállítására. Ott azonban az elrendezés szerkezeti bravúrok, könnyű építésmódok és reklámok együtteseiből alakult, s frissesége még magán hordozta egy új felfedezés átvételének neofita sallangjait is. Itt, a ravatalozónál az építészeti hagyomány, a neoklasszicizmus, sőt a barokk számos értékét éppúgy átmentette Asplund, akárcsak a svéd nemzeti romantika építő kultúrájának erényeit.

Ha puritán építész-szem lát is a részletekben néhány a barokk hatáskeltésre jellemző, kissé rafinált gesztust, a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója nemcsak Asplund főműveként értékelhető, hanem a XX. század egyetemes építészete valóságos kulcspontjának, mesterművének is. Életművében itt találkozott össze a három út: *a nemzeti romantika, a lírai klasszicizmus és az európai avantgarde építészete* — s lett sajátosan svéd alkotássá. Fókusz a az északi modern építészetnek is, mert az innen sugárzott szét később nemcsak Skandináviába, hanem a szomszédos országok visszhangjaival felerősödve egész Európába.

A későbbi munkák, melyek csak tervekben maradtak fenn, vagy többé-kevésbé módosítva, bár hűségesebb kezek segítségével felépültek, hitelesen nem értékelhetők. Nem is lehetne egy

hirtelen megszakadt építészpálya kifutó ívére posztumusz munkák képéből következtetéseket levonni.

Asplund tér- és tömegformálása két kirajzolható korszakot mutat. A kis erdei ravatalozó tér-tömeg egységének varázsa és a stockholmi Városi Könyvtár egységes, monumentális koncepciója jelzi az elsőt. A 30-as évektől új, oldottabb elrendezés jelentkezik; a fordulópont a stockholmi kiállítás. Ezután egyre határozottabban jelenik meg — belsőben és külsőben egyaránt — a kötetlen, szabad, nyitott elrendezés. Ennek végső kifejlődése, csúcspontja az erdei temető nagy ravatalozója.

Asplund figyelme az építőanyag-használatot, a részleteket illetően is egyre elmélyültebb lett. Így tette gazdagabbá és differenciáltabbá építészeti tér- és tömegalakításait.

Egy másik nézőpont, melyből Asplund alkotói egyéniségét sajátos körvonallal rajzolhatjuk meg s láthatjuk kiemelkedni elődei és kortársai közül: a természet. Hogyan jelentkezett ez Asplund művészetében mint az építészeti hatást döntően befolyásoló, sőt egyes esetekben meghatározó tényező? A táj, a terep, a talaj, a növényzet ugyanis éppen Asplund működése nyomán kapott egyre nagyobb szerepet más országok modern építészetében.

Asplund életének utolsó s egyben főműve a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója. Ennek tér- és tömegszervezésében éppen az az egyedülálló, hogy valósággal a tájra, a természeti környezetre épült, annak kiegészítése lett. Ez a természettel való teljes azonosulás volt a megérkezés. Az idevezető út néhány — már ismert — állomását azonban érdemes e nézőpontból is felvillantani.

Az első határozott nyom az erdei temető rendezési terve, a Sigurd Lewerentzcel együtt készített tervpályázati munka. Feltételezhető, hogy a természeti környezetre való fokozottabb figyelmet éppen Lewerentz hozta a közös munkába. A natura szemlélete igazodik egész művészi felfogásmódjukhoz. A természetet architektonikus elképzeléshez alakítják; különböző, a történeti előképekből már ismert „kertészeti” effektusokat állítanak elő. Jellegzetes példa erre e tervben a „kereszt útja”. Egy kővel burkolt, de a fatörzsek kolonnádjával lezárt folyosószerű útvezetést képzelnek el az erdőn keresztül, melyet nehéz elvonatkoztatnunk az antik római maradványokból rekonstruálható nekropoliszok képétől.

A természet nagyszerűsége, az erdő, a maga nagyvonalú lehetőségeivel, később minden bizonnyal a dániai Lyselundban tette rabjává Asplundot. Ide, Moen szigetére, egy igen szép publikáció csalta el, melyben a dán Építészeti Akadémia hallgatói adták közre felmérési rajzaikat a festői szigetcsúcs XVIII. század végi kis épületeiről. Volt itt a főúri megrendelő kívánsága szerint nyárilak, kínai pagoda, norvég parasztház, ami csak a rokokó bukolikus hangulatteremtéséhez szükséges volt. S mindez egy fenséges ősparkban, hatalmas fák árnyékában, pázsitos dombokon, vadregényes szakadékok mellett, a tenger partján.

Asplundra relevációképpen hatott az együttes. Fialat házasként jött ide, s egyébként is építészeti pályájának egyik legharmonikusabb szakaszában volt. Hazatérve újrafogalmazta terveit, újrakezdte ezek rajzolását; beledolgozta magát abba a finom s később egészen egyéniségére formált klasszicista stílusba, melyben a következő évek sikeres tervei készültek. Mindjárt az első, mely — úgy érezzük — közvetlen Lyselund hatását őrzi éppen természethez kapcsolódásában, a stockholmi erdei temető kis ravatalozója (1920).

A kápolna egységes, szimmetrikus exteriőrjével valósággal elrejtőzik a fenyőerdőben. Alacsony, 2 m belmagasságú előcsarnoka karcsú, mázolt faoszlopaival az erdő terének

folytatása. Padlója sincs abból kiemelve; építőanyagában is belőle származik. Asplund ahol csak tehetette: fát alkalmazott. A hatalmas tetőzet faszindellyel fedett; színeiben is teljes az alkalmazkodás: alig lehet a fák között megtalálni. Ezzel is hangsúlyozva itt a halál panteisztikus felfogását. Teljes csend; csak a hatalmas fenyők susogását halljuk néha. Száradt tűlevelek laza szőnyege vezet az ajtóig. A faoszlopok ritmusa az erdőhöz igazodik, nemcsak a portikusznál, hanem a belső fakupola alátámasztásánál is.

A beilleszkedés, a természetnek való alárendelés jellemzi a következő évek többi sírtervét is. Ezek a dombos temető lejtőjébe állított kis antik kubusok csak nyíláskeretezések, vagy éppen architektonikus megtámasztásai a lejtőnek (pl. Oscar Bernadotte sírja).

A természeti környezet jelentős eleme az architektúra számára Skandináviában a szikla. Asplund a kínálkozó lehetőségeket a tőle már tapasztalt végtelen szenzibilitással használta ki. A stockholmi Városi Könyvtár nagy, sziklás felületű városi park sarkára épült. Az épület szimmetrikus, monumentális tömege — a széles hasáb közepébe illesztett magas henger — a klasszicizmus szuverén méltóságával emelkedik ki a környezetből. Itt nem a beilleszkedést, hanem az egyensúlyra való törekvést látjuk. A meredeken legörgő sziklaoldalt az épület feltartóztatja a forgalmas utcakereszteződésnél, de egyben mintha őrtornya, bástyája is lenne. A természeti plasztikához való igazodást — a talaj mozgásának finom érzékelését — mutatja a négyszögű tömeg enyhe elfordítása; mintha valami erőzió következménye lenne, s ezáltal együtt „él” a sziklakkal. Érdemes itt a kisebb környezeti építmények elrendezésére is felfigyelni. A Sveavägen út mentén hosszan elnyúló sekély vízmedencébe a sziklák repedéseiből csobog le laza vezetésben a forrás. Ahogy a domb felszíni görbéit, szikla és növényzet laza játékát a könyvtártömb kubusa fogja fel, merevíti nagyszerű architektúrába, úgy a föld alatt rejtőző mozgás is itt előtte nyugszik meg, az épületnek nagy, szabályos tükröző felületet kínálva.

Az 1930-as stockholmi kiállítás elrendezése viszont a vízhez igazodott. Itt az építészet színes, laza, levegős attrakciói az uralkodóak. Bár a növényzet — a Djurgården parkja — itt is jelen van mint környezet, de csak mint kiegészítő, architektúrát oldó motívum. A nagy ünnepi térnél, a rafináltan megtervezett lejtős térségen, lábakra emelt ládatorokba kerülnek a színes tarka mezők. Kertészet lett a park ősfáiból. A lebegő, könnyed épületcsoportok elé, az udvarokba, sarkokra virágmezők kerültek nagy gonddal — az építmények kiegészítéseként. A stockholmi kiállítás együttese nagyvonalú nyitottságával az öbölre komponált. Itt ez jelenti Asplund számára a természetet, melyhez architektúráját igazítja.

Az a két épület, mely a természetbe ágyazottság mintaképe lett a skandináviai és európai architektúrában: a stennäsi nyaraló és a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója.

A stennäsi nyaraló a csipkés tengeröblök felé lebukó sziklák közé ékelve, az enyhe lejtőre szó szerint rátelepedve nyújtózik a víz felé. Építőanyaga fa, szerkezetében és burkolatában egyaránt. A terep lejtését nemcsak az épület külső formája követi, hanem a belső szintkülönbségek is. Valóságosan úgy érezzük, hogy a házon belül is a domb lejtőjén járunk. Az L alaprajz-forma a természetből egy meghitt sarkot ölel be, sziklatömbbel együtt, közepén szép, dúskoronájú fával. A nappali tér nagy ablakán keresztül feltárul előttünk a nádas és a zegzugos vízpart lágy képe. Hátul a „nyárikönyha”. Mélyre behúzott munkaasztala felett szintén tornác — az épület teljes szélességében. Innen hátra, fel a dombnak, a ház



körül munka járulékos épületei: színek, kis műhely, csapadékmérő, elől pedig, a víz felé, szerény alakítású csónakház veszi körül a nyaralót. — Frank Lloyd Wright ún. préri-házai a század első éveiben a környező természetbe, növényzetbe mint a kompozíció közép-pontja illeszkedtek (szélmalom alaprajz). A 30-as évek után, döntő érvénnyel az északi államokban, ez az asplundi felfogás lett alapja a jellegzetes elrendezéseknek, a lakóház és természet egyszerű, organikus egységének. Alvar Aalto Mairea-villájának fák közé rejtő-zése ugyan két évvel megelőzi ezt, építészeti tömegek valóságos természetbe illeszkedése tekintetében azonban nem. E szerény nyaralóépület nagy iskola volt Asplund számára a részletek egyszerű, mérlegelt megformálása s éppen ezáltal a természettel való „szimbiózis” megteremtése szempontjából. Felkészülés volt — mint ma látjuk — egy nagyobb és az oeuvre-t záró mű teljességére.

A stockholmi erdei temető nagy ravatalozója legsikerültebb szintézise a tájnak, növényzetnek és az építészetnek. Ez a szintézis nem öncélú esztétikai gesztus, hanem mélyen a funkcióból, és pedig itt az építészeti alkotás szellemi funkciójából kiinduló művészi kifejezés. A kertészet — és itt nagyléptékű táj-kertészetről van szó — a természeti adottságokat csak élesebben körvonalazta, s a természethez illeszkedő nagy foltokban rendezte el az emberi kéz beavatkozását, szinte beleolvastva ebbe az épületet is. Asplund egy helyet formált ki a természetben, egy kertet alakított, melynek varázslatosan szép ligeteibe temetik el a holtakat: a csend, a lágy szórt fény, az égbetörő fenyőtörzsek s a bársonyos fű birodalmába. Ezt a kertet egy tereptörés mentén határolja a laza architektúra, mely — bármelyik oldaláról nézzük — folyamatos átvezetés a kertészetből az építészetbe és viszont.

A térhatárolás szinte minden fokozata megtalálható itt — a nagy távlatokba állított jelzésekől egészen az intim, zárt terekig. Az épület mellett, az alacsony kerítésű, ápolt sírkertben még a fák dominálnak. Ezek a fák „egyénségek”, a gyász, a megbékélés, a vigasztalás jelképei, melyeknek éppúgy terük, térkisugárzásuk van, mint az épített architektúra elemeinek. Az épület öbleiben, udvaraiban két-három nagy fa adja meg a hangsúlyt, a fény és árnyék sajátos vibráló atmoszféráját. A nagy ravatalozó melletti díszudvarban pl. hat fa csoportba ültetésével — egy kicsiny medence körül — olyan monumentális növényzeti elem teremődik az alaprajz súlypontjában, mely a teljesen oldott plasztikájú együttesben képes a „zöld architektúra” egyensúlyozó szerepét vállalni.

A nagy pillérsoros udvar, antik előképein túlmenően, teljesen nyitott. Kerületének csaknem háromnegyed részén a természetes környezet látványa uralkodik. A közeli fenyőerdő, a hullámozó pázsit és a lágy hajlású dombok lankái élő, mozgó háttérrel adnak az épület központi részének. Benn az átriumban állva: a felső inpluvium-nyílás ragadja meg tekintetünket, melyen át jó időben fény, napsugár tör be, zord időben eső, hó hull a tér közepére.

Érdemes még egy pillantást vetni olyan részletekre, melyek a természet intim keretezését, egy-egy finom részlet kiemelését célozzák. Ezek elsősorban ablakok, nyílások, melyek arányaikkal, magasságukkal és tájolásukkal egy-egy megtervezett tájkép építészeti keretei.

Nem szabad figyelem nélkül végighaladni a szabadban alkalmazott burkolatokon, kövezéseken sem, melyek a kompozícióban szintén rangos rész-szerepet játszanak. Ezek között is minduntalan fel-feltör a fű, áttör a természet. Hangulati utalásuk a régi építészeti emlékekre — egyértelmű.

Asplund sajátos, de a korszerű építészeti keretekbe illeszkedő egyéni részletképzésével is maradandó hatást gyakorolt kortársaira és az utókorra. Érvényes ez elsősorban berendezéseinek és bútorainak tervezésére.

A belső terek gondos és művészi alakítása Skandináviában régi jó hagyomány volt. Éppen erre támaszkodva tudott Asplund olyan — a modern építészet szelleméhez igazodó — megoldásokat hozni, melyek később jelentős mértékben gazdagították az európai architektúrát. Azok az építészeti tér- és tömegformációk, melyek a funkcionalista gondolkodás eredményeképp, esetleg az orosz és holland konstruktivizmus nyomán születtek, vagy minden belsőépítészeti részletet és berendezést mellőztek, vagy ezeket, főleg a bútorokat szélsőségesen formai szempontok szerint komponálták. A tárgyak, épületszerelvények, székek, világítótestek gyakran konstruktivista plasztikákká absztrahálódtak. Így a használati szempontokra és a kényelemre kevesebb figyelmet szenteltek. A probléma legélesebben a De Stijl- és a Bauhaus-mozgalom építészeinél jelentkezett, az 1920-as években, de végeredményben nyugvópontra ma sem jutott. A Bauhaus későbbi időszakában Mies van der Rohe és Breuer Marcel remekeltek az „új tárgyiasság” szellemében megfelelő bútorok, berendezési tárgyak tervezésével. Adolf Loos pedig, aki az építészetben az ornamentika oly nagy ellensége volt, tiszta kubisztikus tér- és tömegformákból összerakott lakóházaiban, melyeket elsőként tart számon az építészettörténet, későbarokk és empire bútorokat is alkalmazott. Le Corbusier is igen nagy szeretettel állította tereibe a XIX. század végének híres szériatermékét, a Thonet-bútort, de néhány darabot más tervezők, pl. Charlotte Perriand munkáiból is átvett.

Asplund ismét a bútor és architektúra összehangolására tett kísérletet, s legsikerültebb műveiben a belső berendezés és az embert közvetlenül érintő felszerelési tárgyak a modern építészettel eddig soha nem tapasztalt formaegységben jelennek meg. Munkásságát végigtekintve: három csoportba sűrítethetjük jellegzetes eredményeit.

Részvétele a svéd Arts and Crafts mozgalomban vetette meg formatervezői igényességének alapjait. E mozgalom, akárcsak a többi európai országban, angol hatásra, William Morris és követőinek példája nyomán indult és jutott fokozatosan szép sikerekre. Ebbe kapcsolódott be Asplund, nem annyira az eredeti gondolat szociális céljaitól meggyőzve, mint inkább jó lehetőséget látva fantáziájának és tervezői képességének kibontakoztatására.

Az 1917-es stockholmi Arts and Crafts kiállításra csak egy belsőt tervezett, szerényebb kiviteli igényekre egy lakókonyha berendezését. Egyszerű, natúrfelületű fabútorok ezek,

némi későbarokk formai reminiscenciával. Belső berendezései ez időben még igazodnak a történeti architektúra meghatározta felfogáshoz.

Az 1920-as években a különböző társulatok szervezte kiállításokon finom klasszicizáló stílussal jelentkeztek. E darabok megformálásának inspirálója félreismerhetetlenül a dániai Lyselund nyaralóinak berendezése és dekorációja. A finom, vékony állványbútorokat palmettás, girlandos dekoráció és egyszerű kivitel jellemzi. E korszaka — ahol a történeti stílus kötött formamintáiból sikerült kiszakadnia — a Wiener Werkstätte, főképp Josef Hoffmann törekvéseivel mutat rokonságot, melyek akkor egyébként egész Európában visszhangra találtak. Asplund ebben a jellegzetes dekoratív stílusban — melybe bizonyos elemek a népi-polgári művészetből is érkeztek — tervezte a stockholmi városháza néhány tőle rendelt bútorát (1921). Részletképzéseiben itt-ott egészen a historizálás pontos után-érzéséig jut el.

A Skandia Filmszínház belső dekorációja az antik római építészetből merít. Folyosóinak nyíláskeretezései és színpada valóságos pompeji architektúrát varázsoltak az enteriőrbe, még színhasználatban is. „Sella curulis” formájú pihenőszéke a foyer-ban, igen vékony acélszerkezetével, sárgaréz dekorációjával és bőrülésével: e felfogás finomrajzú mester-munkája.

A Városi Könyvtár belső kiképzése mintha a XIX. századi klasszicizmust vette volna alapul dekorációjában és reprezentatív bútoraiban. A funkcionális követelmények itt változatosabb bútorozást igényeltek, s a hétköznapi használat számára egyszerű, funkcionális székeket, asztalokat alkalmazott. Dekorációjában azonban a klasszicizmus keleti gyökeireiből is felhasznált motívumokat, részben a lapos reliefeknél, részben a frízek ornamentikájában határozottan egyiptomi motívumokat is.

Az 1930-as években a részletképzés, tárgytervezés területén is új utakra lépett. A stockholmi kiállítás ideiglenes épületei a kiérlelt belső alakításában új típusú bútorok tervezésére nem adtak lehetőséget. Néhány enteriőrben — ahol erre szükség volt — jellegzetes csőbútor vagy egyszerű Thonet-szék a berendezés, ahogy ezt Le Corbusier korai munkáinál látta.

Asplund berendező művészetének második korszakát a göteborgi városháza bővítése illusztrálja. A nagyszabású és egyedülálló tér hatásáról, az alaprajzi megoldásról már szóltunk, most fordítsuk figyelmünket a berendezésre: Asplund itt valóban olyan megoldásokat mutat, melyek az egész skandináv enteriőr-kultúrára meghatározó erejűek voltak. A régi (műemléki) épület klasszicista enteriőrjébe tervezett bútorok arányaikban s egész jellegükben az illeszkedés, a régi és az új közötti harmóniateremtés remekei. Magas, széles támlájú, hikori fából készített karosszéke, mely a tanácskozástalhoz készült, barna és fekete bőrkárpitozással, kitűnő példa erre. Ugyanezt a formát alkalmazza az új rész tanácsstermeiben is — anélkül, hogy a legkisebb zavart éreznénk —, szembeállítva ezeket a hallgatóság egyszerű, hajlított fából készített, felcsapható, sima vonalú széksoraival. Ez a fotel mint mobil elem és formai kapocs fogja össze múlt és jelen építészetét.

A nagy csarnokban különböző bútorcsoportok tagolják a teret, a várakozás, előkészület, tárgyalás igényei szerint elrendezve. Ezek mintája az egyszerű Thonet-széktől a szintén hagyományos és igen kényelmes nádfotelekig változik. Az egyszerű, funkcionális elemekből

hatásos térosztó és térgazdagító elemeket formált. Hirdetőtáblákkal intim teret választ le a nagy csarnokból; a nagy óra is, cizellált, hatalmas fatáblájával, valóságos plasztikaként lebeg a térben.

Az egyes bútorcsoportokat összefogó szőnyegek mintája nemcsak egyszerűen dekoráció, hanem utalás az épület rendeltetésére is. Sőt, Asplund az építő-együttes munkásságának emlékére nem márvány- vagy réztáblát állított, hanem igen dekoratív megoldású, feliratos faliszőnyeget tervezett, mely a faburkolatú tájékoztató-fogadótérbe függesztve otthonosabb s kevésbé hivalkodó hatású. A betű, mint a szőnyegdekoráció eszköze, ilyen grafikus hatással a Bauhaus kísérleteire emlékeztet. A paragrafusokból, felkiáltójelekből, kérdőjelekből komponált „paragrafus szőnyeg”-e a modern szőnyegművészet különleges értékű darabja.

Asplundnak a 20-as években készült klasszicizáló épületeinél a bútor- és a részletforma ugyanabból a gyökérből táplálkozik: az épületnek kiegészítője. Asplund szinte végső következetességig jut el a stílusegység érdekében. A 30-as évek végén a bútor, a részlet és a belső felszerelési tárgyak mintha kissé külön életet élnének, s a merevebb, természetüknél fogva semlegesebb építészeti formáknak mintegy színezését, humanizálását adják. Ebben a vonatkozásban Asplund Adolf Loos szemlélete és gyakorlata szerint járt el, akinél az épület bútoregységessé népesült be. Loos felfogása szerint — mely Asplundnál igen meggyőző, szép bútortervekben jutott érvényre — a bútor és a használati tárgy nem szorosan az épülethez, hanem az emberhez tartozik. Az ember a használat során mintegy azonosul velük, azok személyiségének részévé lesznek. Az épület, főképpen egy lakóház a használat, a „belakás” révén válik igazi, szinte élő szervezetté.

Asplund nemcsak hivatali bútorait — a már említett göteborgi tanácstermi széket — formálta funkcióra és formai-történeti kötöttségekre egyaránt nagy érzékkel s figyelemmel. Még inkább ügyelt a lakásnál — ahogy erre az Arts and Crafts és más kiállítások kapcsán már emlékeztettünk.

A legszebb példákat stennäsi nyaralójából emelhetjük ki. A nappali téralakítása észrevétlenül átmenet az egyszerű — de igen átgondolt — térszerkesztésből a leghétköznapibb tárgyak formájáig, elhelyezéséig. A nagyméretű és igen határozott plasztikai igényű kandallónak szinte a tűzterén járunk keresztül. S mielőtt néhány lépcsőn lelépve a helyiség padlójára érünk, nagyszerű rátekintés nyílik a társalgósarok asztalára és foteleire, de egyben kitekintés is a vízre, szinte a végtelenbe.

A kanapé két hatalmas, füles háttal, tágas, kétszemélyes alakításával a biedermeier kor hangulatából sokat megőrzött; társa és folytatása nincs is a modern bútokultúrában. Az ablaknál az asztal kontúrja zárja a teret. Amorf formájú márványlap ez, lefelé szélesedő, esztergált falákkal. Rusztikus, de egyben rafinált megoldása a társalgóasztal környezethez való igazításának. Ide tervezett s csak itt életképes „individuum” ez is.

Az épület rusztikus jellegét a különböző födémgerenda megoldások erősen aláhúzzák. A konyhában s az alárendelt helyiségekben szegezett, páros pallók alkotják a gerendázatot, míg a nappali térben csiszolt, kör keresztmetszetű fagerendák viselik a terhet.

Külön fejezetet érdemelnének Asplund lámpái. Nagy monográfiájának szerkesztői a lámpák zsenijének nevezik. A lámpa egyébként az északi építészet sajátos motívuma lett

a XX. században — hiszen Asplund mellett a finn Aalto és a dán Henningsen szintén kiemelkedő mesterei. Az építészek jó érzékkel atmoszférateremtő plasztikai motívummá fejlesztették a hosszú tél, a korai sötétedés országainak e fontos eszközét.

Asplund oeuvre-jében a lámpa ugyanolyan változásokkal játsza végig szerepét, mint berendezésének egyéb tárgyai. Első időszakában a lámpa laterna vagy mécses formát mutat, hűen e stílusutánpótlás időszakának megoldásaihoz. A stockholmi erdei temető kis ravatalozójában a viaszgyertya-tartók felett visszaverő tükör is van, mely révén a visszavert fény puhább tónust terít a fényforrások köré. Ez az indirekt világítás később nála is, akárcsak a többi északi mesternél, elmaradhatatlan interiőrkelet lesz. Hasonló formát mutatnak a sölvesborgi bíróság és a göteborgi Carl-Johan Iskola lámpásai is.

Az első nagyszabású lámpa- és fénykompozícióra a Skandia Filmszínház tervezése adta a lehetőséget. Itt az elektromos fényforrások legrafináltabb megoldásaival találkozunk. Sajnos, a belső újjáépítésénél éppen a lámpákat nem restaurálták az eredeti formában. A Skandia folyosóin a Carl-Johan Iskolánál már alkalmazott lámpást látjuk, finomabb arányokkal és cizelláltabb tartószerkezettel. Az előcsarnok kis kör alakú ülőfülkéjének elliptikusan emelt kupolája rejtett világítással készült, míg a nézőtéren huzalokkal merevített gömb lámpafüzérek világítanak. A világítótest ilyen függesztése valóságos iskolát teremtett. Az århusi városháza tanácstermétől kezdve sorolhatnánk e hatás különböző állomásait, mind a mai napig.

A stockholmi Városi Könyvtár hatalmas belső repositóriumai hengere rejtett súrolt fényt kap; olvasótermi lámpái a historizálás részletképzéseit mutatják. A függesztett gömbszegmensek is megjelennek a tárgyilagósbabban kezelt belsőknél.

A lámpatervezés új módjait a Bredenberg-áruház és a göteborgi városháza belsőiben látjuk. Az elektromos világítás lehetőségeit és jellegét, a tartás és az árambevezetés külön útjainak érzékeltetését, a direkt és indirekt világítás különböző lámpáit itt vonultatja fel a legváltozatosabban, nem hagyva el a klasszikussá vált gömb világítótest és a gömbszegmens formákat és azok kombinációit.

Karakteres formaként jelentkezik mindkét épületben a vízszintes csőrúdra szerelt, felfelé vető lámpaernyő-sor. Ennek térgazdagító s bizonyos fokig térosztó szerepét a göteborgi belsőben láthatjuk igen nagyszabású alakításban. Itt gondja van a tér intimitásának biztosítására is, s az általános világítás mellé helyi, függesztett lámpákat tervez. A tanácstermekben eléggé összetett formákkal alkalmazza — mintegy reflektorként elhelyezve — tükörernyős indirekt fényforrásait, állványon álló sugárzóit.

Nemcsak nagyhatású berendezéseinek gondol a lámpatestek és a világítás hatásának jelentőségére. Ezt jól példázza saját nyaralójának világítóteste: kettős fali gyertyatartója, hatalmas homorú fémtükörrel, mint ilyen helyen elengedhetetlen szükségvilágítás.

Asplundot a modern építészet történetének elemzői úgy tekintik, mint a modern építészeti felfogás közvetítőjét, akinek példájából a skandináv építészet megújulása táplálkozott. Egyetemes jelentőségét másodlagosnak tekintik. A modern építészet klasszikus történései, akik először adtak összefüggő értékelést és fejlődési rajzot a XX. század építészetéről, nem részletezik, nem értékelik munkásságát (Pevsner: *Pioneers of the Modern Movement*. 1930; Behrendt: *Modern Building*. 1938; Giedion: *Space, Time and Architecture*. 1941).

Munkássága nem mint egyéni oeuvre, hanem csak mint követőinek, táborának generációs tevékenysége hatott vissza; színezte az európai építészetet. Északi kortársaival való szellemi — művészi kölcsönhatása ma még nem eléggé tisztázott. A messzi földön történt eseményeket elég nehéz is kibogozni. Különösen, amikor egy közös északi kultúrkörrel van szó az 1920—1930-as évektől kezdve, melynek átmérője Koppenhága és Helsinki közt feszül, s kiegyenlítő szerepű súlypontja Stockholm. Kétségtelen: számos tisztázandó kérdés vetődhet itt fel. Közülük ragadjuk ki talán a legérdekesebbet — a kölcsönhatását —, s ennek mérlegelésével próbáljunk világosabban látni, ha határozott választ nincs is jogunk ki mondani.

Bruno Zevi 1948-ban megjelent könyvében Asplund nemzetközi jelentőségét igen magasra értékeli. Zevi az első külföldi szakértő, aki elismeri Asplundot s felhívja a figyelmet egyéniségére és munkásságára. Asplundot a modern építészeti „dogmatizmus” feloldójának, humanizálójának tekinti. Az 1930. évi stockholmi kiállítás jelentőségét már egyetemes értékűnek tartja: Svájc és Finnország ezen bátorodtak fel. Sőt, Wright Skandináviából kapott inspirációja mögött is csupán Asplundot látja. Értékelése Asplund hatása tekintetében talán kissé túlzó.

A realisabb megítélés érdekében azonban nem szabad figyelmen kívül hagyni — a stockholmi kiállítás együttesének elismerése mellett —, hogy Aalto és Bryggmann 1927-ben a „Turku 700 éves” kiállítást már modern szellemben tervezte. Sőt, a paimiói szanatórium funkcionista épülete 1928-ban már épült, s ennek terveit Asplund Aaltónál látta is.

Milyen összefüggés áll fenn Asplund építészetének fejlődése-változása és a két szomszédos építészeti kultúra, a finn és dán architektúra között? Milyen összefüggésben állt Asplund és Alvar Aalto munkássága? Mennyiben volt meghatározó szerepű a dán építészet Asplund kibontakozására? Arne Jacobsen s a fiatalabb dánok és svédek vagy az Aalto után következő finn generáció mit használt fel Asplund sokrétű és sokszínű munkásságának eredményeiből? Mennyiben emelkedik ki svéd kortársai közül? Hiszen Sven Markelius nagyszerű helsingborgi koncertháza (1932) és Einar Eriksson göteborgi hangversenytermének

(1934) belője egy időben épültek Asplund legjelentősebb modern műveivel, sőt bizonyos értelemben meg is előzték azokat.

A stockholmi kiállítás méretben, a rendezés egységességében és nagyvonalúságában, az épületek és részletek kiforrott megoldásában valóban messze túlhaladta az addigi dán— finn eredményeket. Hatásában csupán a stuttgart—weissenhofi 1927-es kiállításához hasonlítható; egyetemes jelentősége vitathatatlan. Éppen akkor bontakozott ki e nagyszerű demonstráció európai hatása, kisugárzása, amikor pl. Németországban is a 30-as évek közepén a modern építészet üldözés tárgya lett. Így a fejlődés fővonala e területről északra húzódott át. Eriksson és Lewerentz a kiállítás munkatársaiként látták először az avantgarde építészet formáiból az ezerszínű, változatos, költői építészetet kibontakozni. Bizonyosnak látszik, hogy Asplund lágyító, romantikus formaképzése, építészeti részletei és bútorformálási szempontjai hatottak a finn Aaltóra és főleg a dán Jacobsenre. Nem az új építészet megismertetése, szétsugároztatása, hanem éppen annak a sajátos északi igényekhez való igazítása, a hagyományos otthon-kultúra és a skandináv kézművesség eredményeinek abba való bekapcsolása Asplund nagy építészeti eredménye. És a hagyománynak — éspedig egy regionális építészeti hagyománynak — az egyetemes építészeti fejlődésbe való beolvasztása, s ezáltal egy sajátos északi építő- és tárgyformáló művészet megteremtése. A nagy hatást a Bakteriológiai Laboratórium, a göteborgi belsőtér és annak berendezése, valamint a stockholmi erdei temető nagy ravatalozója tette.

Az utóbb említett művekben képviselt humánus modern építészet valóban széles körű hatást gyakorolt. Elsősorban saját hazájában, s a második világháború előtt és után Dániában és Finnországban, később Angliában és fokozatosan egész Európában.

Dániában a már említett århusi városháza (Jacobsen & Moller, 1937) a göteborgi belsőtér és részletképzés tagadhatatlan hatását mutatja, de felfedezhetjük Asplund stockholmi munkásjóléti intézet tervének elemeit is. Aalto főleg részletekben s az enteriőrök különböző anyagokkal való gazdagításában követte svéd barátja példáját. Svédországban mai követői élvonalából három nevet lehetne kiemelni. Szorosan kötődik felfogásmódjához a két Ahlsen testvér, Erik és Tore Ahlsen közös oeuvre-je, továbbá a népszerűségének és alkotóerejének csúcspontjára most érő Peter Celsingé.

Asplund hagyományokat átmentő, majd a mechanikus formákat oldó és a funkcionális merevséget humanizáló magatartása nemcsak Svédországban és tágabb hazájában, Skandináviában hatott és hat ma is — hanem mindenütt, ahol az építészek a technika kínálta új lehetőségekkel új, az embert szolgáló építészetet akarnak teremteni.

Asplund építészetéről az első tudósítást Magyarországon a széles áttekintésű Tér és Forma c. folyóirat adta. Itt hosszabb svédországi tanulmányútról Heim Ernő építész közölt több cikket. Ezekben méltó hely jutott Asplundnak, akit egyébként közelebről is ismerhetett, hiszen irodájában dolgozott. A 40-es évek elején Granasztói Pál és Kismarty-Lechner Jenő közöltek a svéd építészetéről ismertetéseket. Asplund haláláról pedig Borbíró Virgil („Sz”) emlékezett meg. 1965-ben a Magyar Építőművészet c. folyóiratban eleveníti fel Heim Ernő későbbi benyomásait a stockholmi erdei temető nagy ravatalozójáról.

Igy a szakirodalom révén volt Asplund működéséről képe a hazai építészközvéleménynek már a második világháború küszöbén is. Asplund harmadik alkotói periódusából, humanizált modern felfogásából a 40-es években nálunk igen sokan merítettek. Azonban e hatás pontos kielemezése már csak azért is lehetetlen, mivel ez egybefolyt a svéd építészetből merített általános tanulságokkal (svéd építészeti kiállítás Budapesten 1942-ben!). A lakás-alaprajzok, tető-megoldások, a részletek igényes megoldására való törekvés, a belső térképzés, a világítótestek, a lépcsők és a berendezések elhelyezése számos magyar építészeti megoldásban minták maradhattak.

Az archaizálás időszakában, az 1950-es években az átvételek szintén világosan felfedezhetők. Éppen a nagy s végeredményben feloldhatatlan ellentmondásra válték az ő építészetében a választ, a megoldást megtalálni: Hogyan lehet történelmi korok építészeti formáit „alkotó módon” felhasználni, s e formákkal a „korszerű” szerkezeteken felépülő s funkcionálisan megoldott új, sajátos architektúrát teremteni?!

Elsősorban két nagy egyetemi telepre lehet utalni, melyeknél az asplundi architektúra világosan felismerhető. Egyik a miskolci műegyetem együttesének 1951. évi első — kötelező — átdolgozása, melyet — még a terv grafikai kidolgozásában is — a göteborgi Göta tér 1917-es tervpályázati rajza inspirált. A másik a budapesti műegyetem R-épülete, mely ha anyagában döntő módon különbözik is a stockholmi Városi Könyvtár vakolt falfelületeitől, nyíláskiosztásában, nyílásarányaiban, frízeinek elrendezésében kétségkívül annak hatása alatt készült.

Nem lehet véletlennek tekinteni az 1922-ből való, a stockholmi Királyi Kancellária négyemeletes épületére készített asplundi architektúra-terv hatását sem a várpalotai, sem a kazincbarcikai vagy más hosszú lakóház-homlokzatok terveinél.

A dunaújvárosi ambulancia épületének áttervezett homlokzata éppúgy ide sorolható, mint a csepeli kultúrház és más nagyszabású tervpályázatok alaprajzi és homlokzati megoldásai. Sokat foglalkoztak tervezőink az 50-es években olyan alaprajzi motívumokkal is,



melyek a göteborgi Kviberg-temető ravatalozójánál vagy a skövdei krematóriumnál szerepeltek. Jellemző példakép volt a stockholmi munkásjóléti intézet homlokzati terve is. Egyéb épületeknél, részleteknél, térkapcsolásoknál is minduntalan felbukkantak Asplund alaprajzi megoldásai.

Érdekes, hogy főként a tervek hatottak, sőt különösképpen az asplundi grafikai feldolgozás. Ha ennek magyarázatát keressük: a konkrét lehetőségek korlátaiban található meg. A „dániások”<sup>\*</sup> látták ugyan az épületeket, de az elrepülő vizuális élmény rögzítésére, későbbi felidézésére is szükség volt. Éppen az időben jelent meg a nagy Asplund-monográfia (lásd az irodalomjegyzéket) angol és francia nyelvű kiadása; és sok kézen forogtak a könyvtári vagy egyéb példányok. Így furcsa módon nem is Asplund épületei vagy eredeti rajzai, hanem e nagyszerű kiadvány grafikája hatott olyannyira fiatal építészeinkre, hogy évekre meghatározta a tervpályázati és reprezentatív tanulmánytervi rajztechnikát éppúgy, mint az egyetemi tervezési feladatok igényesebb grafikáját.

Asplund klasszicizáló korszakát nem az általános európai fejlődés folyamatában értékelték, hanem kísérletnek hagyományos és korszerű igények egyesítésére. Pedig Asplund klasszicizmusának lényege nem annak építészetelméleti meg gondolásában van, hanem a megoldások művészi szépségében, az egyéni formák gazdag változatának keletkezésében. Amennyiben a klasszicizmus alapelveit követi, annyiban átmenet a romantikából a funkcionista építészet kubisztikus tér-tömegformáihoz, mint azt más jelentős építészeknél (Behrens, Mies van der Rohe) is láthatjuk. — Amikor Asplund a modern építészet tiszta elveit és formálási módszereit elfogadta-megtanulta, soha a klasszicizmushoz vissza nem kanyarodott. Ha késői megoldásai a szokványos modern architektúra megmerevedett szabályai alól ki is vonták magukat, az sohasem egy régebbi stílus visszaálmódása, újratemtése volt, hanem saját érzelmi világuk önálló, szuverén formáló többlete.

\*

Mindez talán túl részletezett, aprólékos bizonyítása az Asplund-hatásnak. Kétségkívül elég ritka az építészettörténetben az ilyen, főleg egyéb közvetlen szellemi hasonulás és kapcsolat hiányában. A formai jegyek mögé tekintve: nagyon értékes hatás volt ez az 1940—1950-es években, melynek az újabb generáció gondolkodásmódjában is van némi vetülete. E csaknem egy évtizedig érvényesülő hatás az általános értékelés és tisztelet mellett bennünk, magyar építészekben, bensőségesebb érzéseket keltett.

Az archaizálás stílusperiódusának végével egyeduralkodó példaképe elhalványult. S ma már csak elmosódottan rajzolódik ki az egyetemes építészet horizontján, nem oly meghatározó erővel, mint húsz esztendővel ezelőtt. Éppen a kép újrarajzolásának szándéka vezette az író és szerkesztőt, hogy közreadják e kötetet.

\* A budapesti József Nádor Műgyetem utolsó éves építészhallgatóinak a második világháború végső szakaszában a németek által megszállt Dániába kitelepített csoportja. A felszabadulás után közülük sokan utaztak át Svédországba.

E kötet adatainak és képanyagának összeállításánál a Svéd Királyi Építész Szövetség által kiadott és Hakon Ahlberg bevezető tanulmányával ellátott *Gunnar Asplund Architect, 1885—1940* c. kötetet vettem alapul (szerkesztők: Gustav Holmdahl, Sven Ivar Lind, Kjell Ödeen). A svéd kiadás Stockholmban svédül 1943-ban jelent meg az AB Tidskriften Byggmästaren kiadónál, majd francia és angol nyelven ugyanott 1950-ben. — Az említett könyv az adatok, különösen rajzi és fotoanyag tekintetében teljes egész, s így minden további Asplund-monográfia és értékelő tanulmány alapja.

Asplundról ezenkívül eddig két kisebb monográfia jelent meg:

Bruno Zevi: *Erik Gunnar Asplund*. Il Balcone, Milano 1948 (az Architetto del movimento moderno c. sorozatban)

Eric de Maré: *Gunnar Asplund, a great modern architect*. Art and Technics, London 1955 (az Architectural Biographies c. sorozat V. köteteként)

Külföldi folyóirati irodalom (Bruno Zevi könyvének igen részletes bibliográfiájából kiemelve néhányat):

Alvar Aalto: [Megemlékezés].\* Arkitekten (1941) Fasc. IV

Hakon Ahlberg: *Il Crematorio di Stockholme*. Byggmästaren (1940) No 19. 243—246

Pool Bauman: [Megemlékezés]. Arkitekten (1941) Fasc. IV

A. Elzas: [Megemlékezés] holland folyóiratban. De 8 en Opbouw (1941) No 7

Francesco Fichera: *L'Esposizione Internazionale di Architettura Moderna in Budapest*. Architettura e Arti Figurative. Anno X. Fasc. V—VI. Gennaio—Febbraio (1941) 254—262

Kay Fisker: [Megemlékezés]. Arkitekten (1941) Fasc. IV

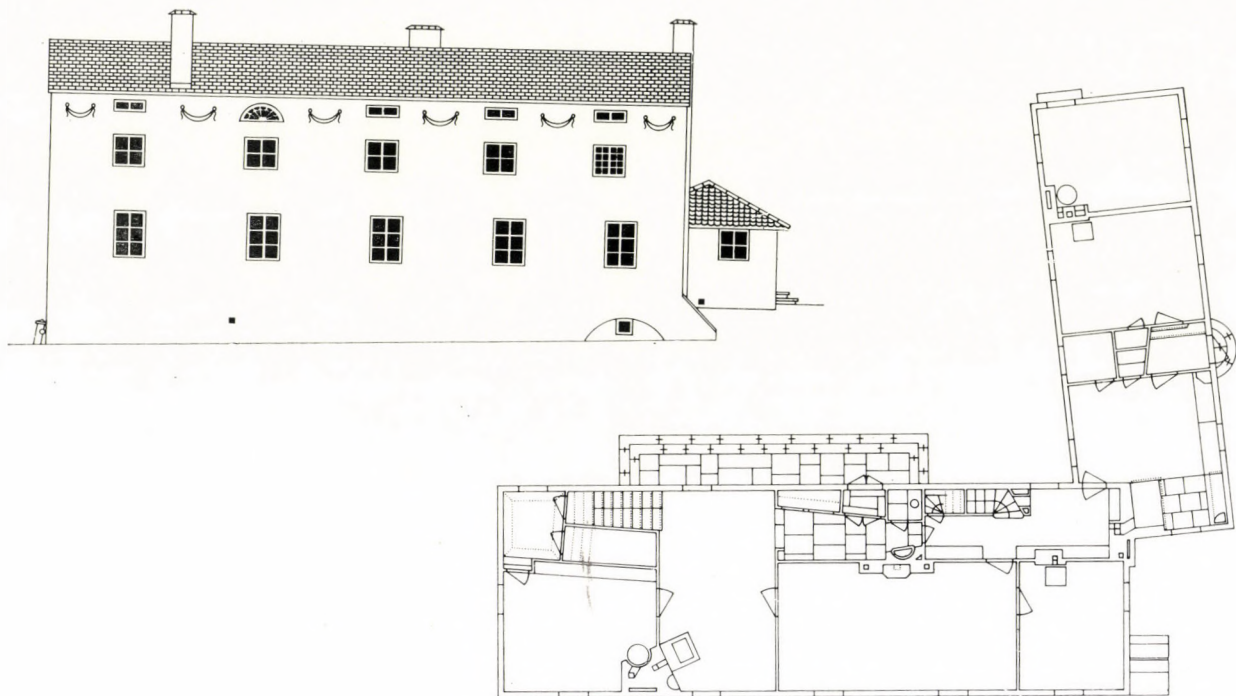
Erben Klint—Arne Jacobsen: [Megemlékezés]. Arkitekten (1941) Fasc. IV

Kjeld Ussiing: [Megemlékezés]. Arkitekten (1941) Fasc. IV

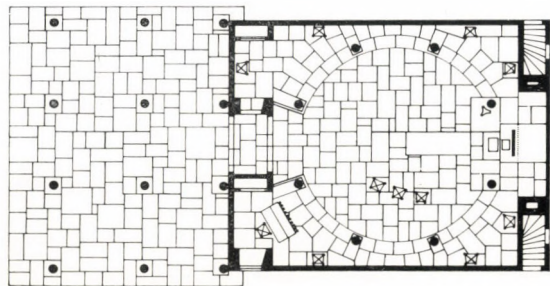
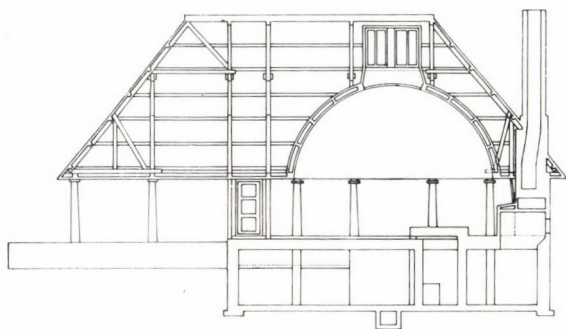
Bruno Zevi: *Verso un'Architettura Organica*. Einaudi (1945) 58—60

\* [Megemlékezés] címmel egységesítettük az Asplund halála alkalmából megjelent nekrológok idegen nyelvű címeit.

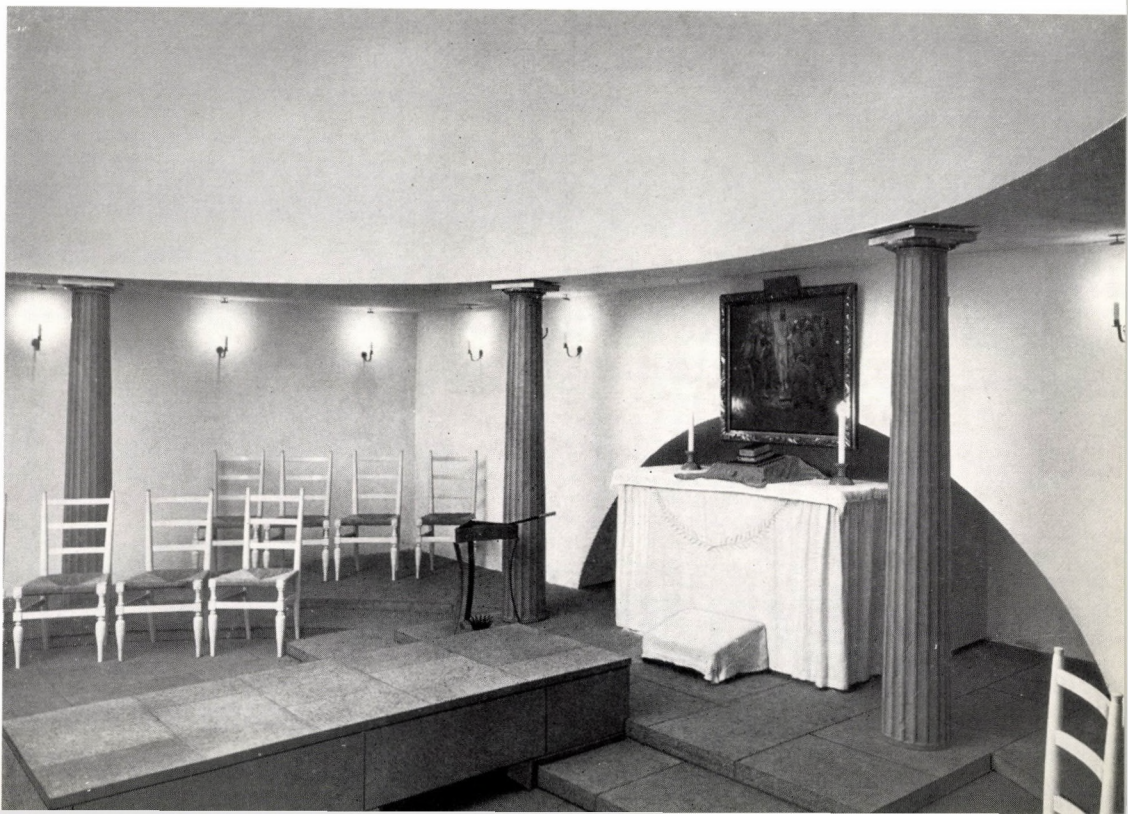
Képek



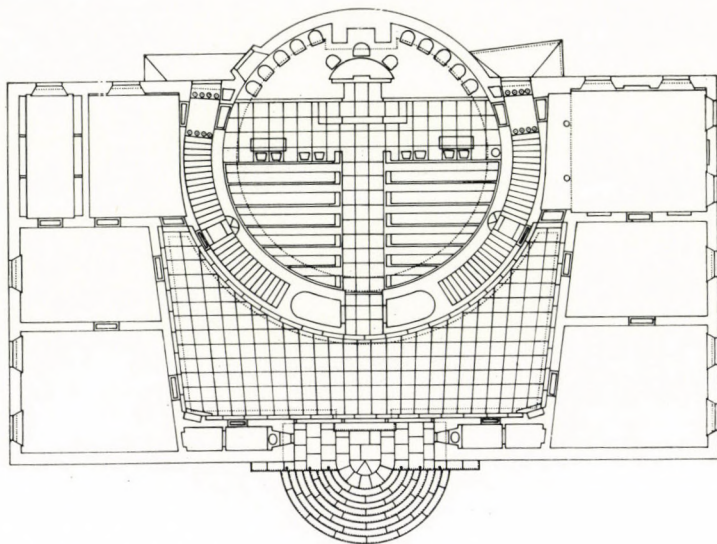
1—2. Snellman-villa. Djursholm (1918) — Homlokzat és alaprajz



3—4. Erdai temető kis ravatalozója. Stockholm (1918—1920) —  
Metszet és alaprajz

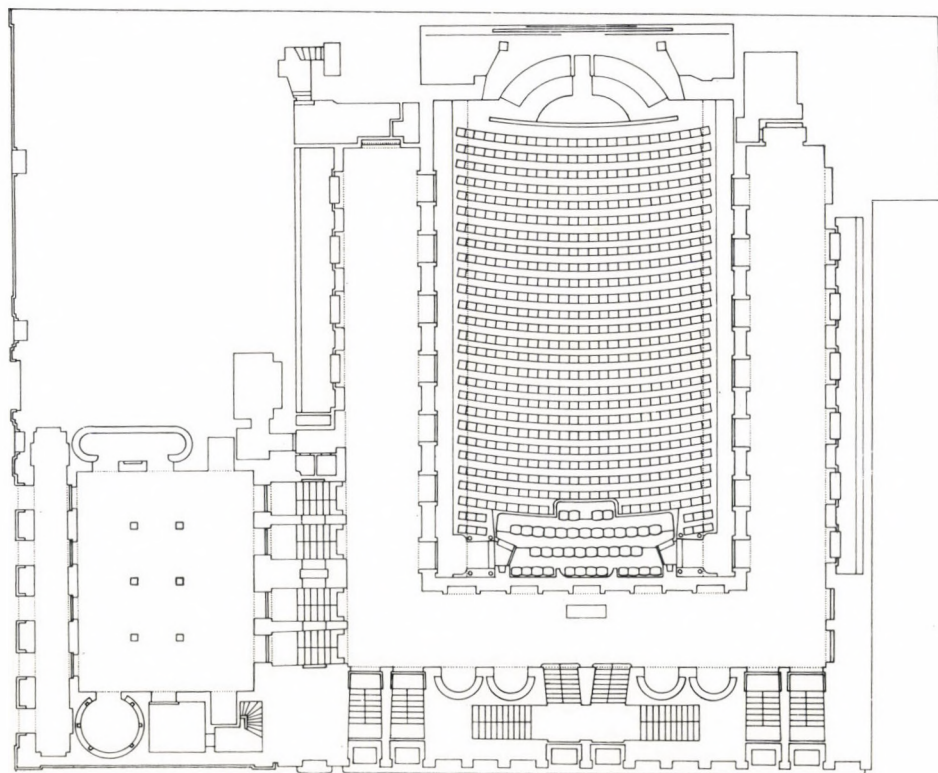


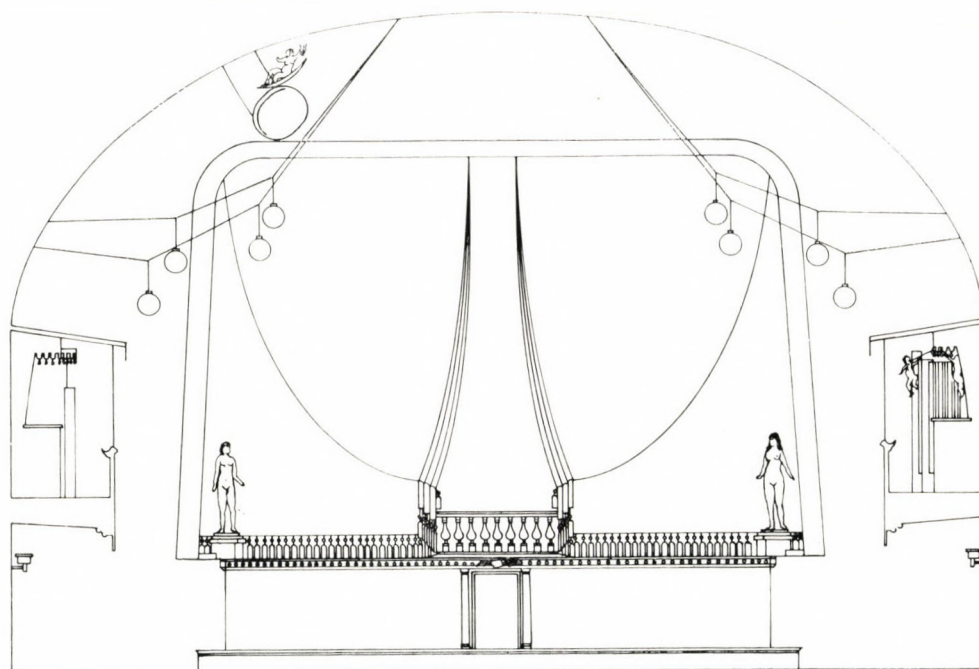
5—6. Erdei temető  
kis ravatalozója.  
Stockholm (1918—1920)  
— Bejárati homlokzat  
és belső részlet



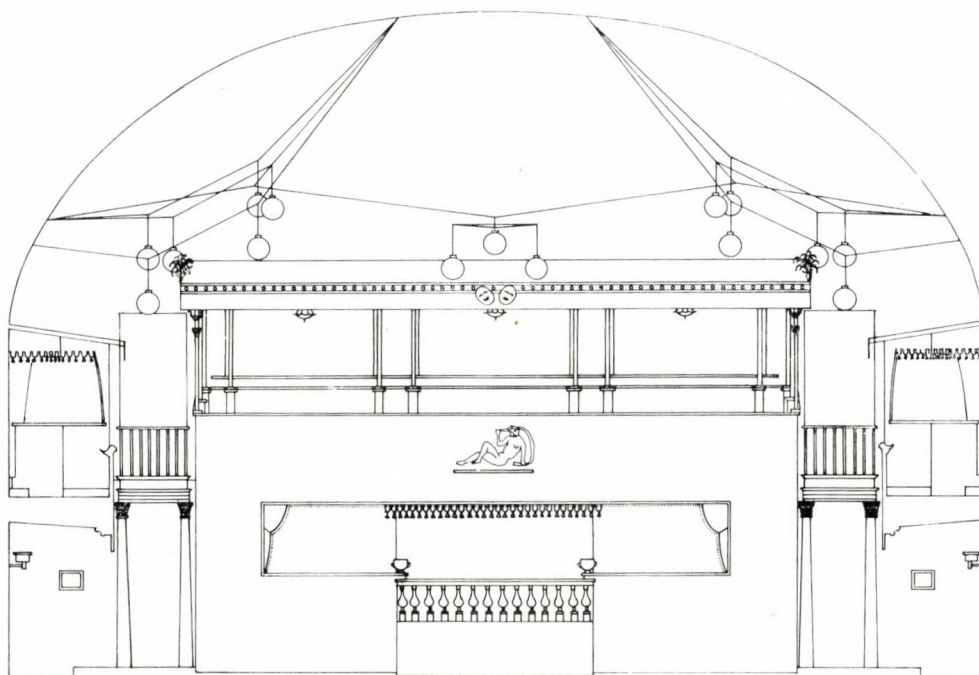
7. Bírósági épület. Sölvesborg (1921) — Alaprajz

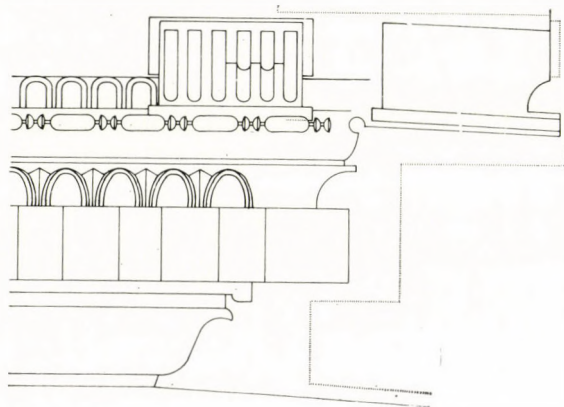
8. Skandia Filmszínház. Stockholm (1922–1923) — Alaprajz





9—10. Skandia Filmszínház. Stockholm (1922—1923) — Belső homlokzati rajzok

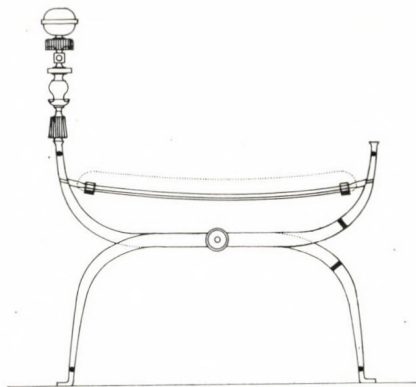
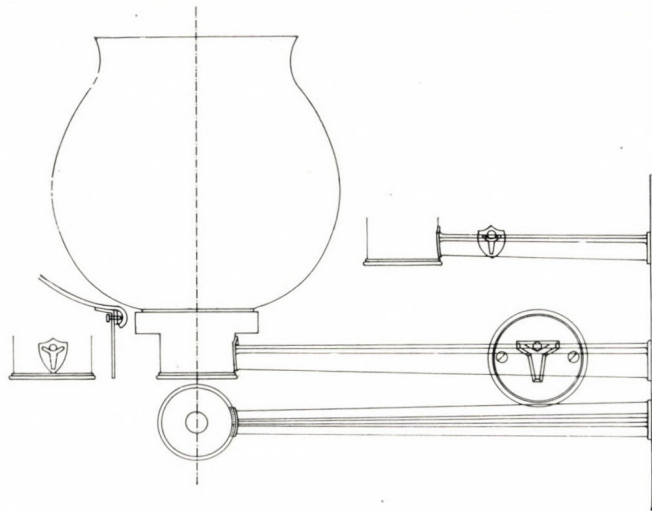




11–13. Skandia Filmszínház, Stockholm (1922–1923) — Belső és részletei

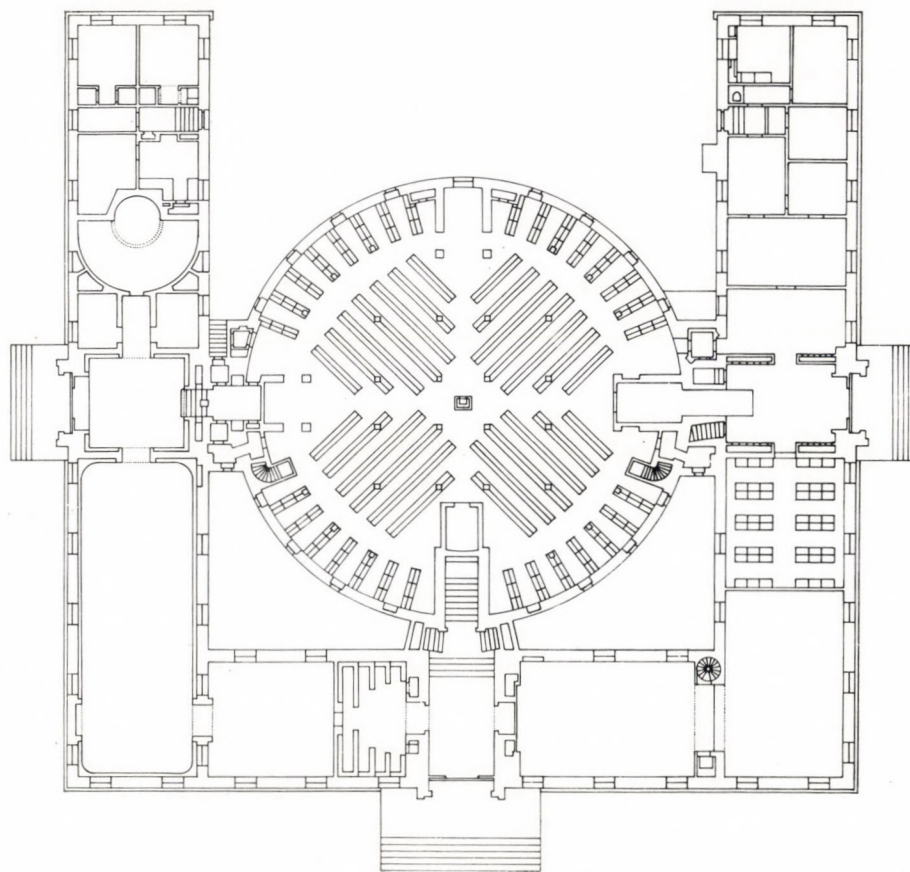
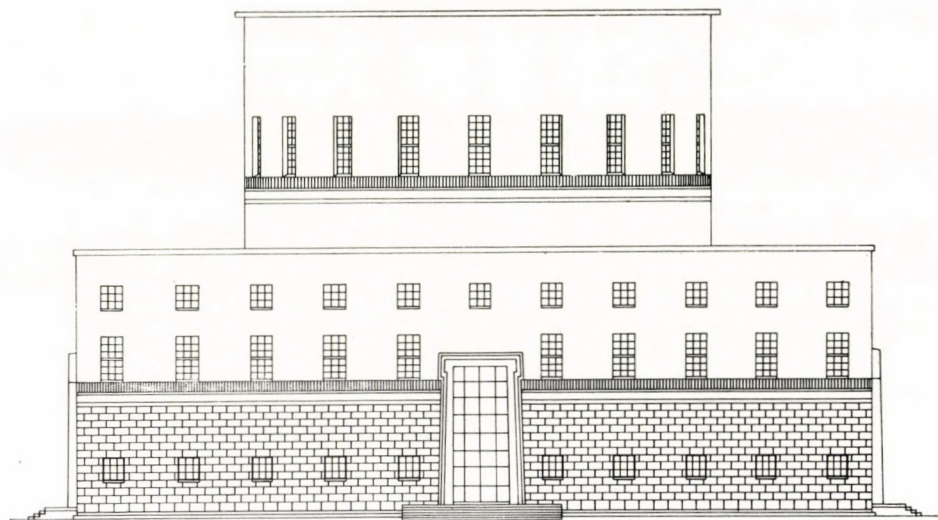




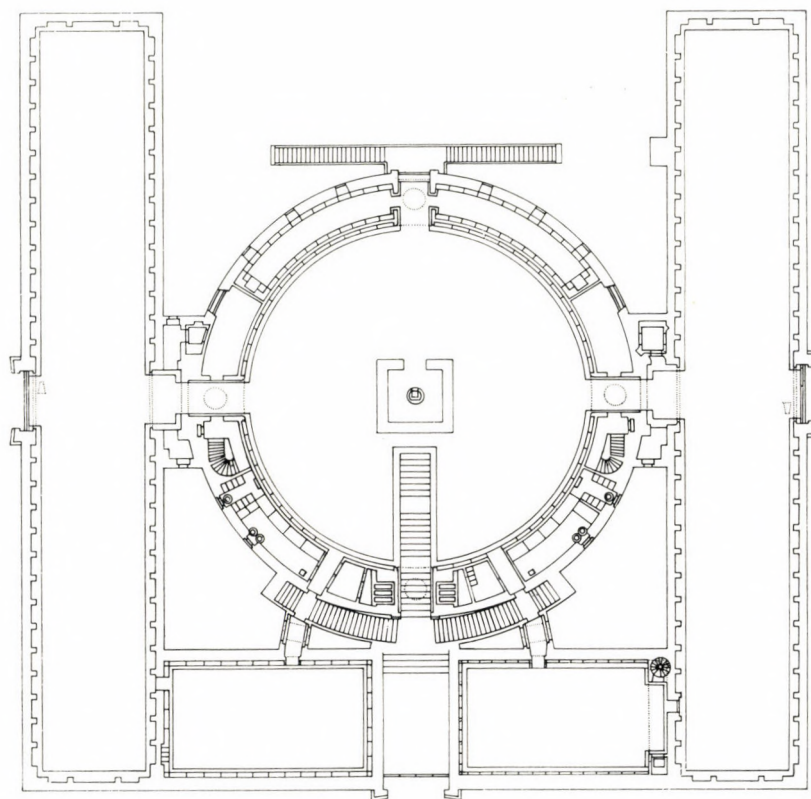
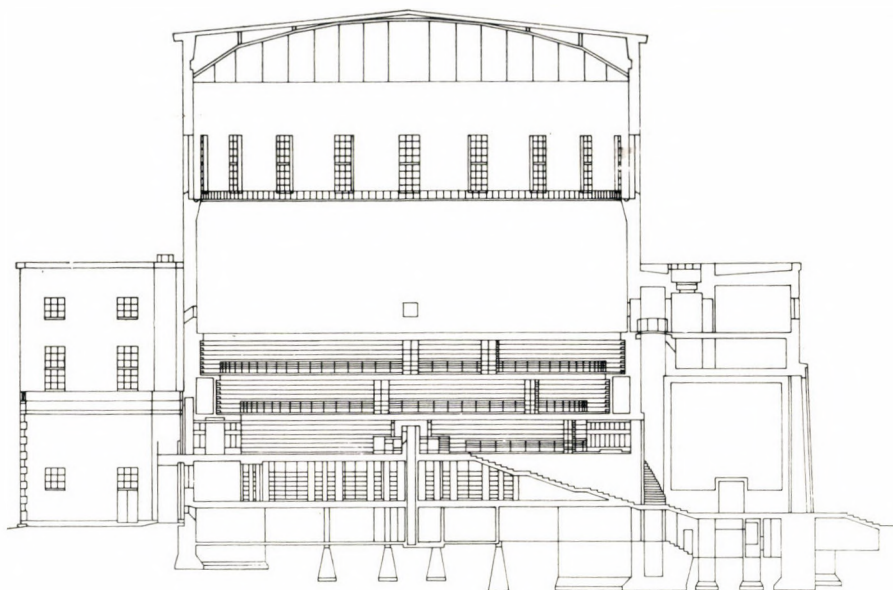


14—16. Skandía Filmszínház, Stockholm (1922—1923)  
— Folyosó-belső és részletei





17-18. Városi Könyvtár.  
Stockholm (1920-1928) -  
Homlokzat és földszinti  
alaprész



19—20. Városliget Könyvtár.  
Stockholm (1920—1928) —  
Metszet és emeleti alaprajz

21. Városi Könyvtár, Stockholm (1920—1928)

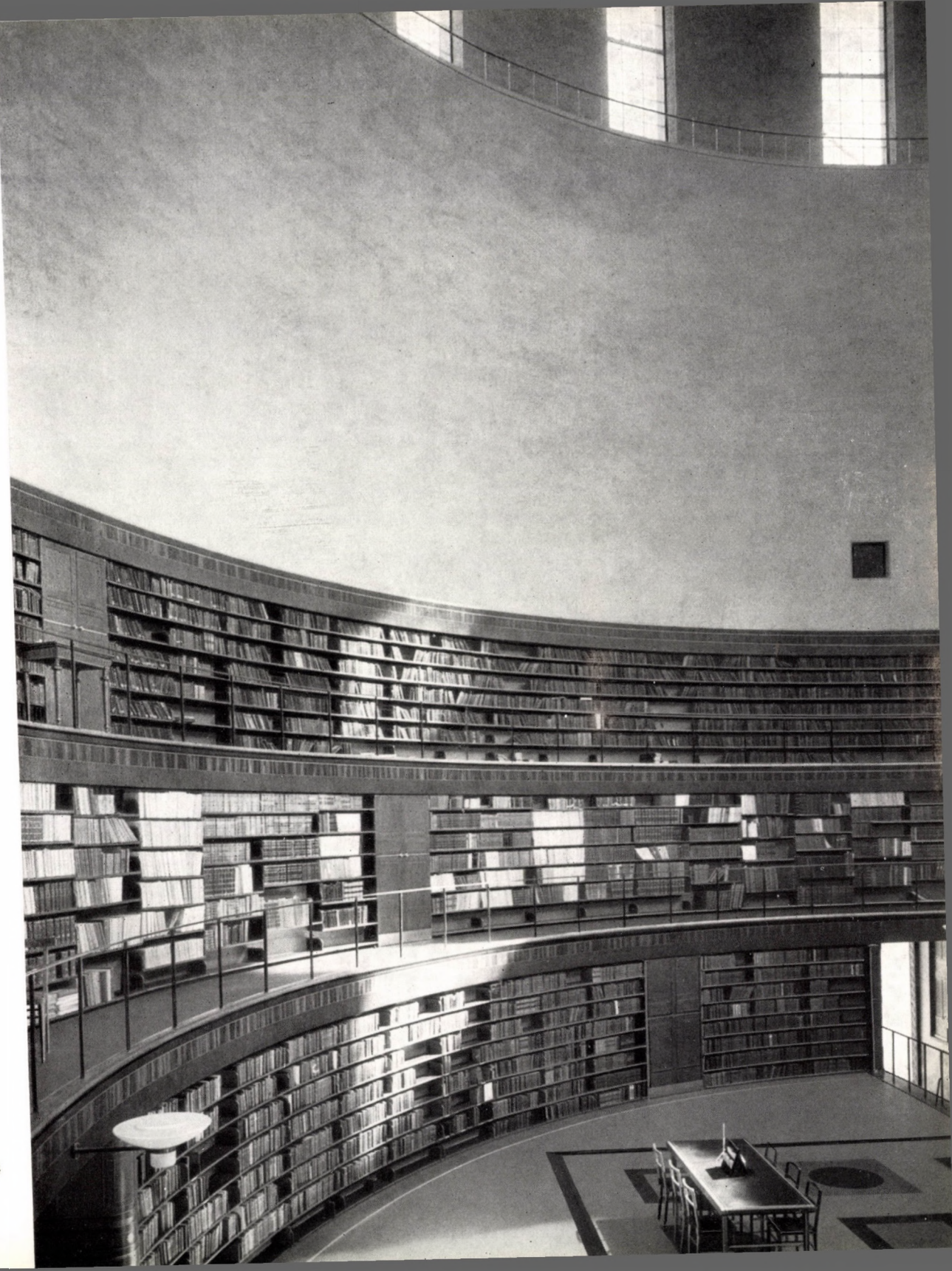




22. Városi Könyvtár. Stockholm (1920–1928) — Olvasóterem

23. Városi Könyvtár. Stockholm (1920–1928) — A déli oldal kapuja ▷  
24. Városi Könyvtár. Stockholm (1920–1928) — A hengeres repositórium belseje ▷▷

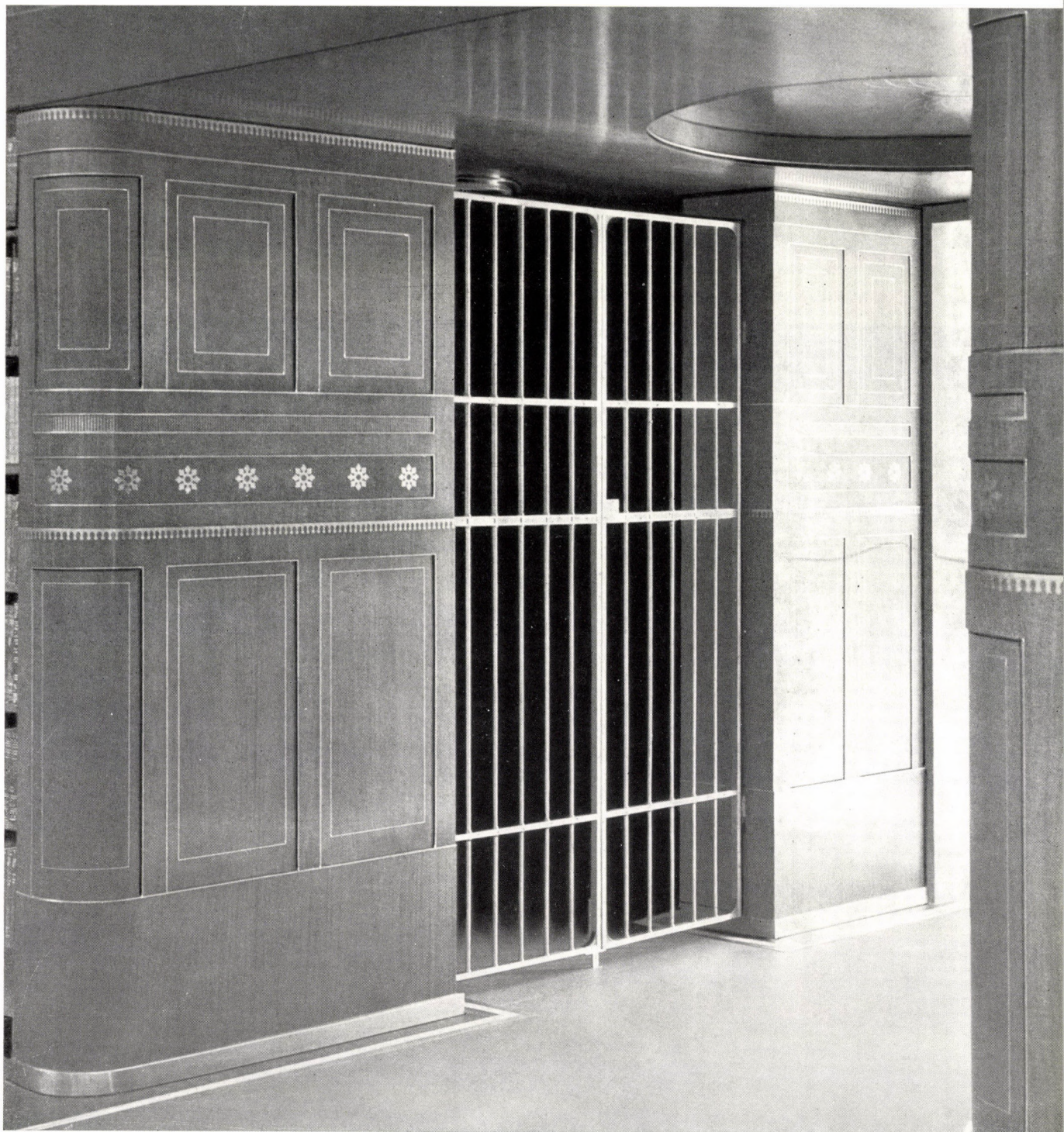






25. Városliget Könyvtár, Stockholm (1920–1928) — Az előcsarnokból oldalt, a henger mentén felvezető lépcső

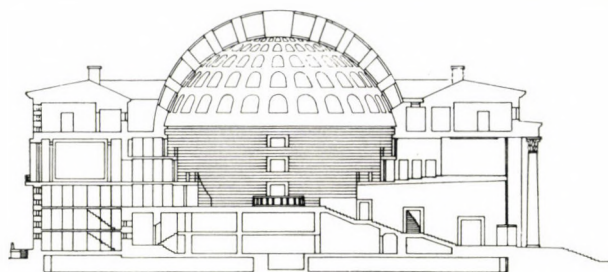




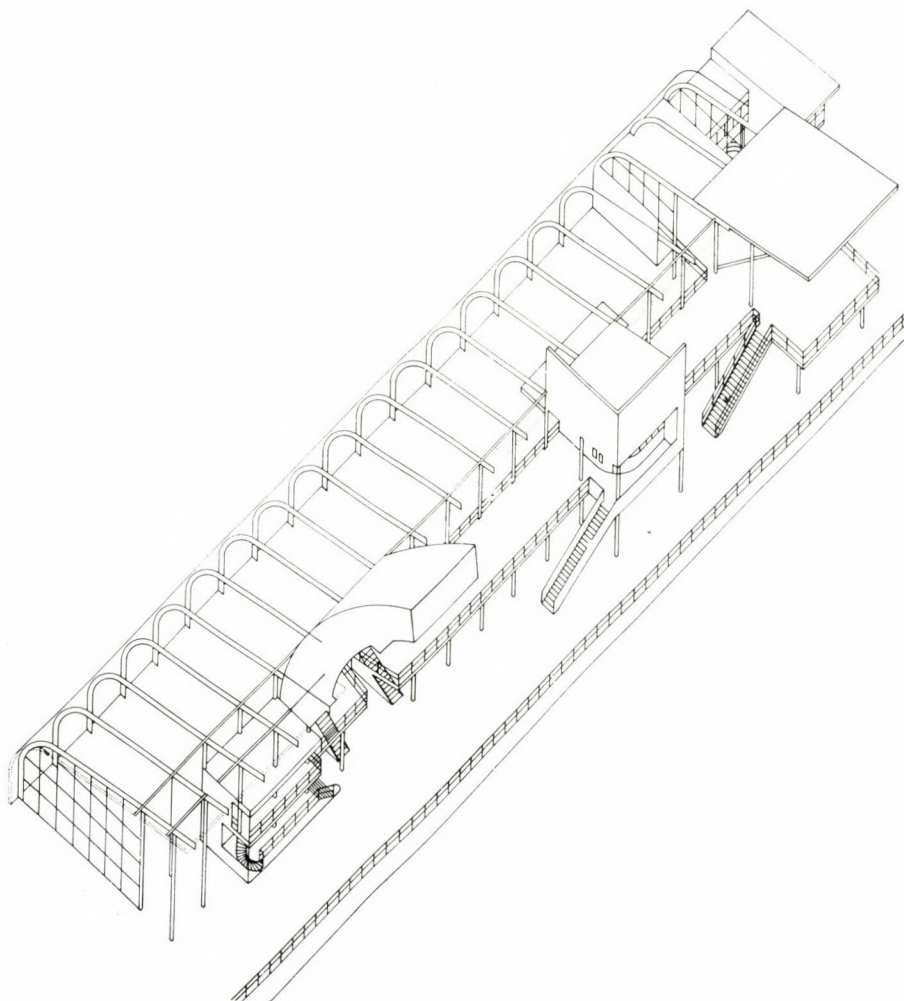
26. Városi Könyvtár, Stockholm (1920–1928) — A kölcsönzõbe vezetõ átjáró

27. Városi Könyvtár. Stockholm (1920–1928) — A főkönyvtáros dolgozószobája

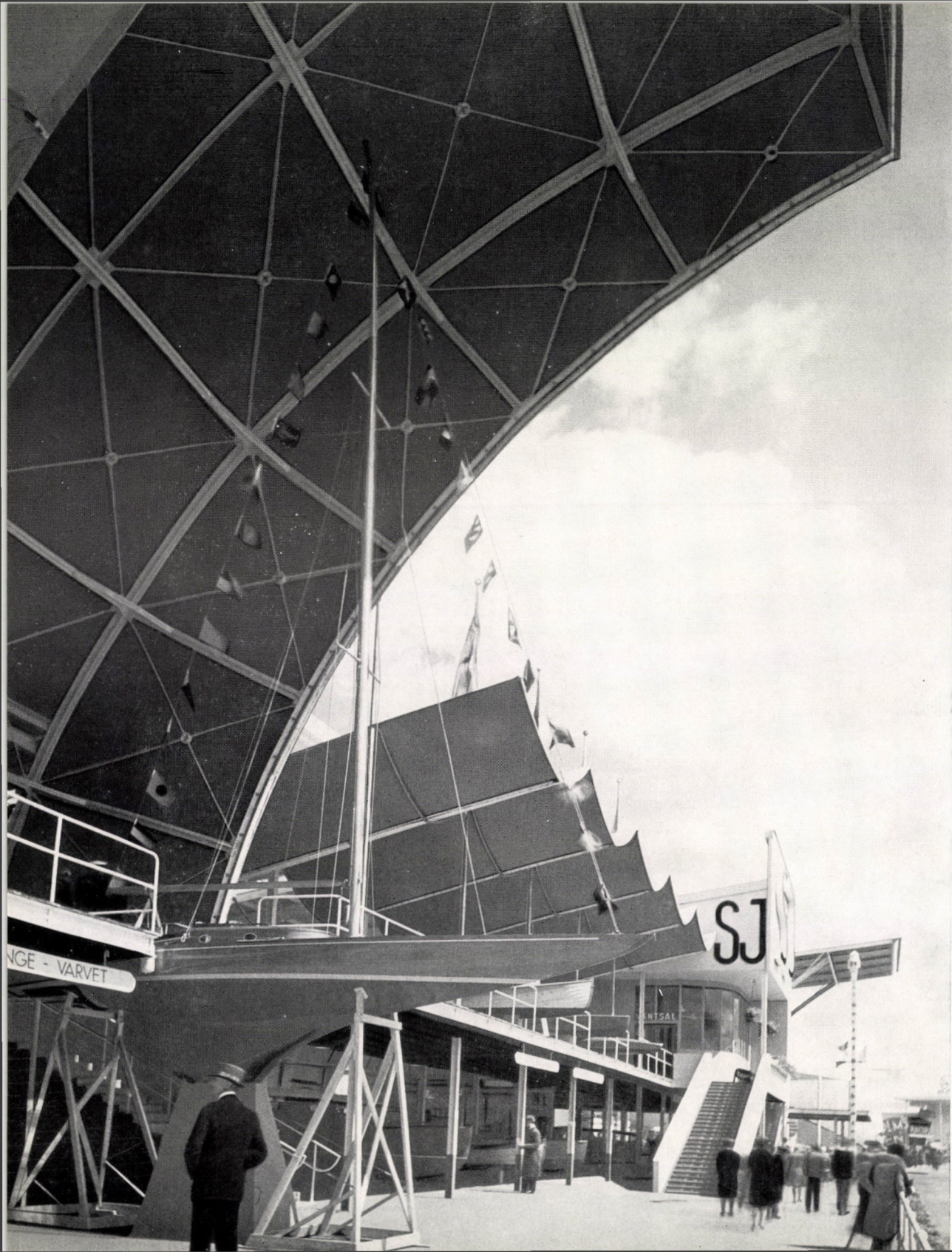




28—29. Városi Könyvtár. Stockholm. Terv 1921-ből — Homlokzat és metszet



30. Nemzeti kiállítás.  
Stockholm (1930) — Közlekedési  
pavilon



NGE - VARVET

SJ

ENTRAL

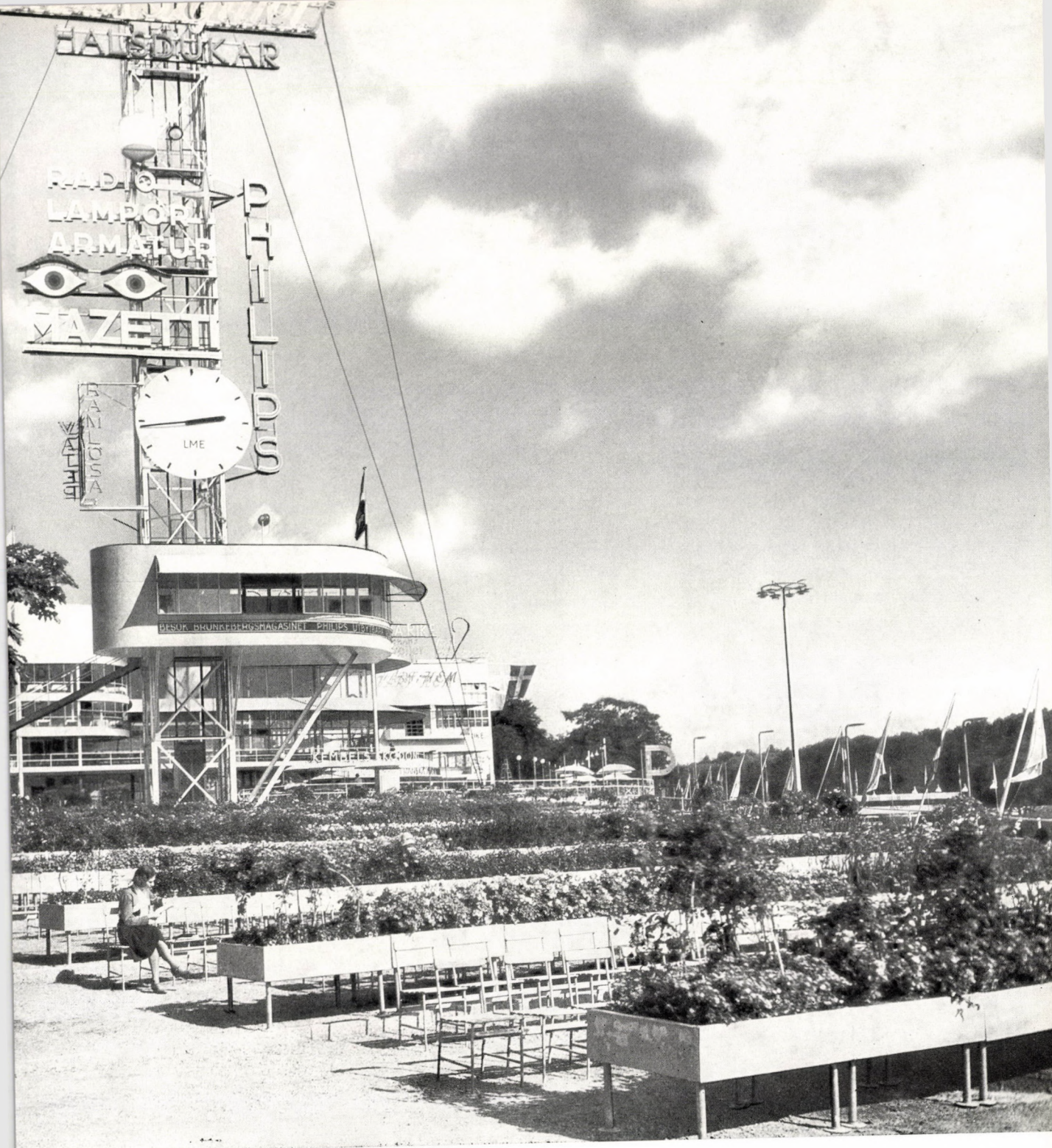


32. Nemzeti kiállítás. Stockholm (1930) — Paradise vendéglő

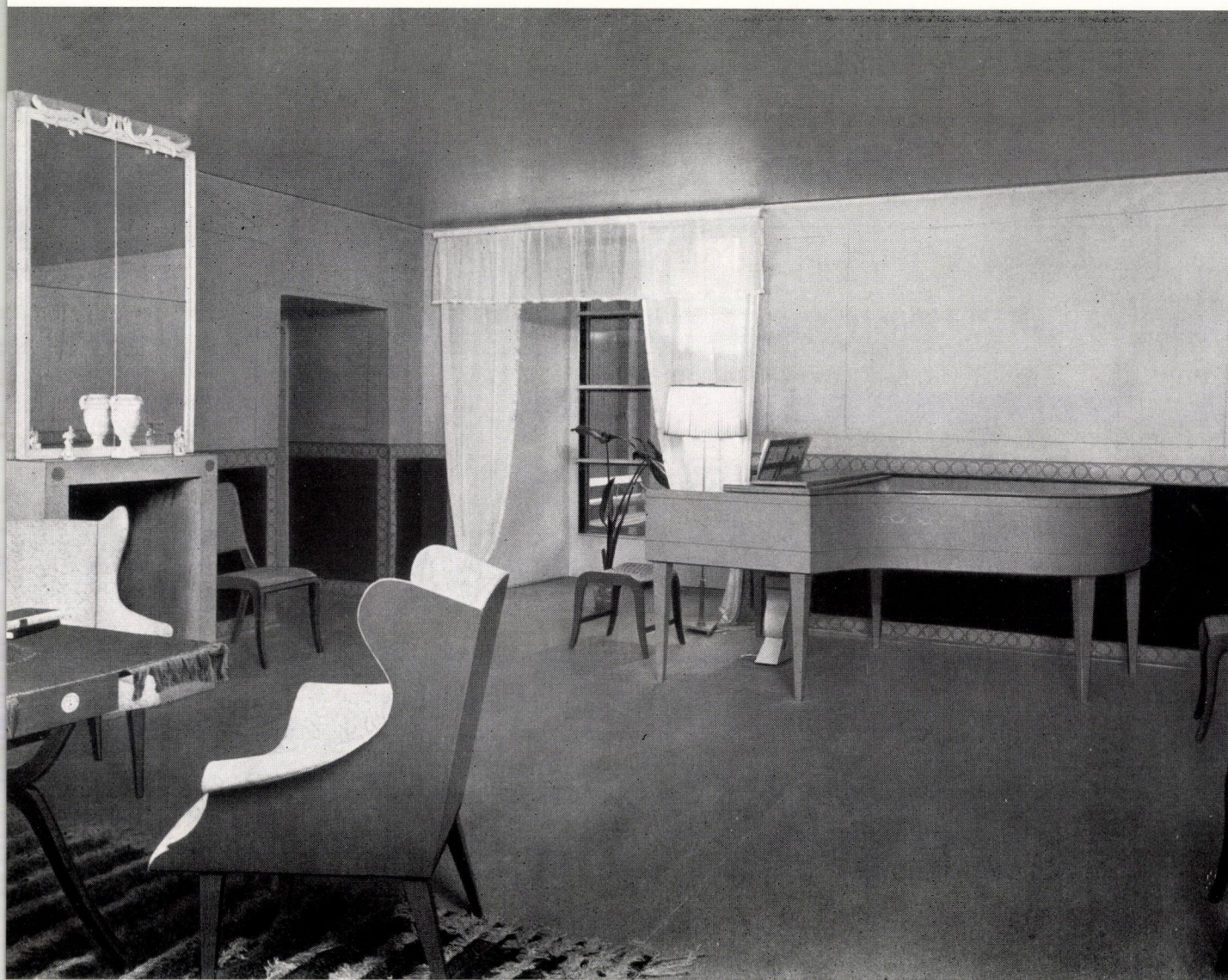
31. Nemzeti kiállítás. Stockholm (1930) — Közlekedési pavilon



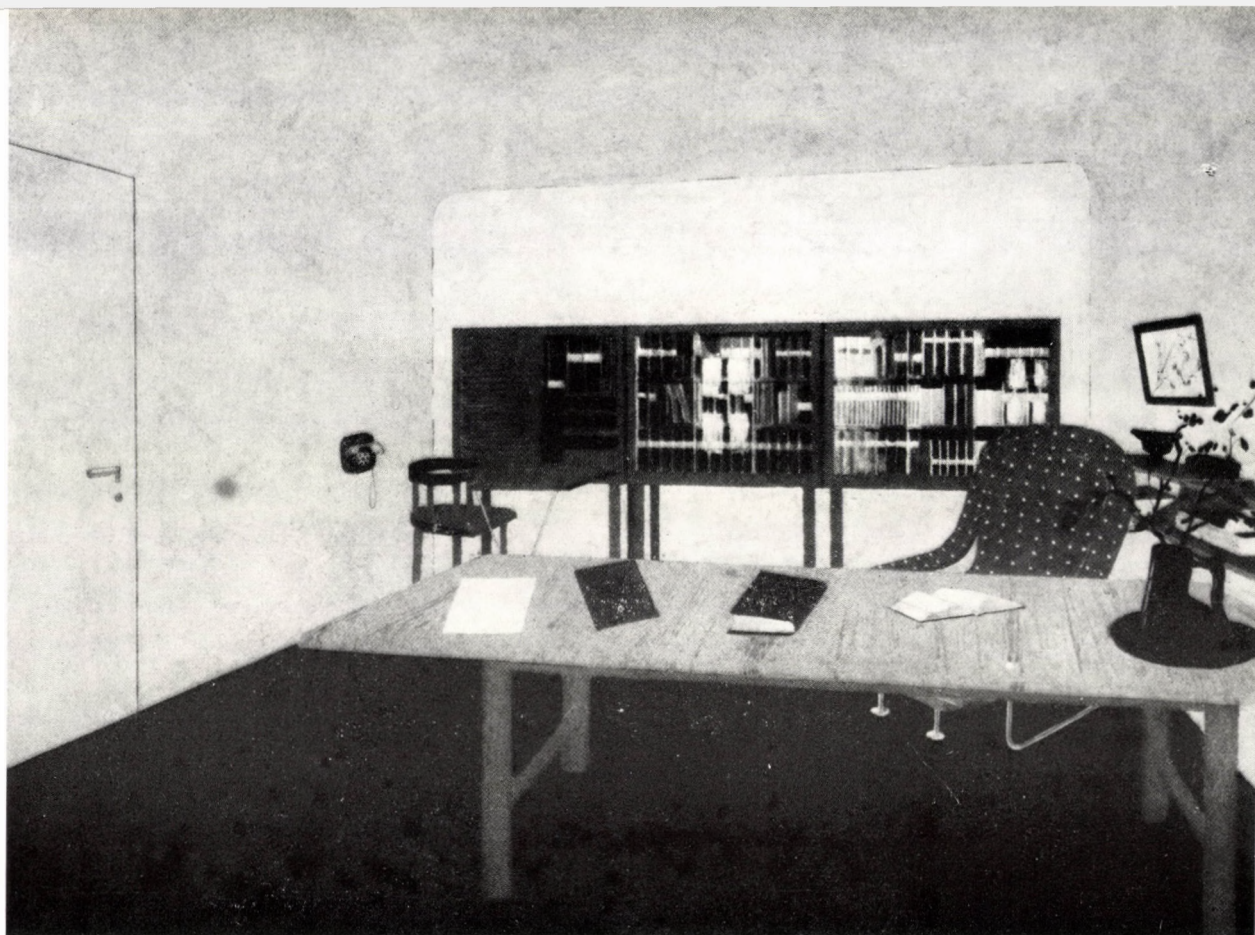
33. Nemzeti kiállítás, Stockholm (1930) — Ünnepi tér



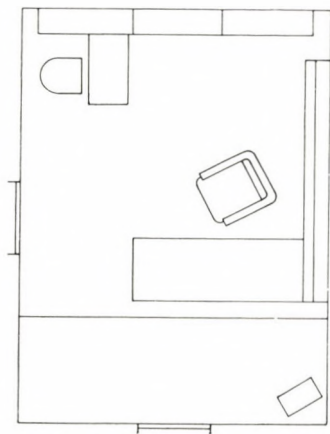
34. Zeneszoba — Kiállítási belső (1930)

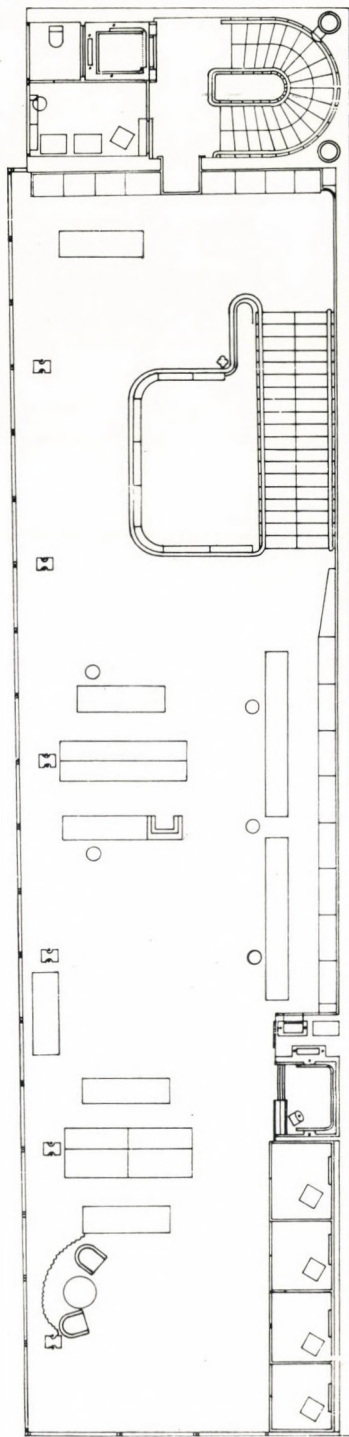
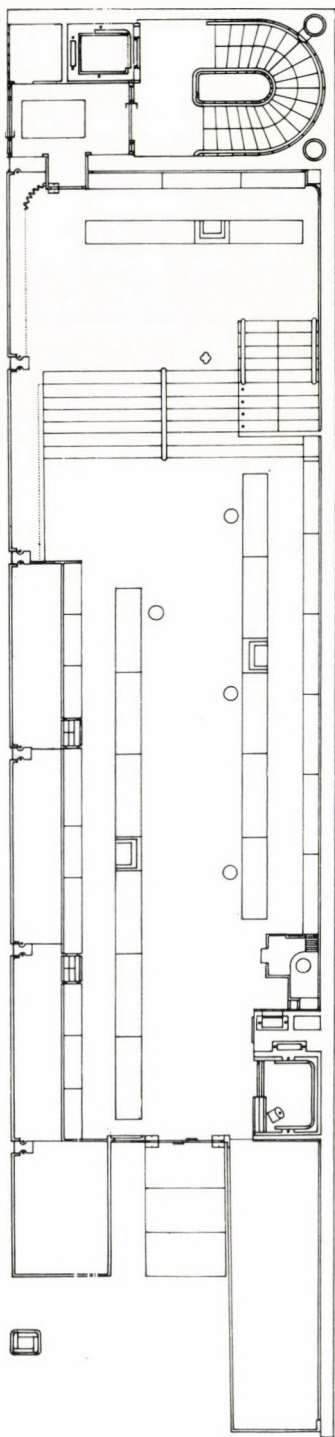




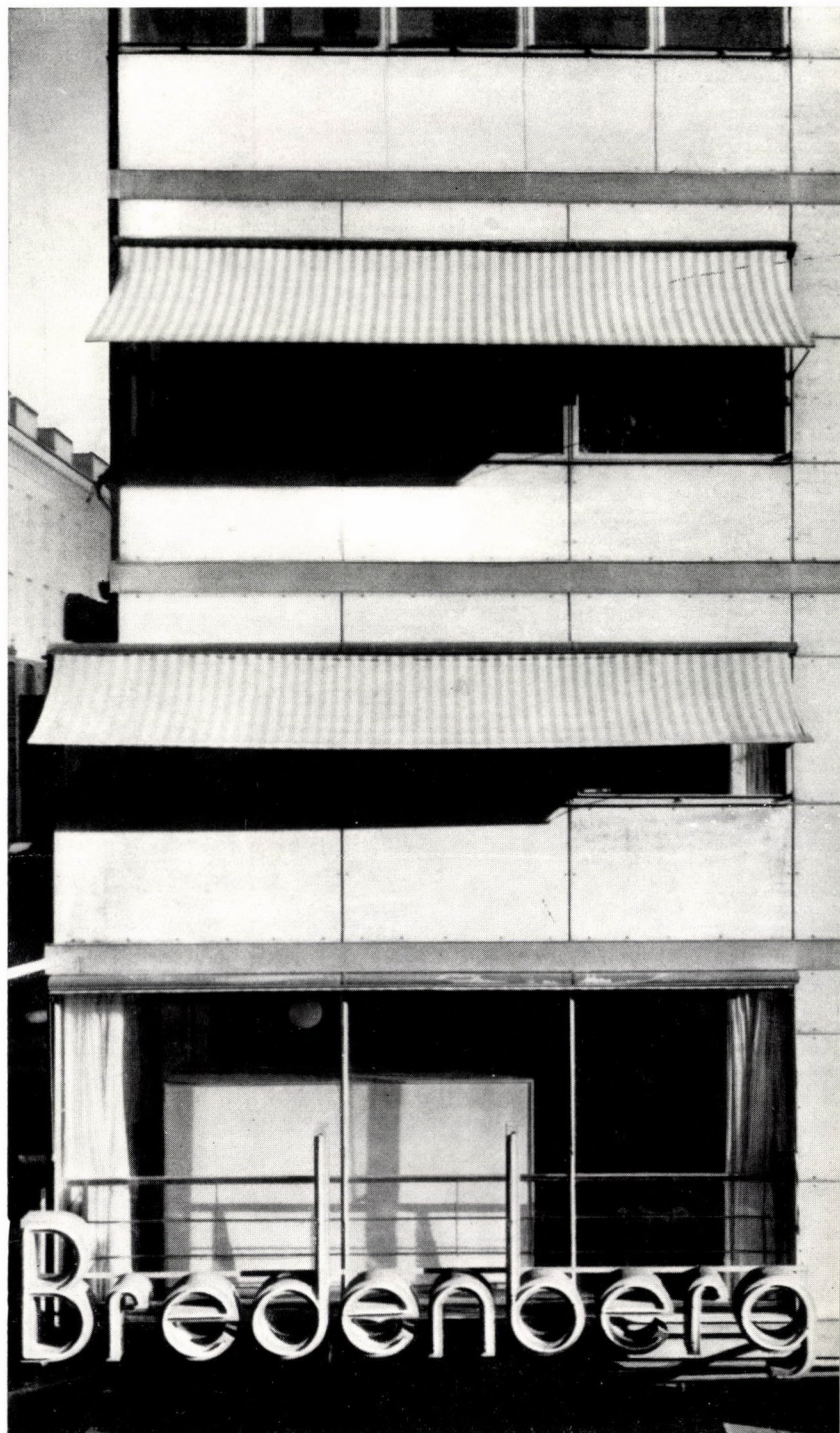
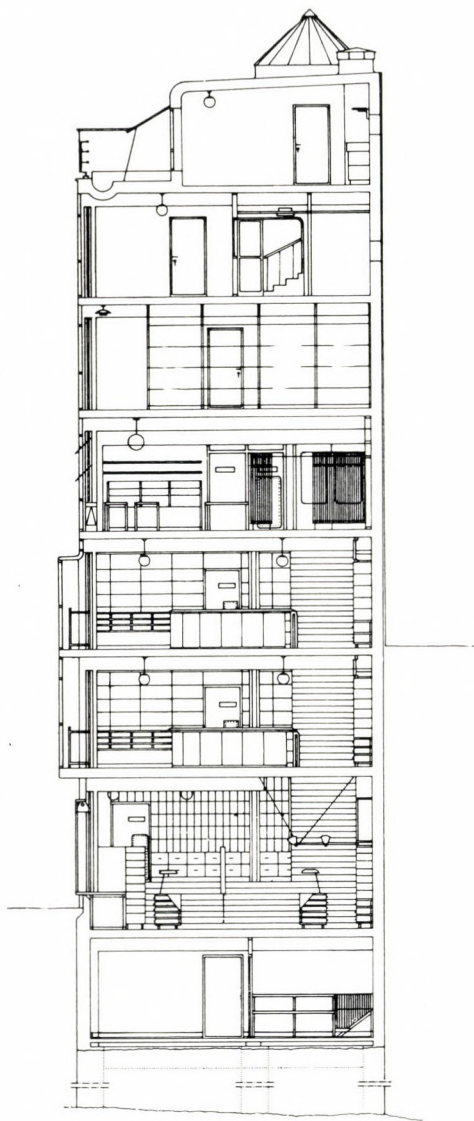


35—36. Belső tér terve (1933)





37. Bredenberg-áruház.  
Stockholm (1933-1935) — Alaprajzok

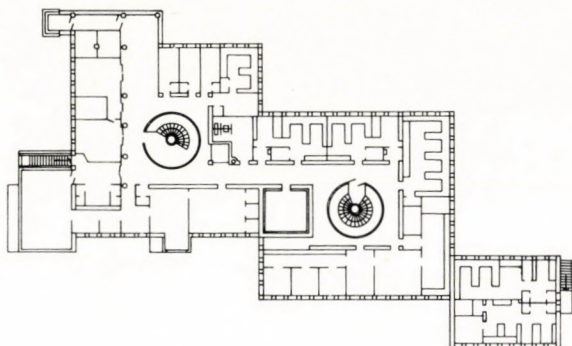
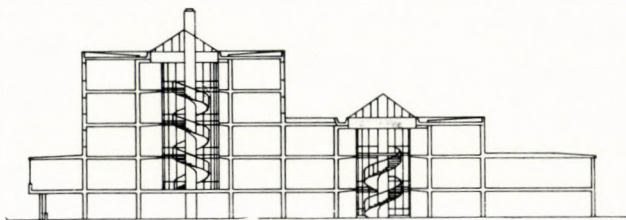


38—39. Bredenberg-áruház. Stockholm (1933—1935) —  
Metszet és homlokzati részlet

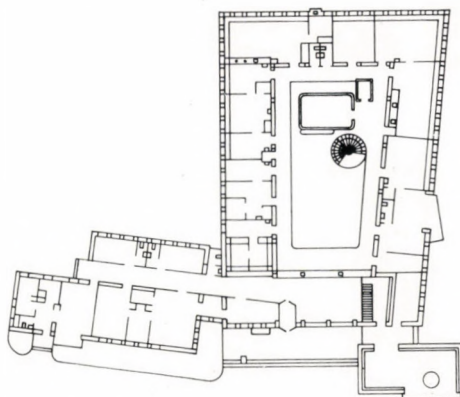
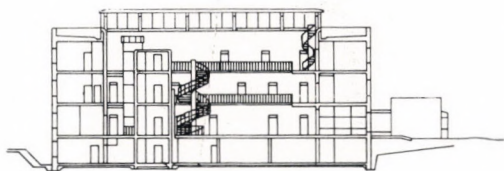
40-41. Bredenberg-áruház. Stockholm (1933-1935) - Belső







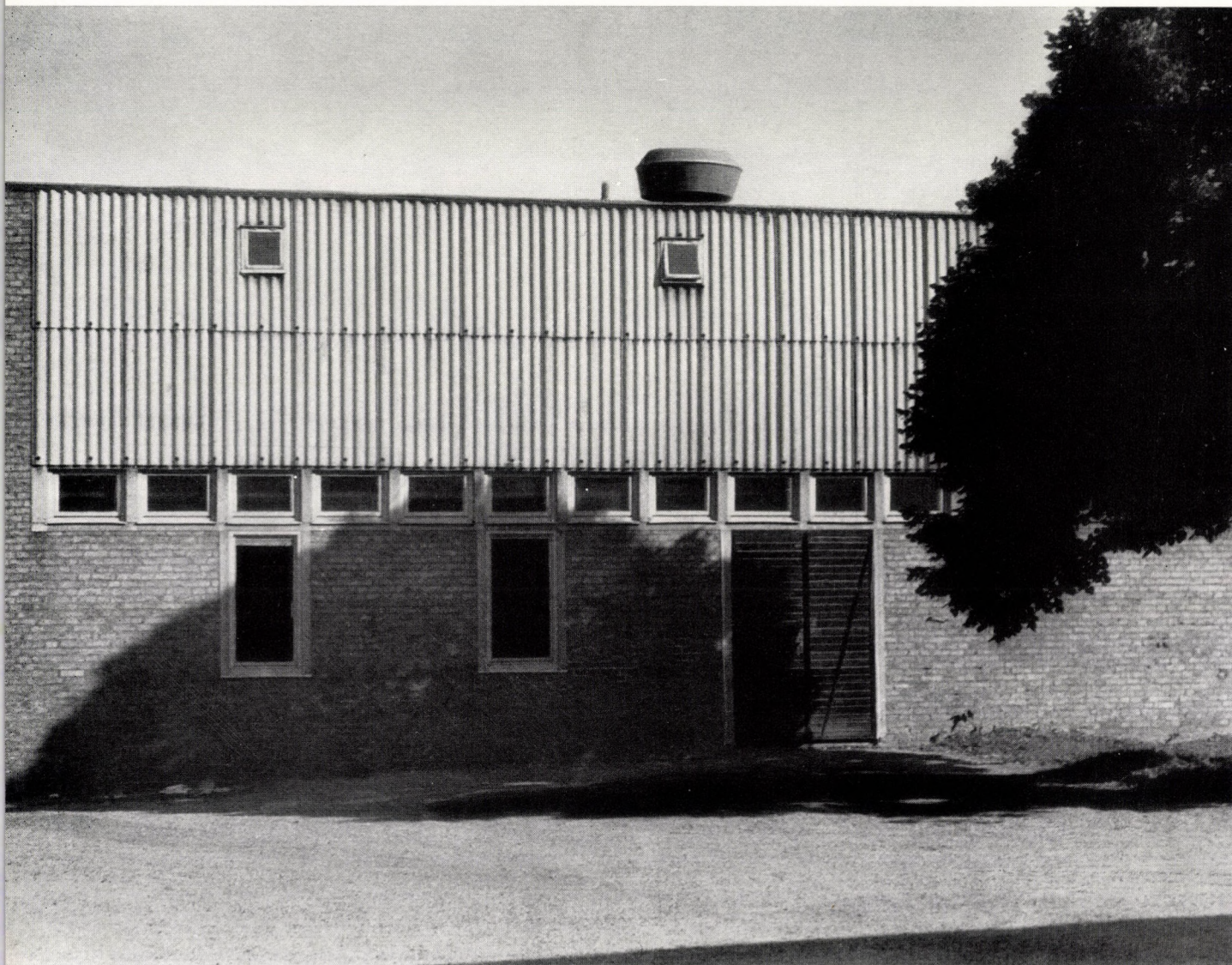
42. Állami Bakteriológiai Laboratórium.  
Stockholm. Terv 1933-ból



43. Állami Bakteriológiai Laboratórium. Stockholm (1933–1937)

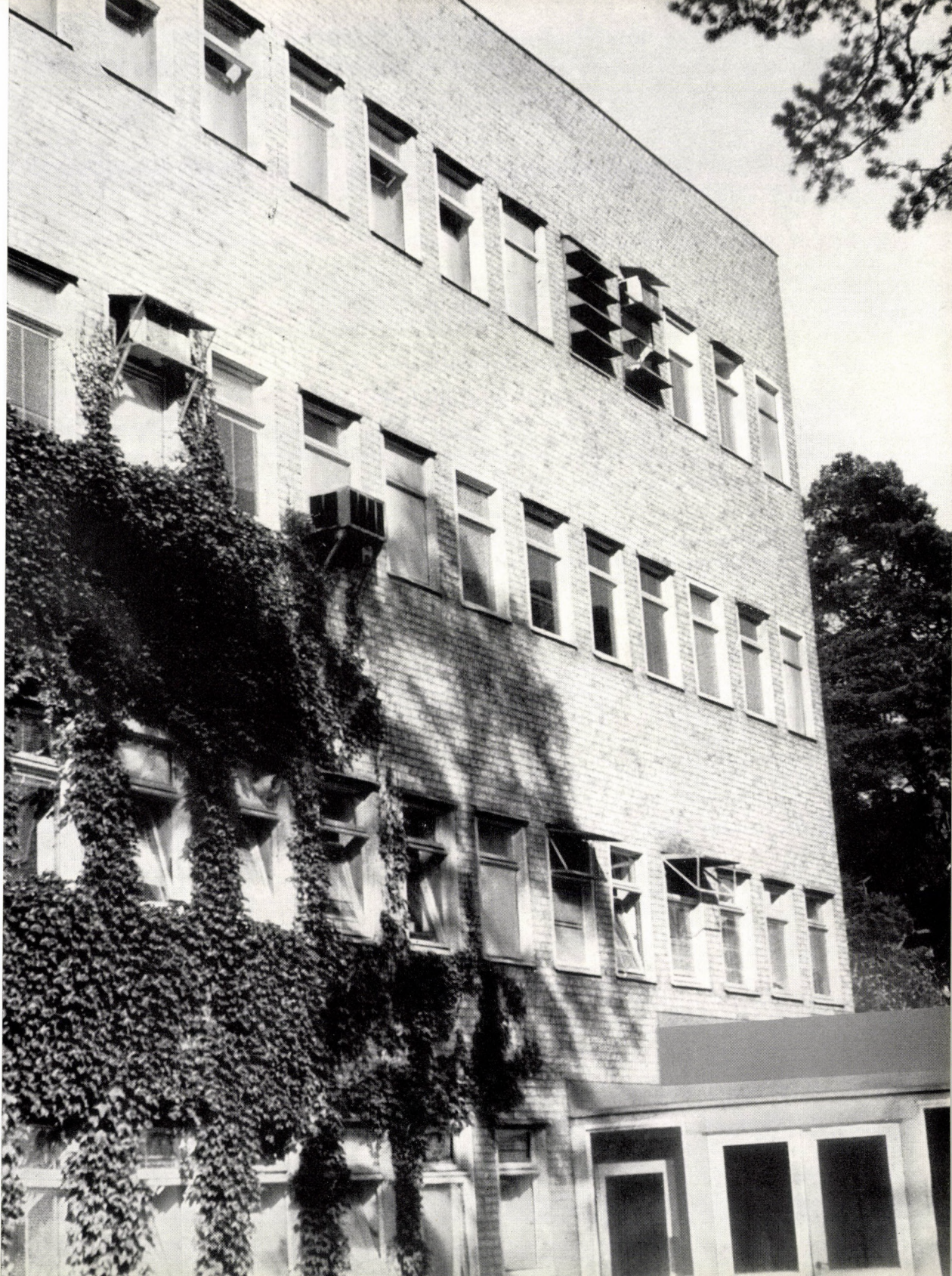


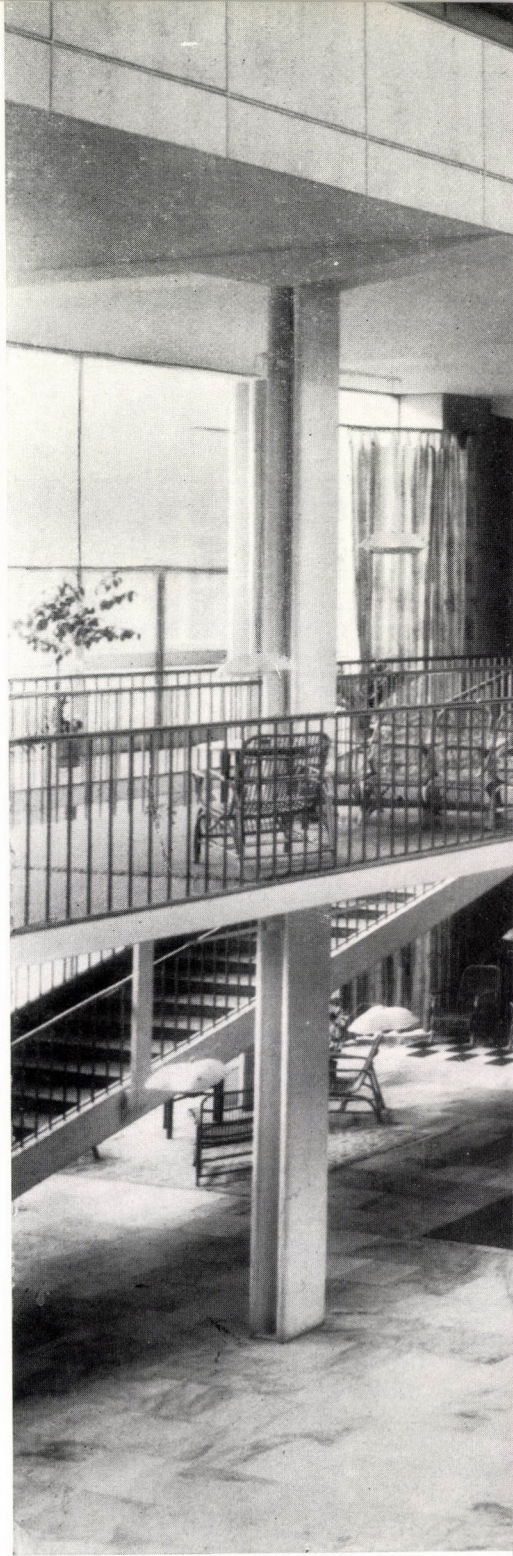
44. Állami Bakteriológiai Laboratórium. Stockholm (1933–1937) — Csarnok-belső



45—46. Állami Bakteriológiai Laboratórium. Stockholm (1933—1937) — Az állatházak és a laboratóriumépület homlokzati részlete

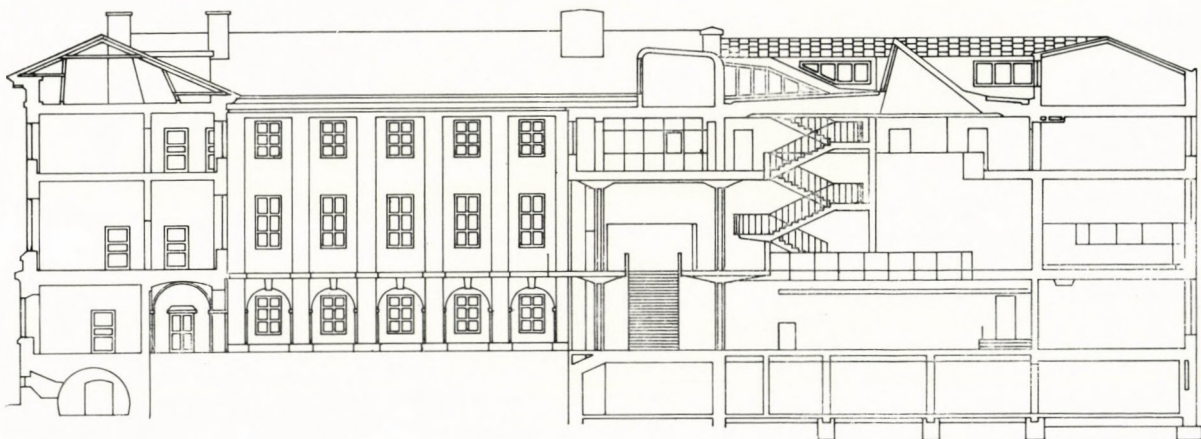






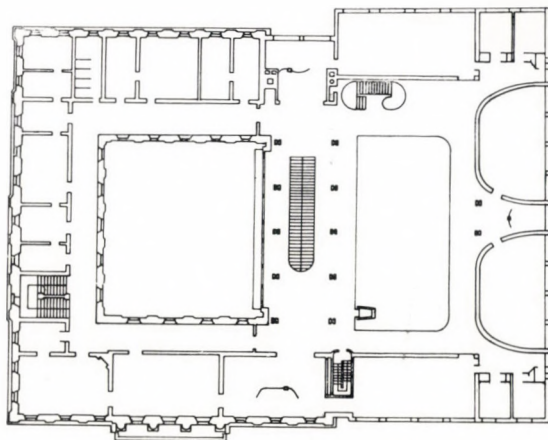
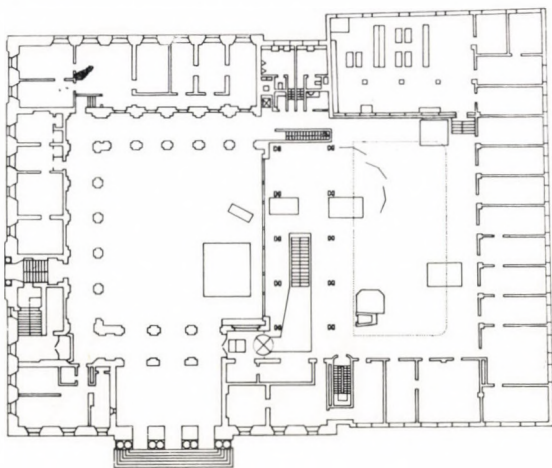
47. Városháza-bővítés. Göteborg (1934–1937) — Nagycsarnok





48. Városháza-bővítés. Göteborg (1934–1937) — Metszet

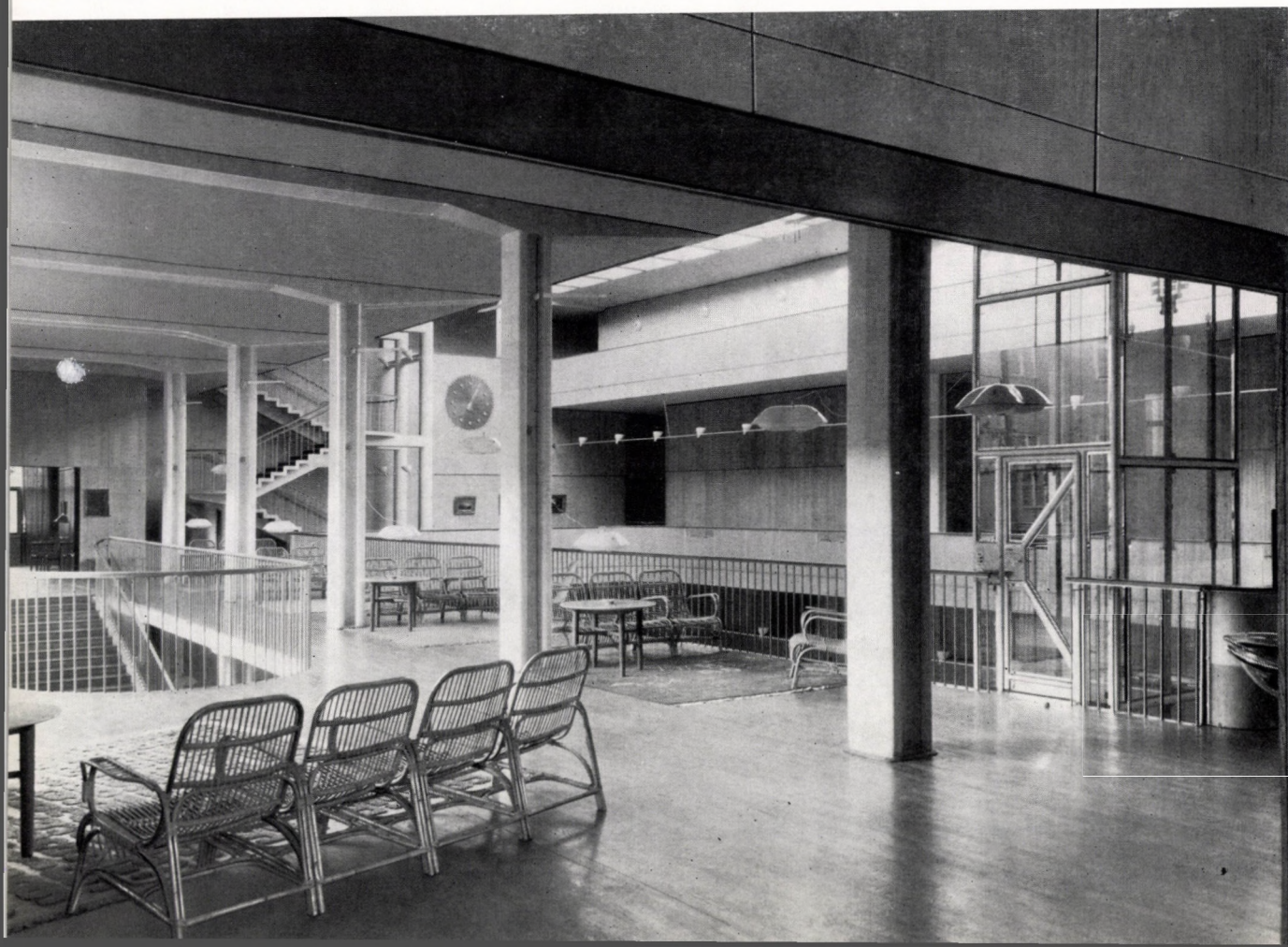
49. Városháza-bővítés. Göteborg (1934–1937) — Alaprajzok

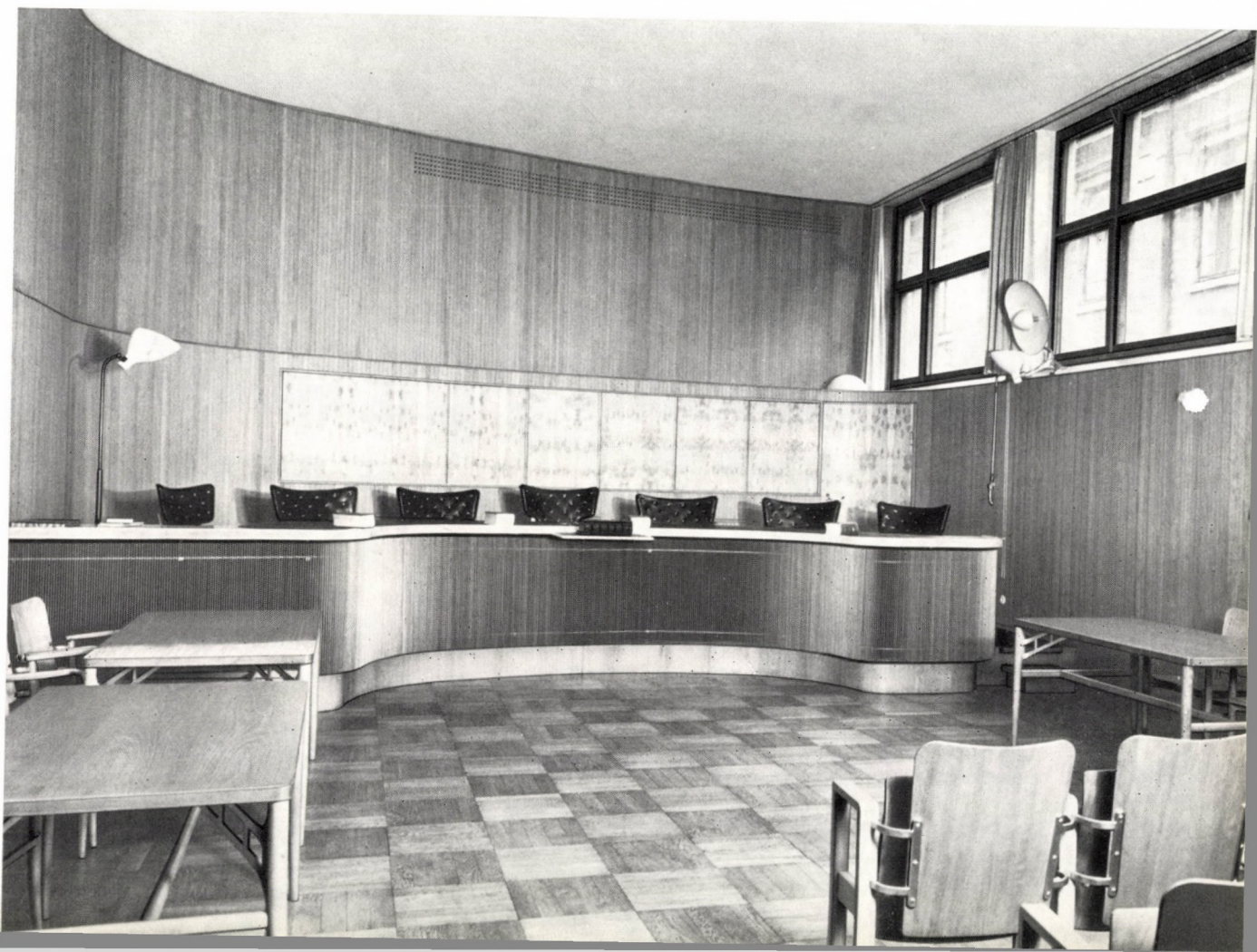




50 Városháza-bővítés, Göteborg (1934–1937) — Oldalhomlokzat

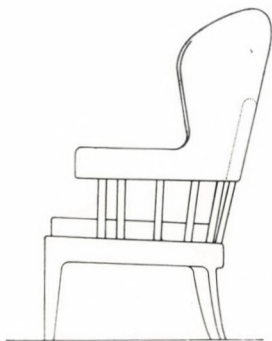
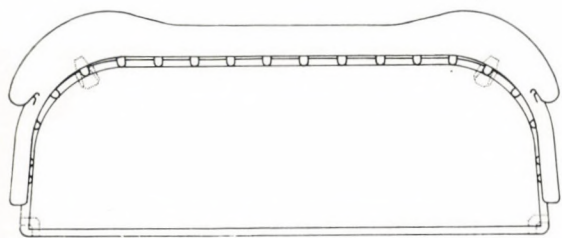
51—54. Városháza-bővítés. Göteborg (1934—1937) — Belsők



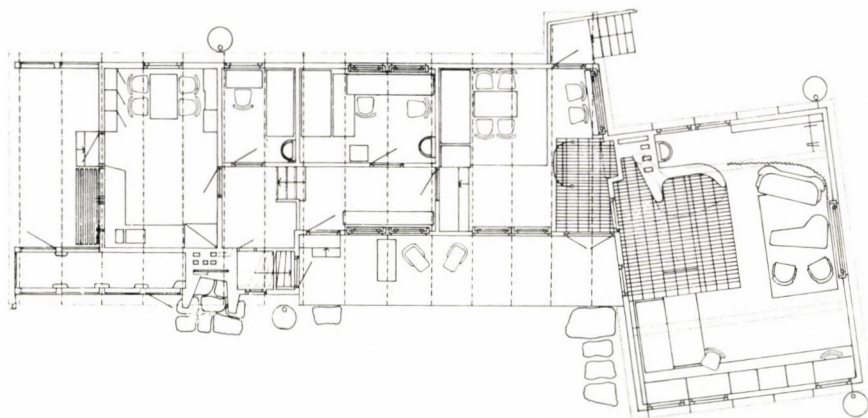




55—56. Asplund nyaralója. Stennäs (1937) — A nappali-tér belsője és a kanapé terve

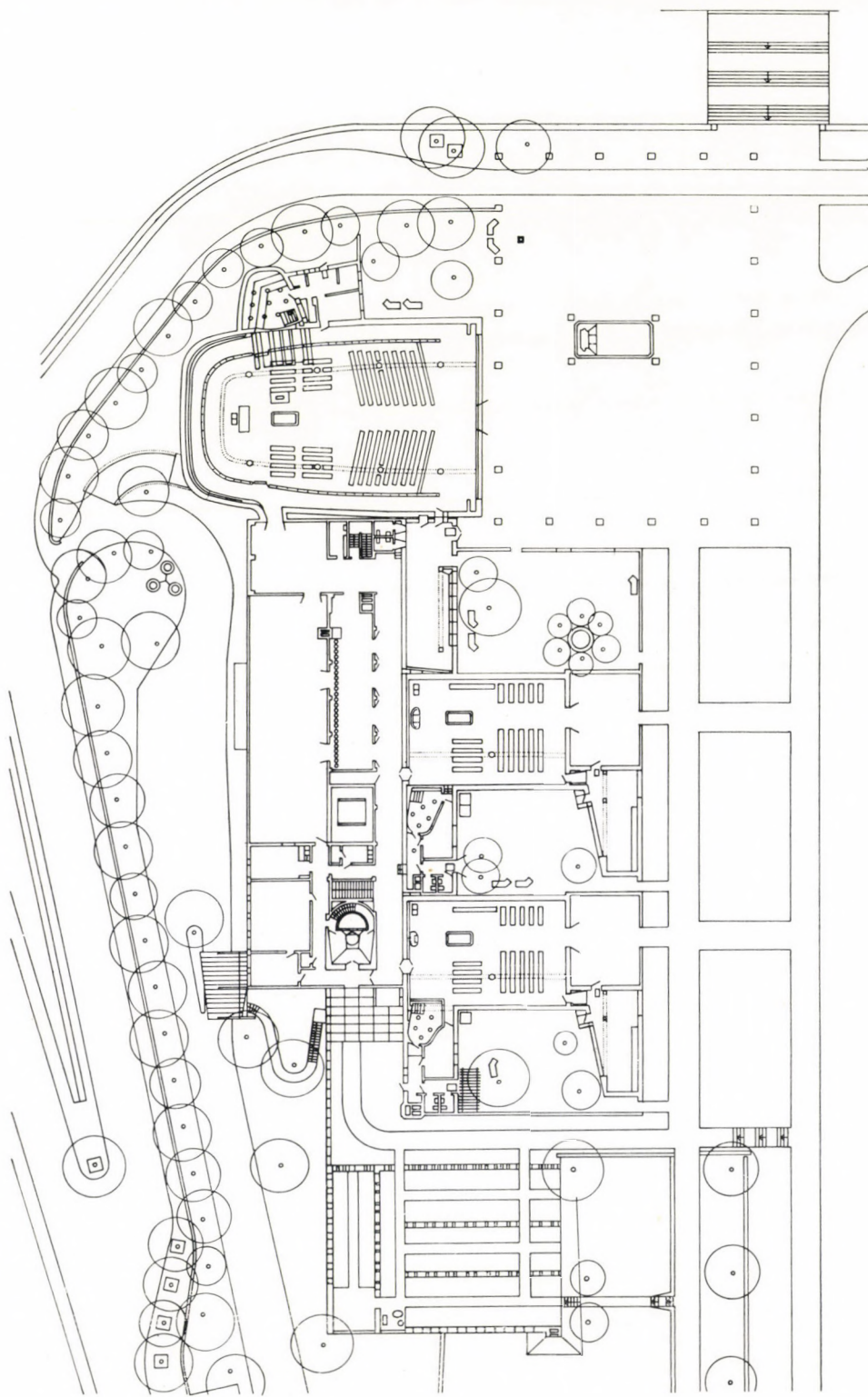






57-58. Asplund nyaralója. Stennäs (1937) — Alaprajz és külső kép

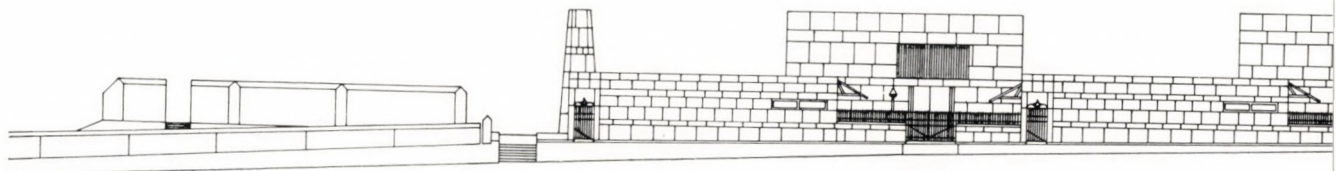
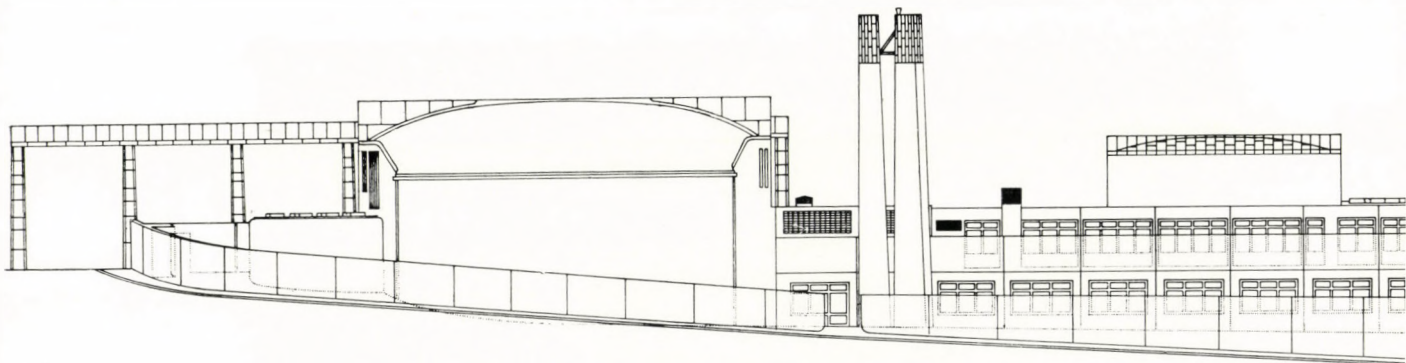


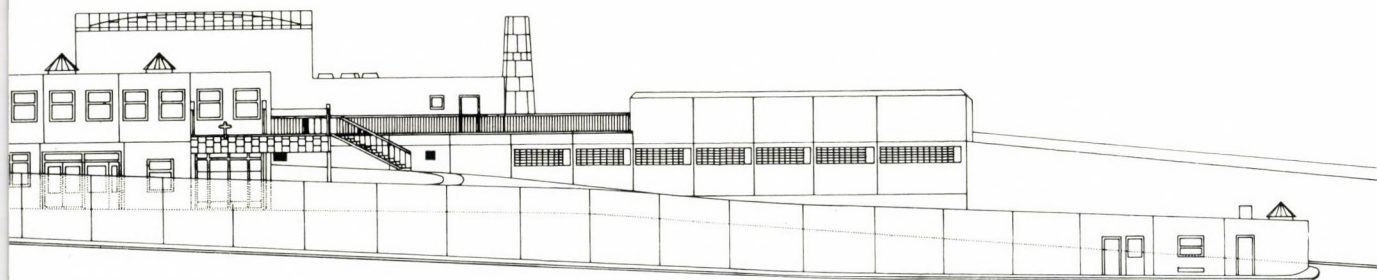


59. Erdei temető nagy ravatalozója.  
Stockholm (1940) — Alaprajz

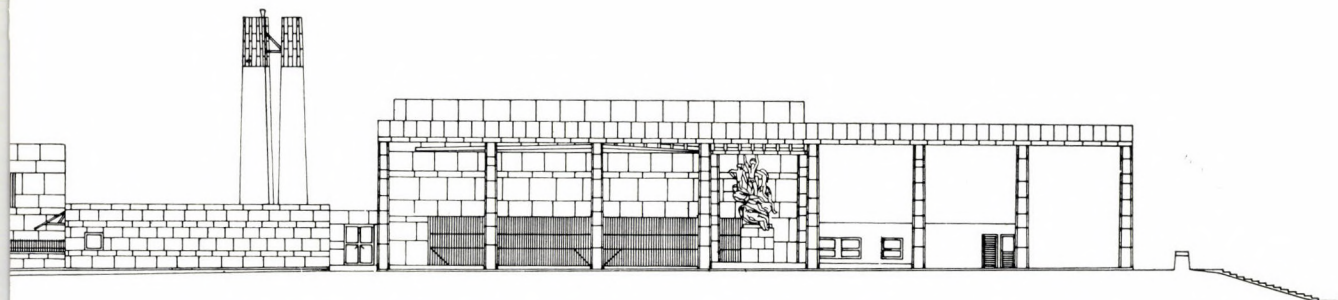
60. Erdei temető nagy ravatalozója. ▽  
Stockholm (1940) — Oszlopcsarnok







61—63. Erdei temető nagy ravatalozója. Stockholm (1940) — Homlokzatok, illetve az oszlopcsarnok előtti kőburkolat

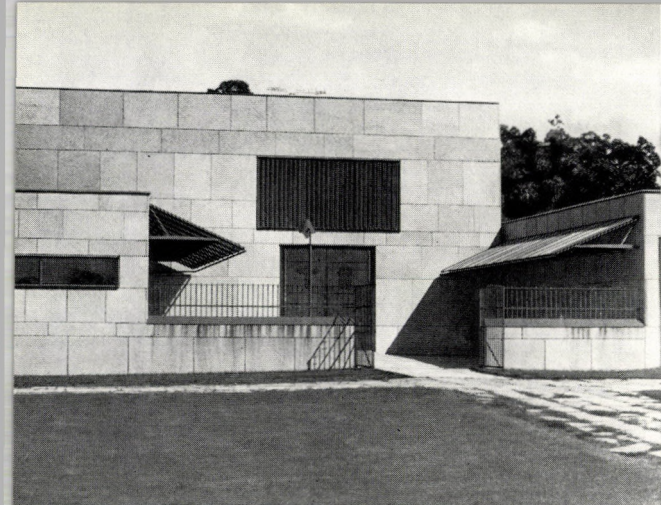


65. Erdei temető nagy ravatalozója. Stockholm (1940) — A kistermek előtt ▷

64. Erdei temető nagy ravatalozója. Stockholm (1940) — A Kereszt Útja



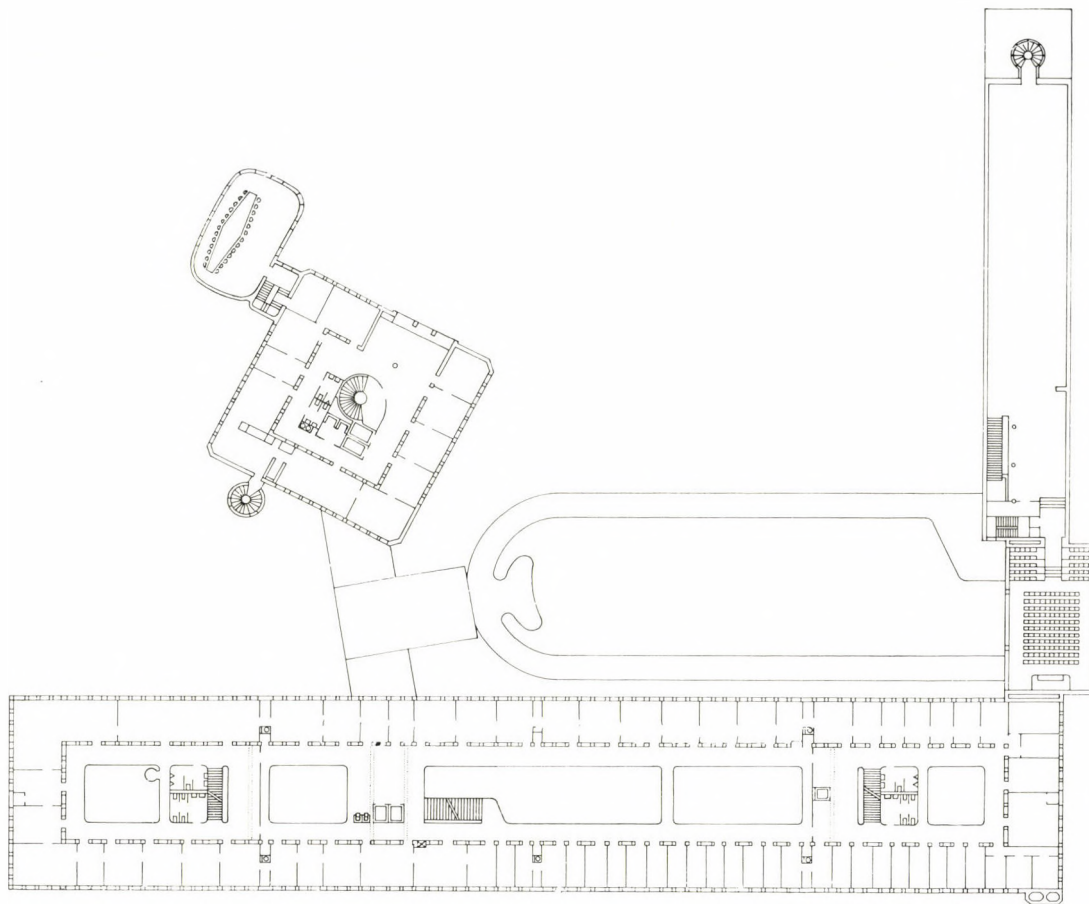




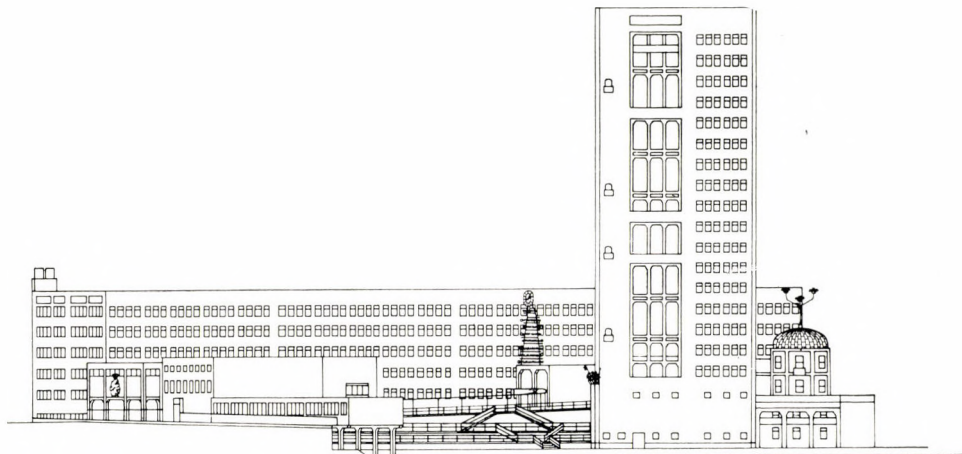
66—67. Erdei temető nagy ravatalozója. Stockholm (1940)  
— A kistermek előtere és a nagy ravatalozó belsője

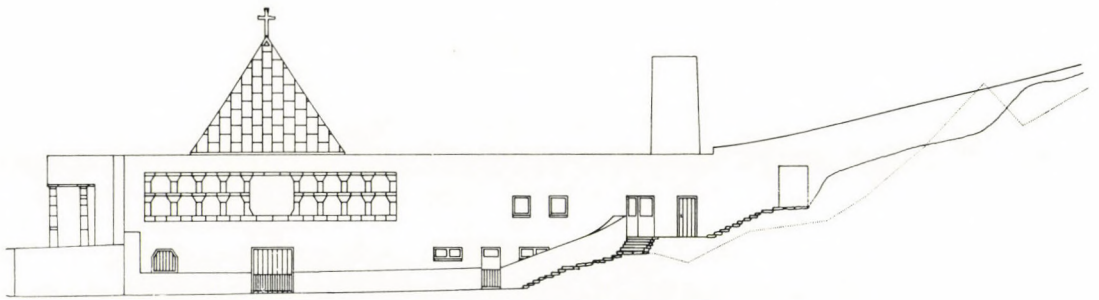




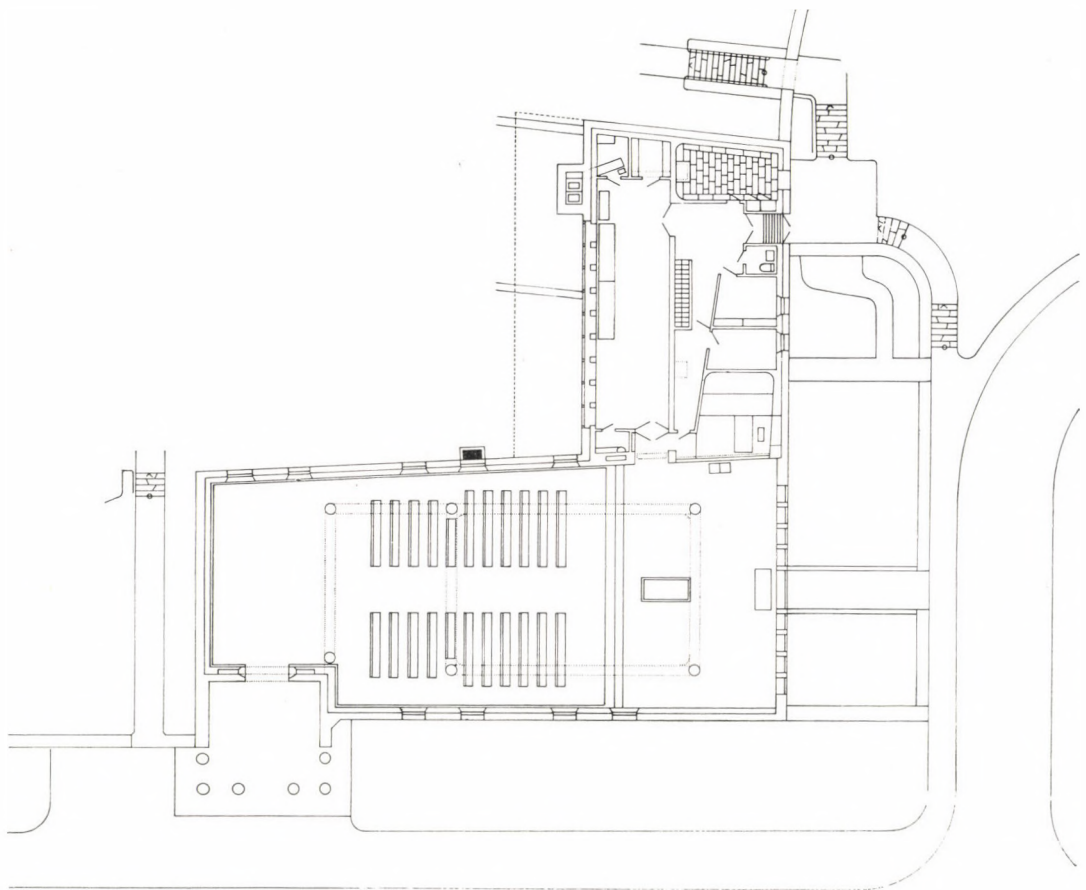


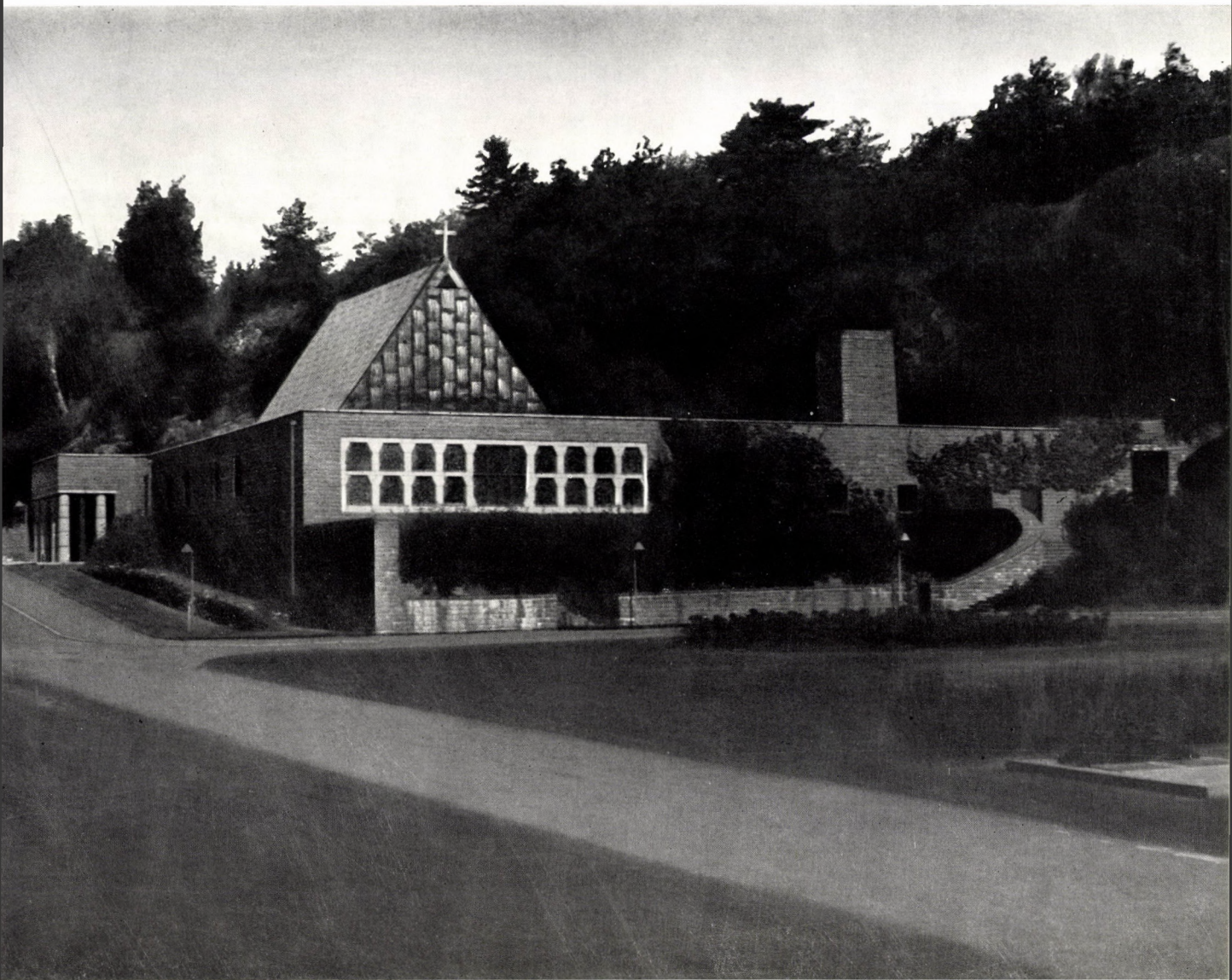
68—69. Szociális központ terve. Stockholm (1938) — Alaprajz és homlokzat





70-71. Kviberg-krematórium terve. Göteborg (1938) — Homlokzat és alaprajz





72. Kviberg-krematórium. Göteborg (1938)



A fényképfelvételek többségét a Svéd Építészeti Múzeum bocsátotta rendelkezésünkre (Foto Rozenberg: 6, 13, 16, 22, 24, 25, 26, 27, 31, 39, 64, 67; Foto S. Sjöstedt: 47, 50, 53; Foto Azelius: 5, 44; Foto Hoemen: 40, 41; Foto Yerburg: 32; Foto Gulbrandsen: 54; Foto Feininger: 55). A szerző felvételei: 23, 45, 46, 58, 60, 62, 65, 66, 72





Ára: 40,— Ft

AZ ARCHITEKTÚRA SOROZATBAN  
JELENT MEG

MAJOR MÁTÉ

**Pier Luigi Nervi**

DERCSÉNYI BALÁZS

**Árkay Aladár**

KUBINSZKY MIHÁLY

**Adolf Loos**

BEKE LÁSZLÓ—VARGA ZSUZSA

**Kozma Lajos**

LUCIEN HERVÉ

**Építészet és fénykép**

NAGY ELEMÉR

**Le Corbusier**

MAJOR MÁTÉ

**Breuer Marcel**

MÁTÉ PÁL

**Richard Neutra**

PÁL BALÁZS

**Kós Károly**

GÁBOR ESZTER

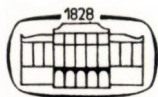
**A CIAM magyar csoportja  
(1928—1938)**

PREISICH GÁBOR

**Walter Gropius**

MAJOR MÁTÉ

**Goldfinger Ernő**



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

ISBN 963 05 0057 4